

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Maurício Machado Mangini

**Preparadores vocais: características e práticas com atores do teatro musical no
Brasil**

MESTRADO EM FONOAUDIOLOGIA

SÃO PAULO

2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Maurício Machado Mangini

**Preparadores vocais: características e práticas com atores do teatro musical no
Brasil**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora o Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Fonoaudiologia, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Marta Assumpção de Andrada e Silva.

SÃO PAULO

2013

Banca Examinadora:

AGRADECIMENTOS

A **Deus**, em primeiro lugar, por me conceder mais esta oportunidade de crescimento pessoal.

A minha orientadora, **Prof.^a Dr.^a Marta Assumpção de Andrada e Silva**, pela paciência e generosidade de sempre.

À **Prof.^a Dr.^a Léslie Piccolotto Ferreira**, por todo apoio e por me convencer de que essa empreitada valeria a pena.

Ao **Prof. Dr. José Carlos dos Santos Andrade**, que gentilmente aceitou participar da banca examinadora deste trabalho.

Aos **preparadores vocais** que se disponibilizaram a participar desta pesquisa.

Às **colegas de turma do Mestrado em Fonoaudiologia**, pelo carinho e pela contínua torcida.

À **Virgínia Rita Pini**, secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia, por toda atenção e solicitude.

Aos meus amados pais, **José Mangini e Elvira Machado Mangini**, pelo amparo incondicional em todos os momentos deste percurso.

Ao querido **Celso Cavicchia**, companheiro de todas as horas e revisor do texto final desta dissertação.

Ao **Prof. Luizinho**, à **D. Vera Scaglione** e a **todos os colegas da Faculdade Paulista de Artes** pelo amplo incentivo.

À **Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**, por ter me proporcionado a chance de cursar o Mestrado em Fonoaudiologia.

À **CAPES**, pelo suporte financeiro.

RESUMO

INTRODUÇÃO: desde o fim dos anos 90, versões em português de célebres musicais americanos têm sido responsáveis por grandes bilheterias e pela revelação de excelentes intérpretes desse gênero de espetáculo, no Brasil. Em consequência disso, houve o aumento do número de cursos para suprir a demanda por atores-cantores e a inserção de disciplinas específicas nos currículos das escolas de teatro brasileiras.

OBJETIVO: caracterizar e analisar o perfil sociodemográfico e as práticas profissionais de preparadores vocais de atores do teatro musical no Brasil. **MÉTODO:** o estudo foi realizado com 27 preparadores vocais, 17 mulheres e 10 homens, atuantes profissionalmente em território nacional. Os participantes responderam, por via eletrônica, a um questionário com duas seções: a primeira seção foi constituída por dados sociodemográficos, tais como sexo, idade, formação em canto, tipos de atuação, locais e cidades de trabalho e tempo de experiência profissional; a segunda seção foi composta por três questões abertas. Optou-se por analisar a primeira questão – sobre as práticas profissionais dos sujeitos estudados, no que se refere às técnicas, exercícios, orientações e estratégias – e a segunda – sobre suas opiniões quanto ao gênero de canto a ser ensinado para atores do teatro musical. Na análise temático-categorial da primeira questão foram definidos os eixos temáticos *técnicas/exercícios*, *orientações* e *estratégias*. Esses eixos, após leituras sistemáticas das respostas dos sujeitos, foram divididos em categorias. Os dados obtidos a partir das respostas à segunda questão foram quantificados. **RESULTADOS:** quanto ao perfil sociodemográfico da amostra, 63% são mulheres, 70,4% estão na faixa etária entre 21 e 40 anos, 96,3% têm formação em canto lírico, 40,7% trabalham em estúdios particulares, 77,8% atuam em São Paulo e 77,8% têm tempo de experiência profissional entre dois e 11 anos. Em relação às práticas profissionais do grupo estudado, as categorias mais citadas no eixo temático *técnicas/exercícios* foram ressonância e respiração; no eixo temático *orientações*, a categoria saúde vocal; e no eixo *estratégias* as categorias mais citadas foram percepção da voz e embasamento teórico. Na opinião de 29,6% dos sujeitos da pesquisa, os gêneros de canto a serem ensinados para atores do teatro musical são o lírico e o *belting*. **CONSIDERAÇÕES FINAIS:** O perfil sociodemográfico do grupo pesquisado foi de maioria feminina, na faixa etária entre 21 e 40 anos, com formação em canto lírico e com tempo de prática profissional entre 2 e 11 anos. Quanto às práticas profissionais desses preparadores vocais de atores para o teatro musical, as técnicas e exercícios que mais utilizam têm relação com ressonância, respiração e fonte glótica; a orientação central reside nas questões de saúde vocal; e suas principais estratégias são a percepção da voz e o embasamento teórico.

Descritores: canto; treinamento da voz; música; arte.

ABSTRACT

INTRODUCTION: since the late 90s, the Portuguese versions of famous American musicals have been responsible for major blockbusters and the revelation of excellent interpreters of this genre show in Brazil. As a result, there was an increase in the number of courses to meet the demand for actors-singers and insertion of specific disciplines in the curriculum of Brazilian theater schools. **PURPOSE:** to characterize and analyze the sociodemographic profile and professional practices of vocal coaches for the musical theater actors in Brazil. **METHODS:** the study was conducted with 27 vocal coaches, 17 women and 10 men, working professionally in the country. Participants responded electronically, a questionnaire whose first section consisted of demographic data such as gender, age, training in singing, acting types, workplaces, cities and professional experience. The second section consisted of three open-ended questions. We chose to analyze the first question, which dealt with on the professional practices of the subjects studied, with regard to the techniques, exercises, guidelines and strategies, and the second, about their opinions regarding gender corner being taught to musical theater actors. In theme-category analysis of the first question were defined thematic *techniques / exercises, orientations* and *strategies*. These axes, systematic after reading the responses of the subjects were divided into categories. The data obtained from the responses to the second question were quantified. **RESULTS:** the demographic profile of the sample, 63% are women, 70.4% are aged between 21 and 40 years, 96.3% have training in classical singing, 40.7% work in private studios, 77.8 % work in São Paulo and 77.8% have professional experience between two and 11 years. In relation to professional practices of the studied group, the most cited in the thematic *techniques / exercises* were resonance and breath, in the thematic *orientations*, the category vocal health, and the shaft *strategies* were the most cited perception of voice and theoretical. In the opinion of 29.6% of the subjects, genres of singing to be taught to musical theater actors are lyrical and belting. **FINAL CONSIDERATIONS:** the demographic profile of the studied group was mostly female, aged between 21 and 40 years, trained in classical singing and time to practice between 2 and 11 years. As for the professional practices of these vocal coaches for the musical theater actors, the techniques and exercises they use most are related to resonance, breathing and glottal source; central guidance lies in vocal health, and their main strategies are voice perception and theoretical.

Keywords: singing; voice training; music; art.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO.....	iv
ABSTRACT	v
LISTA DE TABELAS	vii
LISTA DE QUADROS	viii
1. INTRODUÇÃO	1
2. OBJETIVO	3
3. REVISÃO DE LITERATURA	4
4. MÉTODO	18
4.1 Preceitos éticos.....	18
4.2 Seleção dos sujeitos.....	18
4.3 Instrumento.....	19
4.4 Procedimentos.....	19
4.5 Análise dos dados	20
5. RESULTADOS.....	22
6. DISCUSSÃO	30
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	43
9. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	49
10. ANEXOS.....	50

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Descrição da amostra quanto às características sociodemográficas e ao perfil profissional: sexo, faixa etária, formação em canto e tempo de experiência profissional.	24
Tabela 2	Opiniões dos preparadores vocais quanto aos gêneros de canto a serem ensinados para atores do teatro musical, em suas respostas à questão 2.	29

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Categorias e citações dos preparadores vocais pesquisados referentes ao eixo temático <i>técnicas/exercícios</i> da questão 1.	25
Quadro 2	Categorias e citações dos preparadores vocais pesquisados referentes ao eixo temático <i>orientações</i> da questão 1.	27
Quadro 3	Categorias e citações dos preparadores vocais pesquisados referentes ao eixo temático <i>estratégias</i> da questão 1.	28

1. Introdução

Desde o fim dos anos 90, versões em português de espetáculos musicais como *Rent* (1999), *Chicago* (2004), *Miss Saigon* (2008), *Rei Leão* (2013), entre outros, têm sido responsáveis por grandes bilheterias e pela revelação de excelentes intérpretes do gênero, no Brasil. Em consequência disso, houve o aumento do número de cursos para suprir a demanda por atores-cantores. A introdução de disciplinas específicas nos currículos das escolas de teatro tornou-se uma realidade.

Graças a esse fenômeno, a procura por professores de canto especializados em *belting* aumentou consideravelmente em nosso país, de acordo com Costa e Duprat (2008). Segundo os autores, isso chamou a atenção de fonoaudiólogos e otorrinolaringologistas que começaram a atender cantores desse gênero com várias queixas relativas às exigências técnicas impostas ao aparelho fonador, agravadas pelo número de apresentações semanais.

O *belting* é um gênero de canto típico do teatro musical descrito como uma extensão da voz de peito em notas agudas. Essa agudização é produzida por meio de ajustes do trato vocal, fonte e filtro, sem que se utilize a mudança de registro. A sonoridade resultante é forte, metálica e algumas vezes acentuadamente nasal (Philips, 2003).

Convém lembrar que o trabalho do ator em espetáculos musicais exige desse profissional preparo para a fala, o canto e a dança. Tais requisitos, por sua vez, dependem da conscientização e do controle do esquema corporal-vocal. Caso a movimentação do ator não esteja coordenada com o canto, durante a atuação, isso poderá comprometer o seu desempenho artístico (Pires e Guberfain, 2005).

Como cantor e professor de canto que também trabalha com atores, procuro compreender as razões pelas quais um gênero de espetáculo tão difundido nos Estados Unidos, com todas as dificuldades técnicas que oferece aos produtores e artistas brasileiros – a adaptação ao idioma, por exemplo –, tenha conquistado tamanha visibilidade em nosso país. Não se pode esquecer, sobretudo, que o teatro musical exige muito da voz do ator e que, por isso mesmo, requer conhecimentos teóricos e técnicos específicos por parte do responsável por sua preparação. Diante disso, surgiu a intenção de investigar quem são e como trabalham os preparadores vocais de atores

para o teatro musical no Brasil.

A relevância do presente estudo reside, primeiramente, no fato de existirem poucas pesquisas sobre o assunto na realidade brasileira. Há de se ressaltar, também, que os poucos estudos referentes ao teatro musical publicados no Brasil (Costa e Duprat, 2008; Rubim, 2010), de modo geral, discorrem sobre o trabalho do ator e não sobre o profissional que o prepara. Espero, portanto, que esta pesquisa possa contribuir para uma troca efetiva entre as Artes e as Ciências.

2. Objetivo

Caracterizar e analisar o perfil sociodemográfico e as práticas profissionais de preparadores vocais de atores do teatro musical no Brasil.

3. Revisão da literatura

A revisão de literatura foi dividida em tópicos, tais como: definições e características do trabalho de preparadores vocais; a questão da formação do professor de canto; aspectos gerais relativos ao ensino de canto; e especificidades do canto no teatro musical de procedência norte-americana. Para a estruturação do texto, utilizou-se como critério a semelhança entre os conteúdos das referências segundo os tópicos acima.

O preparador vocal é também conhecido como professor de voz e consultor vocal. Tradicionalmente, esse profissional costuma ter uma estreita ligação com o teatro. Seu trabalho, de forma geral, inclui aspectos como: educação básica em anatomia e fisiologia da voz, técnicas de aquecimento, exercícios respiratórios e estética vocal. Tal função pode ser desempenhada por fonoaudiólogos – especialistas em voz – e professores de canto, de acordo com as especificidades de cada profissão. No caso do fonoaudiólogo, em particular, o trabalho consiste na reabilitação vocal e também no desenvolvimento e aprimoramento da voz (Freed *et al.*, 1997).

Na música erudita, o preparador vocal é chamado de correpetidor, um profissional que trabalha com cantores solistas ou coros. Ele se encarrega de questões como a pronúncia e a dicção dos idiomas a ser cantados, o estilo musical do compositor a ser interpretado e, no caso das óperas, o contexto literário e dramático da obra. A função de correpetidor é comumente exercida por um pianista, regente, professor de canto ou de dicção lírica (Abreu, 2008).

Em Nova Iorque, segundo Brunetti (2012), professores de voz e preparadores vocais são profissionais com diferentes incumbências. De acordo com o autor, o professor de voz ensina técnicas de canto, enquanto o preparador vocal auxilia na seleção de repertório, ensina atores sem formação musical a cantar, prepara a partitura da canção a fim de que outro pianista possa tocá-la e aponta caminhos para a interpretação.

Ferreira (1995) desenvolveu uma pesquisa com o objetivo de conhecer a formação e atuação de fonoaudiólogos e professores de canto que trabalham com o aperfeiçoamento vocal de sujeitos atuantes em meios de comunicação e arte. Para tanto, foram selecionados 19 profissionais experientes no aperfeiçoamento da voz,

atuantes no eixo Rio–São Paulo, dentre os quais 10 possuíam o registro de fonoaudiólogo e nove eram professores de canto. Foram apresentados a cada sujeito 10 tópicos, no formato de entrevista parcialmente dirigida, gravada em áudio e posteriormente transcrita. Dentre os tópicos apresentados, destacam-se: preparação para a atuação, tipo de clientela atendida e existência ou não de educação da própria voz. Os dados foram analisados quantitativamente e apresentados com trechos dos discursos dos sujeitos. Verificou-se que 60% dos fonoaudiólogos tiveram formação superior, 30% fizeram cursos de especialização e/ou supervisão e 10% tiveram como base vivências adquiridas em trabalhos corporais. Com relação à clientela atendida, todos os fonoaudiólogos entrevistados se referiram à predominância de atores de teatro e cantores. Quanto à educação da própria voz, apenas um fonoaudiólogo respondeu afirmativamente. Entre os professores de canto, todos tinham formação para exercer tal atividade profissional, 44% em nível universitário e 33% especificamente na área de Música. No tocante à clientela atendida, 88% dos entrevistados fizeram referência a cantores e 66%, atores de teatro. Quanto à educação da própria voz, todos os professores de canto responderam de forma afirmativa.

Félix (1997), ao levantar os currículos de três grandes universidades brasileiras, chegou à conclusão de que o cantor profissional que também pretenda se dedicar ao ensino de canto tem poucas opções para obter tal formação. Segundo a autora, as disciplinas pedagógicas oferecidas pelos cursos de bacharelado – quando existem – são completamente desvinculadas do universo do cantor e dos problemas que envolvem sua formação – no tocante à técnica, aos procedimentos didáticos empregados e ao contexto social em que vive. Com base na convicção de que a relação professor-aluno é de grande importância para a assimilação de uma técnica vocal, a autora constatou, igualmente, que as disciplinas pedagógicas, da forma como são oferecidas nos cursos superiores de canto, não contribuem para a compreensão de aspectos específicos do ensino nessa área. Tais disciplinas, segundo ela, são escassas e, quando muito, são apresentadas nos currículos como optativas. A mesma autora afirmou também que os professores de canto brasileiros, de forma geral, não têm pleno conhecimento dos procedimentos pedagógicos que utilizam. O trabalho desenvolvido por eles ocorre de maneira intuitiva. Estes, segundo a autora, optam pelo ensino de canto mesmo com poucos anos de estudo, além de contarem com uma parca literatura

para auxiliá-los nessa empreitada.

LoVetri e Weekly (2003) realizaram uma pesquisa com professores de canto, particularmente os que preparam atores para o teatro musical, com o objetivo de caracterizar sua formação e experiência no ensino da *Contemporary Commercial Music (CCM)* – música comercial contemporânea. Este termo é geralmente utilizado para descrever gêneros musicais como *cabaret, country, experimental, folk, gospel, jazz, musical theater, pop, rock* e *rhythm & blues (R & B)*. Foram consultados, por meio de questionário, professores de faculdades, universidades e conservatórios, bem como de estúdios particulares, tanto dos Estados Unidos quanto de vários países estrangeiros. A análise de 139 questionários respondidos revelou que a maior parte dos sujeitos não tinha formação pedagógica adequada e nem experiência profissional. Houve conflitos entre os sujeitos pesquisados quanto às especificidades dos estilos de canto erudito e CCM. Os entrevistados demonstraram alguma familiaridade com a ciência e a medicina da voz, assim como com as terminologias ligadas à música comercial contemporânea (CCM). Todos os sujeitos manifestaram interesse em obter mais informações com ênfase na produção vocal saudável.

Para dar continuidade à sua investigação anterior, Weekly e LoVetri (2009) aprimoraram o instrumento utilizado com o objetivo de obter informações adicionais sobre os professores de canto ligados ao teatro musical. O segundo estudo abordou diversos aspectos como experiência em *performance*, em métodos de treinamento, em filosofia de ensino, em uso de terminologia, em conhecimentos científicos e médicos sobre voz, entre outros parâmetros. Desta vez, foram coletados 145 questionários respondidos também por professores de canto dos Estados Unidos e de vários países estrangeiros. A análise das respostas fornecidas pelos sujeitos não se mostrou efetiva para determinar com precisão o conteúdo dos cursos frequentados pelos professores e nem mesmo a proficiência de quem os ministrou. Novamente, foram verificadas confusões por parte dos sujeitos pesquisados com relação às diferenças entre o canto erudito e os vários estilos da CCM. Assim como no primeiro estudo, verificou-se a necessidade de um treinamento mais completo para os professores de canto não erudito no tocante ao ensino da CCM. Tal treinamento, de acordo com os resultados da pesquisa, deve incluir um embasamento teórico sobre a produção vocal na CCM, um incremento dos conhecimentos sobre ciência e medicina da voz, de forma geral, e uma

didática de ensino que promova o uso saudável da voz para fins artísticos, no contexto da música comercial contemporânea.

Loiola e Andrada e Silva (2010) ressaltaram que o estudo da anatomia e fisiologia da produção vocal pode beneficiar o professor de canto, na medida em que permite a esse profissional uma atuação mais crítica e aprofundada perante seus alunos. As autoras ponderaram, todavia, que um professor de canto com vasto conhecimento teórico e técnico não será bem sucedido na tarefa de ensinar, caso não possua um método individualizado e com bases empíricas para estruturar sua didática. Apontaram, por fim, a importância do ensino que considera cada aluno em sua singularidade e leva em conta suas potencialidades e limitações.

Uma entrevista semi-estruturada com 12 professores especializados em canto para o teatro musical foi realizada por Bourne *et al.* (2011). As autoras tiveram por objetivo reunir mais informações sobre o conhecimento e prática desses especialistas, bem como sua percepção dos aspectos fisiológicos e acústicos de qualidades vocais como *belt* e *legit* no canto para o referido gênero musical. Todos os professores eram proficientes em canto para o teatro musical e lecionavam em instituições de ensino superior e/ou estúdios privados para atores-cantores profissionais da Broadway, West End ou da Austrália. Os entrevistados descreveram a qualidade *belt* como voz de peito, com vogais para a frente e com nasalidade. As respostas dos sujeitos indicaram que houve confusão quanto à definição de *belt* masculino. Entretanto, os entrevistados afirmaram que os homens podem utilizar o *belt* com segurança na região aguda, geralmente em tons que cantariam em registro de peito ou mesmo em falsete. Partilharam também a opinião de que o *belt* pode apresentar vibrato, intensidade elevada e nasalidade como uma escolha de caracterização. Os entrevistados concordaram que *legit* é uma qualidade vocal mais fundamentada no canto erudito, com brilho e com mais nasalidade em relação à voz lírica. Eles sugeriram que, para as mulheres, o canto *legit* caracteriza-se pela atividade dominante do registro de cabeça. No caso dos homens, referiram que o som *legit* é caracterizado pela atividade dominante do registro de peito. No canto *legit*, segundo os professores, as vogais são mais brilhantes e apresentam mais nasalidade que as vogais no canto erudito. Os resultados da pesquisa indicaram que o controle dos registros vocais no canto para o teatro musical parece ser uma grande preocupação para todos os professores.

Sob o ponto de vista de Costa e Duprat (2008), há controvérsias entre cantores e professores de canto com relação ao *belting*, pois alguns desses profissionais cultivam a ideia de que se trata de uma técnica nociva à saúde vocal. Todavia, os autores admitiram que qualquer técnica de canto, quando mal utilizada, pode acarretar problemas vocais. Isso inclui também o mau uso do *belting*. Este, quando bem realizado, resulta em um som claro, forte e muito marcante, segundo os autores.

Em entrevista a Borém (2010), profissionais experientes do teatro musical, tanto na preparação vocal quanto na atuação propriamente dita, afirmaram que é possível integrar, nesse gênero de espetáculo, diferentes técnicas de canto. Os entrevistados esclareceram, porém, que é necessário conhecer os ajustes fisiológicos próprios de cada uma dessas técnicas – lírica, *belting* e popular. Recomendaram aos atores-cantores o estudo do canto erudito, com a alegação de que o repertório mais antigo de teatro musical exige essa versatilidade. Argumentaram também que o uso correto da técnica lírica proporciona uma resistência vocal ímpar ao ator-cantor de musicais, o que pode auxiliá-lo na manutenção da saúde de sua voz. Tal resistência, segundo os entrevistados, permite ao ator-cantor cumprir as exaustivas agendas típicas do gênero em questão, com oito espetáculos semanais – às vezes, dois no mesmo dia.

Na publicação de Melton (2007), foram divulgadas as entrevistas que realizou com 16 professores de canto para o teatro musical na atualidade: seis oriundos dos Estados Unidos, três da Grã-Bretanha e sete da Austrália. Nesse sentido, a autora compartilhou as concepções e perspectivas desses profissionais acerca da formação de atores e cantores para o teatro musical. Segundo ela, todos os entrevistados orientam alunos e/ou clientes que trabalham em grandes teatros e/ou visitam produções de espetáculos em seus respectivos países, bem como em outras partes do mundo. A autora os convidou a discutir seis aspectos fundamentais do treinamento vocal para o teatro musical: alinhamento postural, respiração, alcance vocal, ressonância, articulação e atuação teatral integrada; e a explicitar suas abordagens no que concerne à ciência da voz e ao trabalho baseado no movimento – elemento central no treinamento do ator. Todos os entrevistados mencionaram a formação em canto erudito e a formação teatral como requisitos fundamentais para um bom desempenho no teatro musical. A utilização da qualidade vocal *legit*, segundo os profissionais, é predominante entre os atores-cantores australianos, mesmo nos musicais mais contemporâneos.

Relataram também a importância de se desenvolver a capacidade de cantar utilizando as diversas qualidades vocais exigidas pelos estilos musicais inerentes a esse gênero de espetáculo – *pop* e *rock*, por exemplo. Não houve consenso entre os entrevistados no que concerne à terminologia técnica relativa à qualidade vocal, à ressonância e aos registros vocais. No tocante às técnicas corporais utilizadas na preparação de atores e cantores para o teatro musical, os entrevistados fizeram menção à ioga, ao método Feldenkreis, à técnica de Alexander e ao treinamento de Pilates.

Rubim (2010) afirmou que a escolha de um bom professor de canto deve ter como parâmetro a qualidade artística de seus alunos. Segundo a autora, um professor de canto confiável detém sólidos conhecimentos sobre fisiologia da voz e sabe explicar todos os aspectos envolvidos no trabalho com a voz cantada: postura, apoio respiratório, coordenação pneumofônica, ressonância, articulação, registros, passagens e interpretação.

O canto do teatro musical norte-americano inclui qualidades vocais conhecidas no meio artístico profissional como *belt* e *legit*. A qualidade vocal *belt* se tornou notável no decorrer dos anos 30, entre atrizes que cantavam no registro de peito por toda a tessitura, em um estilo de paródia às mulheres afro-americanas. A qualidade vocal *legit*, em contrapartida, fundamentou-se na tradição erudita, decorrente da popularidade da opereta entre os norte-americanos, no início do século XX. O canto nos primórdios do teatro musical era predominantemente erudito, embora com tessitura mais restrita em relação ao repertório operístico. A qualidade vocal *legit* tornou-se a mais popular nos musicais dos anos 40, 50 e 60, mas seu uso entrou em declínio desde então. A partir da década de 60, com a introdução do *rock musical*, a sonoridade do canto no teatro musical mudou radicalmente, e passou a exigir atores-cantores mais resistentes para enfrentar até oito apresentações por semana (Bourne *et al.*, 2011).

O estudo de Hanayama *et al.* (2009) teve por objetivo caracterizar a qualidade de voz metálica, presente no *belting*, ao considerar a correlação entre as informações dos planos fisiológico e acústico, com base em uma análise perceptivo-auditiva consensual. Foram avaliados 21 cantores profissionais com a amostra da vogal /e/ nos modos oral e metálico por meio da nasofibrolaringoscopia para análise do trato vocal e a acústica para descrição dos formantes. Como resultados referentes à análise do trato vocal foram observados na maioria dos cantores o abaixamento do véu palatino, o

estreitamento das paredes da faringe, a elevação da laringe e a constrição ântero-posterior e medial da região supraglótica. Quanto aos achados da acústica, a distância dos valores do segundo, terceiro e quarto formantes em relação ao primeiro conferem à voz uma sonoridade estridente.

Quanto aos gêneros de canto próprios do teatro musical, o *belting* tem sido descrito como semelhante à fala, semelhante ao grito ou produção de voz gritada. É comumente utilizado na música comercial contemporânea e substancialmente diferente do canto erudito ocidental, sob o ponto de vista estético. Nesse sentido, a investigação de Sundberg *et al.* (2012) teve como objetivo descrever as características de fonação e ressonância em diferentes subgêneros do *belting* tais como *heavy*, *brassy*, *ringy*, *nasal*, *speechlike* e do gênero erudito. Um cantor profissional e professor de canto, especialista nesses subgêneros, serviu como o único sujeito. O material gravado, constituído de excertos do repertório do teatro musical e também do repertório operístico, foi analisado por oito juízes, todos eles professores de canto proficientes nos subgêneros citados. Os trechos musicais foram executados com os textos originais e também com a sílaba /pae/. A pressão subglótica e a pressão oral foram medidas durante a oclusão da consoante /p/. A fonte de voz e as frequências de formantes foram analisadas acusticamente. As medidas de pressão subglótica obtidas por meio de eletroglotografia¹ (EGG) diferiram claramente entre o gênero erudito e o subgênero *heavy*. Quanto aos formantes², as diferenças entre os subgêneros foram menos sistemáticas, mas claramente contrastantes em relação ao estilo clássico, no que diz respeito ao primeiro formante.

Podem-se observar traços do *belting* em diferentes gêneros musicais: *world music*, *spirituals*, *blues*, *rock*, *gospel*, *jazz*, teatro musical e até mesmo no samba. Mas foi no teatro musical em que o referido gênero de canto realmente se consagrou, adquiriu características próprias e se tornou popular em diferentes partes do mundo

¹ Teste laríngeo em que são colocados dois eletrodos de superfície na região anterior do pescoço, diretamente sobre e no centro da lâmina da cartilagem tireoidea, fixados por meio de uma faixa elástica, que podem ser movidos para se observar o melhor sinal obtido. Como o pescoço apresenta diferentes rotas de passagem para o fluxo de corrente elétrica, devem ser utilizados filtros para isolar a porção da corrente que passa através das pregas vocais (Behlau, 2001).

² Grupos de harmônicos amplificados no trato vocal que definem as características acústicas das vogais. São geralmente expressos por meio de seu valor médio, em Hertz (Hz) ou ciclos por segundo, e designados por F1, F2, F3, e assim por diante. A descrição das vogais dificilmente ultrapassa a identificação dos três primeiros formantes. As frequências dos dois primeiros formantes determinam a qualidade vocal, em termos acústicos, e sua identidade, em termos auditivos (Behlau, 2001).

(Costa e Duprat, 2008).

Um estudo de LeBorgne *et al.* (2010) contou com três diretores de elenco da Broadway como juízes para avaliar a proficiência em canto *belting* de 20 estudantes do sexo feminino, com idades entre 18 e 25 anos. Para tanto, foram utilizados dois vocalizes específicos e seis pequenos excertos do repertório *belting*. Coube aos avaliadores julgar as estudantes *belters* em relação a sete parâmetros perceptivos tais como *loudness*, vibrato, brilho, timbre, ressonância, nasalidade e quebras de registro. Em seguida, definiram uma pontuação global para essas estudantes. As quatro cantoras com pontuação mais elevada foram consideradas como *belters* de elite, enquanto as quatro que obtiveram pontuação mais baixa foram avaliadas como *belters* medianas. A análise de correlação e a análise de regressão linear forneceram uma visão sobre quais julgamentos perceptivos se correlacionaram mais fortemente com os escores de elite e mediano. Tal estudo encontrou os parâmetros de vibrato e brilho como mais altamente correlacionados com a pontuação obtida pelas estudantes *belters* de elite. Além disso, vibrato e brilho apresentaram alta correlação com a *loudness*.

Conforme Kayes (2004), a qualidade vocal denominada *twang*, em sua forma pura, é brilhante, estridente e nem sempre agradável de se ouvir. Soa como uma voz de comando ou irritação, e também pode ser um componente do canto lírico. Características de *twang* são encontradas no teatro musical de West End e da Broadway, assim como na música *pop*. Pode ser adicionada a uma outra qualidade vocal ou ser utilizada isoladamente como uma qualidade vocal única. Quando combinada com outras qualidades vocais, favorece a projeção da voz em espaços amplos ou mesmo ao ar livre.

A mesma autora explicou que o *twang*, sob o ponto de vista fisiológico, é caracterizado pela constrição ariepiglótica, laringe alta e dorso de língua elevado. A cartilagem tireóide pode estar inclinada ou neutra, o que permite a variação de massa vibrante das pregas vocais. A constrição ariepiglótica tende a aumentar a resistência do fechamento das pregas vocais, por isso é importante não imprimir grande pressão de ar para a produção desta qualidade vocal. O *twang* pode também ser nasal ou oral.

O objetivo da pesquisa de Mello *et al.* (2009) foi investigar os efeitos da aplicação de um Programa de Desenvolvimento da Coordenação Motora, baseado em Piret e Béziers, na voz do cantor lírico. Para tanto, cinco cantores líricos profissionais

executaram uma ária de ópera, de livre escolha, que foi filmada. Em seguida responderam a uma questão sobre a propriocepção ao cantar. Durante um mês submeteram-se ao Programa de Desenvolvimento da Coordenação Motora e, ao final desse período, gravaram novamente a mesma ária e responderam à mesma questão. As filmagens foram enviadas para nove juízes profissionais (três fonoaudiólogos, três fisioterapeutas e três professores de canto) que avaliaram a integração corpo-voz dos cantores por meio de análise perceptivo-auditiva e visual. Os cantores, após assistirem às duas filmagens, fizeram outra autoavaliação. Na avaliação dos juízes, as duas sopranos, a mezzo-soprano e o baixo melhoraram a projeção da voz; o tenor melhorou a ressonância e o baixo melhorou também a respiração; com exceção do baixo, todos ficaram com os gestos mais livres. Segundo relato dos cantores, os exercícios garantiram maior percepção da tensão muscular durante o canto e isso possibilitou melhor controle dos gestos.

Ramos (2011) relatou sua experiência como docente de um curso de Especialização em Teatro Musicado, em uma universidade carioca. A autora destacou que a criação do referido curso foi fruto do interesse mútuo de diferentes profissionais do ensino superior em Artes – áreas de Dança, Música e Teatro – pelo processo de preparação corporal e vocal do ator. Tal iniciativa, segundo a autora, transformou as aulas de dança e alongamento, desenvolvidas no curso de interpretação do bacharelado em Artes Cênicas da referida universidade, em um laboratório de pesquisa. A autora esclareceu que essas aulas visam à integração entre canto, dança e atuação por meio de uma proposta de trabalho corporal-vocal estruturada no conhecimento anatômico e fisiológico do corpo humano, bem como na questão da expressividade corporal.

Gava Júnior *et al.* (2010) realizaram um estudo com o objetivo de analisar a definição de apoio respiratório, assim como as estratégias de trabalho e benefícios de sua aplicação, sob a perspectiva de professores de canto e fonoaudiólogos. Para tanto, os autores propuseram a seis profissionais com experiência em voz cantada questões relacionadas ao apoio respiratório no canto. As respostas foram submetidas à análise de conteúdo e, a partir disso, foram estabelecidas quatro categorias: definição de apoio respiratório, tipo de apoio, estratégias e benefícios. Os entrevistados mencionaram, sobretudo, que a definição de apoio está relacionada com a participação do músculo

diafragma e dos intercostais e que o tipo de apoio mais adequado é o intercostal e diafragmático. Dentre as estratégias de trabalho utilizadas para a adequação do apoio respiratório, as mais citadas foram: propriocepção corporal, conscientização da musculatura envolvida, equilíbrio do fluxo aéreo, alívio de tensões e correção da postura. Houve discrepâncias com relação à utilização da contração abdominal, do uso de objetos de apoio, de imagens mentais e realização de vocalizes. Para os entrevistados, o maior benefício do apoio respiratório está no alívio das tensões laríngeas e melhoria na coordenação pneumofonoarticulatória. Houve pouca concordância sobre a ação benéfica do apoio, principalmente com relação à emissão cantada.

Kayes (2004), a partir de sua experiência como professora de canto, observou que cantar exige um uso ativo da musculatura expiratória. Ponderou que alguns estilos de canto são menos sustentados do que outros. No entanto, ressaltou a necessidade de se manter a afinação como elemento comum a todos os estilos e qualidades de voz cantada. A autora apontou ainda três outros fatores que afetam o uso da respiração no canto: mudanças na pressão subglótica, mudanças na qualidade da voz e as demandas relativas ao estilo musical e ao texto cantado. No primeiro caso, a autora levou em consideração a maior ou menor resistência do fechamento glótico em relação ao fluxo de ar expirado. Quanto ao segundo fator, referiu-se às mudanças de configuração do trato vocal nos níveis glótico – maior tempo de fechamento das pregas vocais – e supraglótico – estreitamento ou constrição – para a obtenção de diferentes qualidades vocais como o *belting* e o *twang*, por exemplo. No tocante ao terceiro e último fator, a autora afirmou que o *legato*, típico do canto erudito, não é necessariamente uma exigência para outros estilos de canto como, por exemplo, o *jazz* e o *pop*. Com relação ao texto cantado, a autora destacou a questão das consoantes plosivas – /p/ e /b/ – e fricativas – /f/ e /v/. As primeiras interrompem o fluxo do ar expirado, enquanto as últimas acarretam um maior gasto de ar. Compreender o papel das características acima, na opinião da autora, é fundamental para a manutenção de uma boa respiração.

Um registro vocal é formado por uma série de tons consecutivos de qualidade semelhante. As alterações na qualidade da voz, por sua vez, estão relacionadas com a presença ou ausência de sensações proprioceptivas. Essas sensações resultam da atividade da laringe e envolvem mudanças de níveis de frequência, assim como as

relações entre a frequência fundamental e os formantes. O registro vocal tem origem no desejo estético de se produzir homogeneidade sonora da voz em toda a tessitura. Sob o ponto de vista mecânico, resulta da coordenação hábil entre os ajustes laríngeos e os ajustes acústicos do trato vocal. Grande parte dos pesquisadores da área de voz distinguem apenas dois registros: modal – dividido em peito e cabeça – e falsete (Miller, 1994).

Bourne *et al.* (2011), em pesquisa sobre a fisiologia da voz e ensino de canto no âmbito do teatro musical, afirmaram que os atores-cantores precisam utilizar os registros vocais de forma versátil e flexível. Segundo os autores, eles devem ser capazes de emitir sons pertencentes ao registro modal de peito e cabeça, bem como sons que se situam no ponto de transição entre ambos. Ao utilizarem o *belting*, as mulheres podem precisar manter a utilização do registro modal de peito em tons mais altos do que seria necessário para o canto erudito. Os homens também podem precisar manter o uso do registro modal de peito para produzirem o *belting* na região aguda. Cantores de teatro musical precisam desenvolver a habilidade de produzir sons brilhantes e relativamente fortes, assim como emitir sons mais equilibrados, típicos de qualidades vocais como *legit*. Em função disso, o bem estar vocal é motivo de preocupação para os professores de canto e para os cantores. No entanto, há muito pouca informação baseada em evidências sobre como produzir qualidades vocais para o canto no teatro musical de forma eficiente e segura.

Kob *et al.* (2011), em pesquisa referente aos avanços científicos de estudos recentes sobre a voz cantada, mencionaram outros registros vocais tais como o basal – também conhecido como *vocal fry* e *Stroh bass* – e o registro de flauta. Segundo os autores, o primeiro pode ser encontrado no *rythm & blues* (R&B) e o segundo pode ser utilizado por sopranos ligeiros, no canto erudito, para atingir as notas mais altas da região sobreaguda, e até mesmo no jazz.

Sousa *et al.* (2010) realizaram uma pesquisa com o objetivo de verificar se professores de canto de diferentes gêneros musicais utilizam expressões metafóricas (“imagens”) como ferramenta didática para trabalhar a ressonância vocal, se existe correspondência fisiológica pretendida para cada metáfora empregada e os motivos para a utilização de tal linguagem. A amostra do estudo foi composta por 20 professores de canto, com experiência profissional mínima de cinco anos, atuantes em

quatro abordagens do ensino de canto, sendo cinco professores por abordagem. Os professores responderam a um questionário baseado em pesquisas já concluídas na área. As questões abordaram o histórico na docência de canto e a utilização ou não de metáforas. Aos professores que responderam afirmativamente, foram solicitadas a citação de três imagens correntemente utilizadas no ensino da ressonância bem como a explicação dos eventuais objetivos fisiológicos e musicais associados. As entrevistas foram gravadas em aparelho digital, transcritas na íntegra, analisadas e categorizadas. Dos professores entrevistados, 90% utilizavam imagens no trabalho com ressonância por motivos didáticos técnicos e musicais; 88,8% dos professores que afirmaram utilizar tal linguagem e que disseram ter objetivos fisiológicos associados não os descreveram de forma objetiva ou não os distinguiram de objetivos musicais e proprioceptivos.

O formante do cantor potencializa os formantes mais elevados nas vozes dos cantores de ópera do sexo masculino. Parece razoável supor que esse formante possa favorecer a inteligibilidade das consoantes e, portanto, do texto como um todo. Pela mesma razão, a inteligibilidade de texto de cantores de teatro musical, que carecem de formantes do cantor, poderia ser considerada como menor do que a de cantores de ópera. O objetivo do estudo exploratório de Sundberg e Romedahl (2009) foi testar essa hipótese. Dois cantores profissionais de ópera e dois cantores profissionais de teatro musical cantaram uma frase musical que continha sílabas sem sentido. As frases gravadas pelos cantores foram mascaradas com ruídos de diferentes níveis. O grau de inteligibilidade foi medido por meio de avaliação perceptivo-auditiva realizada por 10 ouvintes voluntários do sexo feminino, estudantes de música. Os resultados mostraram que a inteligibilidade foi um pouco maior para os cantores de teatro musical, quando comparados com os cantores de ópera. Uma possível explicação para isso seria que os cantores de teatro musical utilizam frequências formantes mais próximas às da fala normal.

A música desempenha um papel vital quando se canta um texto, na medida em que permite ao público processar a informação em vários níveis. As configurações rítmicas, melódicas e orquestrais, tudo contribui para esse processo. O trabalho do ator de teatro musical consiste em transmitir o texto dentro dessa estrutura para garantir que soe realista e também para que o público seja capaz de ouvir o que se canta. Isso não é tão simples quanto parece, por não se tratar apenas de uma questão de volume. Em

outras palavras, é mais fácil garantir a audibilidade do texto cantado na emissão de vogais do que na emissão de consoantes. É essencial, portanto, que o ator ao cantar busque maneiras de equilibrar a relação vogal-consoante a fim de que o texto possa ser entendido pelo público (Kayes, 2004).

Na visão de Estienne (2004), um bom cantor deve ser capaz de cantar em diferentes idiomas, desde que os conheça com propriedade. Alguns cantores, entretanto, podem apresentar dificuldades com relação à pronúncia de determinados idiomas. A habilidade de emitir os fonemas próprios de cada idioma supõe um mínimo de conhecimento de fonética e linguística por parte do cantor e este deve necessariamente compreender o texto cantado. Mesmo assim, segundo a autora, isso não é tão evidente quanto parece.

Rubim (2003) acrescentou que a boa dicção proporciona ao cantor a clareza de expressão e o perfeito envolvimento com o texto interpretado. Além disso, segundo a autora, a pronúncia correta dos idiomas no canto permite que o aparelho fonador funcione de forma equilibrada e contribui positivamente para a técnica vocal.

Minucelli (2008) realizou um estudo com o objetivo de analisar os ajustes do trato vocal, características acústicas, perceptivo-auditivas das vozes e a descrição fonológica e fonética das vogais em um mesmo trecho de canto *belting* produzido em inglês e em português. A amostra foi composta por seis sujeitos cantores *belters* profissionais – três do sexo masculino e três do sexo feminino. Foi solicitado que cantassem o mesmo trecho de um musical nas versões em inglês e em português – *Miss Saigon*, para as mulheres, e *A Bela e a Fera*, para os homens. As emissões cantadas foram gravadas durante a realização do exame de nasofibrolaringoscopia e analisadas por três otorrinolaringologistas por meio de um roteiro de análise do trato vocal. Os mesmos trechos foram gravados em ambiente acusticamente tratado para a análise acústica, perceptivo-auditiva das vozes, análise fonológica e fonética acústica das vogais do inglês e do português. Na análise fonética, em particular, observou-se que as mulheres produziram as vogais do inglês de modo mais posterior do que o esperado fonologicamente. Em contrapartida, produziram as vogais no português mais de acordo com o esperado. Na análise fonológica referente às produções masculinas houve maior incidência de vogais fechadas no português.

A criação de normas para a boa pronúncia do português no canto foi um dos

resultados do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937, dirigido por Mário de Andrade. Essas normas, no entanto, nunca foram oficialmente revisadas. Em um congresso posterior, realizado em 1956, os atores de teatro produziram sua versão das normas para o português falado no teatro que serviu, em grande parte, como uma primeira revisão e utilizou como base as normas publicadas em 1938. Em 2005, durante o 4º Encontro Brasileiro de Canto, novas normas foram votadas em plenário, mas não foram publicadas imediatamente (Herr, 2007).

As Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito (PB Cantado), conforme estabelecidas a partir do 4º Encontro Brasileiro de Canto intitulado “O Português Brasileiro Cantado” (São Paulo, 2005), foram publicadas no formato de uma tabela similar às que tradicionalmente se apresentam em documentos das áreas de linguística, fonoaudiologia e, mais recentemente, em estudos fonético-articulatórios aplicados ao canto. Em linhas gerais, a tabela organiza os símbolos fonéticos e ortográficos do Português Brasileiro (PB) em dois quadros, de acordo com as categorias de vogais e consoantes. Em cada um destes quadros, a apresentação dos símbolos fonéticos e ortográficos segue a ordem alfabética. Ambas as categorias compreendem ainda alguns casos especiais de sequências de símbolos ortográficos que, uma vez combinados, correspondem a formas de pronúncia autônomas (como no caso dos encontros vocálicos, encontros consonantais e nasalizações). Entre as informações essenciais para a transcrição e pronúncia linguística/musical do PB Cantado, destacam-se aquelas que valorizam as características históricas, estruturais, técnicas e estéticas do PB, relacionáveis a certa noção de norma culta da língua, na maneira como ela é escrita e falada contemporaneamente no Brasil (Kayama *et al.*, 2007).

4. Método

4.1. Preceitos éticos

Este estudo descritivo e de natureza qualitativa foi submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e aprovado sob o protocolo de nº 346/2011 (anexo 1). Todos os sujeitos que aceitaram participar voluntariamente desta pesquisa assinaram o termo de consentimento livre e esclarecido (anexo 3).

4.2. Seleção dos sujeitos

Para seleção dos sujeitos da pesquisa, os critérios de inclusão foram: atuar profissionalmente como preparadores vocais de atores para o teatro musical e ter no mínimo um ano de experiência nessa atividade.

Primeiramente, o pesquisador enviou *e-mails* em forma de carta-convite (anexo 2) aos sujeitos voluntários com a seguinte pergunta: você trabalha atualmente na preparação vocal de atores para o teatro musical de procedência norte-americana? Aqueles que responderam afirmativamente foram convidados a participar do estudo.

A amostra foi constituída por conveniência – indivíduos do convívio profissional do pesquisador – e ampliada por meio da técnica *bola de neve* (Marshall, 1998). Assim que os primeiros sujeitos devolveram o questionário respondido para o pesquisador, foi-lhes solicitado que indicassem outros dois possíveis participantes da pesquisa.

Foram convidados a participar do estudo 65 indivíduos. Desses, 16 não se manifestaram e 13 rejeitaram participação por diversos motivos. Dos 36 indivíduos restantes, 27 responderam ao questionário no prazo estabelecido pelo pesquisador. A amostra da pesquisa foi finalizada com 27 sujeitos, 17 do sexo feminino e 10 do masculino, com média de idade de 36,3 anos.

4.3. Instrumento

O questionário direcionado a preparadores vocais de atores para o teatro musical (anexo 5) foi elaborado pelo pesquisador e por sua orientadora, com base na experiência profissional de ambos e na literatura (Melton, 2007; Weekly, LoVetri, 2009).

A fim de testar o instrumento, o pesquisador realizou um estudo piloto com três sujeitos, no qual foi possível verificar o nível de compreensão dos enunciados, ordem e relevância das questões, o tempo para responder a elas – entre 15 e 20 minutos – e possíveis dificuldades. Após a análise do piloto, os ajustes necessários foram realizados.

O questionário foi dividido em duas seções. A primeira seção apresenta os dados de identificação da amostra tais como características sociodemográficas – idade, sexo e cidade(s) onde trabalha – e perfil profissional dos sujeitos pesquisados – formação específica em canto, outra formação, formas de atuação profissional no teatro musical, local(is) recente(s) de trabalho, tempo de atuação profissional como preparador vocal de atores para o teatro musical e formas de reciclagem na área. A segunda seção é constituída por três questões abertas. A primeira questão versou sobre as práticas dos preparadores vocais de atores para o teatro musical no tocante às técnicas, exercícios, orientações e estratégias utilizadas por esses profissionais. A segunda questão abordou a opinião dos sujeitos da pesquisa sobre o gênero de canto a ser ensinado para atores do teatro musical. A terceira e última questão visou apontar as dificuldades enfrentadas pelos profissionais pesquisados nesse tipo de trabalho.

4.4. Procedimentos

O pesquisador encaminhou aos sujeitos que aceitaram participar voluntariamente do estudo um *e-mail* que continha o termo de consentimento livre e esclarecido (anexo 3). Após a leitura e o aceite do termo pelos sujeitos participantes selecionados, no corpo do próprio *e-mail*, foram enviadas para seus respectivos endereços eletrônicos as

instruções para responder ao questionário (anexo 4) e o questionário direcionado a preparadores vocais de atores para o teatro musical (anexo 5).

De acordo com a carta de instruções (anexo 4), os participantes tiveram um prazo de até duas semanas para devolverem o questionário respondido para o pesquisador, via *e-mail*. Esse prazo, por solicitação de alguns sujeitos, estendeu-se até seis semanas. Tal flexibilidade, contudo, não comprometeu o período estabelecido para a coleta de dados, que foi de quatro meses, com início em 01/07/2012 e término em 31/10/2012.

4.5. Análise dos dados

A caracterização da amostra quanto aos aspectos sociodemográficos e ao perfil profissional (seção I do questionário) foi apresentada na tabela 1. Em relação à seção II do questionário, optou-se por analisar apenas as questões 1 e 2, a julgar pelo tempo do mestrado e pela quantidade de informações.

As respostas dos 27 sujeitos à questão 1 (seção II do questionário) – questão central deste estudo, por se referir às práticas dos profissionais pesquisados – foram submetidas à análise temático-categorial. Essa técnica permite a identificação dos núcleos de sentido que constituem uma comunicação, cuja presença ou frequência signifiquem algo em relação ao objeto analisado (Minayo, 2010).

Para identificar os núcleos de sentido, recorreu-se a repetidas leituras das respostas dos sujeitos, com o intuito de extrair dessas os conteúdos referentes aos eixos temáticos definidos a partir de elementos do próprio enunciado da pergunta, a saber: técnicas/exercícios, orientações e estratégias. Após esse procedimento, os conteúdos extraídos formaram categorias agrupadas nos três eixos temáticos acima.

Para exemplificar esse procedimento de análise dos dados, termos como relaxamento corporal, consciência corporal e alongamento deram origem à categoria *corpo*, do eixo temático denominado *técnicas/exercícios* (quadro 1). A construção da categoria *saúde vocal*, inserida no eixo temático denominado *orientações* (quadro 2), deu-se a partir de termos tais como avaliação otorrinolaringológica, terapia

fonoaudiológica e cuidados gerais com a voz. A categoria *embasamento teórico*, pertencente ao eixo temático denominado *estratégias* (quadro 3), foi construída mediante termos tais como anatomia do corpo humano, fisiologia da voz e pesquisas da área fonoaudiológica.

Os dados referentes às respostas dos sujeitos à questão aberta número 2 (seção II do questionário), concernente ao gênero de canto a ser ensinado para atores do teatro musical, foram quantificados e descritos na tabela 2.

5. Resultados

Na tabela 1 foram descritos os dados de identificação da amostra quanto às características sociodemográficas (sexo e faixa etária) e ao perfil profissional (formação em canto e tempo de experiência profissional). A média das idades dos 27 sujeitos pesquisados foi de 36,3 anos – idade mínima de 21 e máxima de 59 anos. O tempo de experiência desses profissionais foi, em média, de 8,2 anos – tempo mínimo de dois e máximo de 21 anos.

Ainda com relação às características do grupo estudado, 59,3% dos sujeitos afirmaram possuir outra formação. Entre as mais citadas estão, em ordem decrescente: Teatro (18,6%), Composição e Regência (14,8%), Fonoaudiologia (7,4%) e Biologia (7,4%).

No que diz respeito às formas de atuação profissional dos preparadores vocais pesquisados, 66,6% dos sujeitos informaram que também trabalham como professores de canto, 18,6% como atores-cantores e 14,8% como diretores musicais.

No tocante aos locais de atuação profissional, 40,7% dos sujeitos declararam trabalhar em estúdios particulares, 29,6% em escolas de música, 22,2% em escolas especializadas em teatro musical, 18,6% em instituições de ensino superior e 7,4% em consultório – dois preparadores vocais da amostra eram fonoaudiólogos. Com relação às cidades onde os sujeitos realizam seus trabalhos, as mais citadas foram: São Paulo (77,8%), Rio de Janeiro (33,3%), Belo Horizonte (14,8%) e Brasília (14,8%).

Quanto às formas de reciclagem, 92,6% dos sujeitos afirmaram recorrer aos *workshops* e às *masterclasses*. 66,7% dos participantes da pesquisa mencionaram outras formas tais como aulas particulares, pesquisas bibliográficas, troca de experiências, grupos de estudos, cursos livres, cursos formais e viagens ao exterior. 63,0% dos sujeitos se referiram aos festivais. Os congressos foram mencionados por 44,4% dos participantes da pesquisa.

Os quadros 1, 2 e 3 representam, respectivamente, os eixos temáticos *técnicas/exercícios*, *orientações* e *estratégias*, referentes às respostas da questão 1. No quadro 1 foram apresentadas as seguintes categorias: respiração, ressonância, fonte glótica, gêneros de canto, articulação, interpretação/expressividade, tessitura/extensão, ajustes do trato vocal, corpo e efeitos vocais; no quadro 2, as categorias: saúde vocal,

seleção de repertório e preparação complementar; e no quadro 3 percepção da voz, embasamento teórico, embasamento musical e idioma, em decrescente de citações.

Na tabela 2 foram descritos os gêneros de canto referidos pelos sujeitos da pesquisa, em resposta à questão 2.

Tabela 1 – Descrição da amostra quanto às características sociodemográficas e ao perfil profissional: sexo, faixa etária, formação em canto e tempo de experiência profissional.

Sexo	n	%
Feminino	17	63,0
Masculino	10	37,0
Faixa etária	n	%
De 21 a 40 anos	19	70,4
De 41 a 59 anos	8	29,6
Formação em canto (gênero)	n	%
Lírico e <i>belting</i>	17	63,0
Lírico	9	33,3
<i>Belting</i>	1	3,7
Tempo de experiência profissional	n	%
De 2 a 11 anos	21	77,8
De 12 a 21 anos	6	22,2
TOTAL	27	100

Quadro 1 – Categorias e citações dos preparadores vocais pesquisados referentes ao eixo temático *técnicas/exercícios* da questão 1.

EIXO TEMÁTICO TÉCNICAS/EXERCÍCIOS		
CATEGORIAS	CITAÇÕES	n
1. RESSONÂNCIA	<i>Bocca chiusa</i> ; foco vocal; abertura das caixas de ressonância; diferentes colocações possíveis; vibrações na “máscara”; “frente”; “metal”; impostação vocal; voz para cima; som mais frontal; som mais “horizontal” e “raso”.	17
2. RESPIRAÇÃO	Coordenação fono-respiratória; apoio; consciência respiratória; condicionamento físico-respiratório (apoio e contra-apoio: sustentação e propulsão); exercícios de sustentação das notas; suporte respiratório abdominal; suporte intercostal; notas longas; fôlego expandido; Programa de Apoio Respiratório Sonorizado (PARS).	16
3. FONTE GLÓTICA	Vibração de lábios; vibração de língua; espaguete; <i>Lax Vox</i> ; vocalizes.	14
4. TÉCNICAS DE CANTO	Técnica italiana; técnica lírica; <i>belting</i> ; popular; <i>legit</i> .	11
5. ARTICULAÇÃO	Articulação das vogais; articulação consonantal; exercícios de dicção; exercícios com texto; consoantes + vogais.	8
6. INTERPRETAÇÃO/EXPRESSIVIDADE	Estudo da composição dramática; quanto mais versátil for o cantor e mais maneiras de cantar ele souber, mais livre e completo será em sua profissão, maior gama para a interpretação de sua personagem ele terá; conexão entre o texto e a música interpretada; velocidade e pausas da fala.	6

7. TESSITURA/ EXTENSÃO	Giro da voz; passagens; registro de peito; registro de cabeça; voz mista; trabalho de isolamento e desenvolvimento dos registros vocais (conforme <i>Somatic Voicework – The LoVetri Method</i>); escalas.	5
8. AJUSTES DO TRATO VOCAL	Acionamento do espaço faríngeo; levantamento de palato; abaixamento de laringe; abertura de boca.	5
9. CORPO	Relaxamento; consciência corporal; automassagem; alongamento; postura; dança; propriocepção; coordenação (com base na ioga, técnica de Alexander e Pilates); reorganização postural (conforme a técnica das cadeias musculares e articulares); rotação de ombros e pescoço.	5
10. EFEITOS VOCAIS	<i>Drive; fry</i> ; vibrato; agilidade; coloraturas.	4

Quadro 2 – Categorias e citações dos preparadores vocais pesquisados referentes ao eixo temático *orientações* da questão 1.

EIXO TEMÁTICO ORIENTAÇÕES		
CATEGORIAS	CITAÇÕES	n
1. SAÚDE VOCAL	Avaliação otorrinolaringológica; avaliação e terapia fonoaudiológica; atenção à produção de esforço vocal pelo ator; informações necessárias para que a pessoa cante confortavelmente e tenha uma boa higiene vocal; o aluno deve respeitar os limites da sua voz; procurar os profissionais da saúde que cuidam da voz; o mais importante é ensinar o aluno a colocar sua voz de maneira que não venha a prejudicar suas cordas vocais; pensar na saúde vocal e no bem estar do aluno; atenção aos abusos vocais; cuidados gerais com a voz; aquecimento e desaquecimento.	13
2. SELEÇÃO DE REPERTÓRIO	De acordo com as exigências do mercado de Teatro Musical ou do estilo do musical que este ator “audicionará” [sic] ou, ainda, as exigências que os diretores, após ouvi-lo, pedem para as próximas fases; de acordo com a experiência do aluno, sua formação musical e sua capacidade e maturidade performática; repertório específico do teatro musical; musicais “Old Broadway”; música <i>pop</i> , composições próprias baseadas nos gêneros musicais do teatro musical e também arranjos feitos para cada grupo, com base no nível geral e individual; de acordo com perfil vocal e físico.	7
3. PREPARAÇÃO COMPLEMENTAR	Frequentar aulas de teatro e dança; o ator-cantor precisa estar apto a atuar, dançar e fazer movimentos.	2

Quadro 3 – Categorias e citações dos preparadores vocais pesquisados referentes ao eixo temático *estratégias* da questão 1.

EIXO TEMÁTICO ESTRATÉGIAS		
CATEGORIAS	CITAÇÕES	n
1. PERCEPÇÃO DA VOZ (fala e canto)	Sensibilização do aluno ao som; enfoque inicial na voz falada; trazer a naturalidade da fala para o canto; entender o aparelho fonador de cada aluno, suas limitações e facilidades; identificar quais mecanismos (se houver) o aluno já utiliza para cantar.	8
2. EMBASAMENTO TEÓRICO	Anatomia do corpo humano; fisiologia da voz; fisiologia do aparelho fonador; vídeos selecionados e comentados; ilustrações; conhecimento anatômico e funcional do aparelho fonador; pesquisas da área fonoaudiológica; leitura e discussão de textos.	7
3. EMBASAMENTO MUSICAL	Exercícios de percepção musical (melodia, ritmo, harmonia, altura, etc.), teoria musical e solfejo; variações na melodia; dinâmica; fraseado; ritmo; trabalho de musicalização, afinação e timbragem de grupo; desenvolvimento musical e auditivo; <i>coaching</i> musical; divisão de vozes.	5
4. IDIOMA	Diferentes sonoridades das vogais em português e inglês; ajustes gerados pela própria língua; fonética; fonema; idioma inglês; frases cantadas em inglês.	5

Tabela 2 – Opiniões dos preparadores vocais quanto aos gêneros de canto a serem ensinados para atores do teatro musical, em suas respostas à questão 2.

Gêneros de canto referidos	n	%
Lírico e <i>belting</i>	8	29,6
Lírico	7	26,0
<i>Belting</i>	4	14,8
Não responderam	8	29,6
TOTAL	27	100

6. Discussão

O objetivo da pesquisa foi caracterizar e analisar o perfil sociodemográfico e as práticas profissionais de preparadores vocais de atores do teatro musical no Brasil. Diante da rápida ascensão desse gênero de espetáculo no cenário nacional – em menos de 15 anos – e do conseqüente aumento da demanda por profissionais qualificados, surgiu o interesse em estudar o referido grupo. Por se tratar de um fenômeno relativamente novo em nosso país, pouco se conhece sobre esse tipo de trabalho até o momento.

Em relação ao método, optou-se pela amostragem por *bola de neve* no meio virtual, na tentativa de ampliar a amostra mediante uma rápida e prática forma de comunicação e para facilitar o contato com sujeitos de diferentes cidades. Apesar disso, dos 65 indivíduos convidados somente 27 participaram da pesquisa. Vale ressaltar, nesse sentido, que o registro sistemático de práticas profissionais, assim como a realização de pesquisas sobre o próprio “fazer”, não são procedimentos comuns entre preparadores vocais e professores de canto. A tarefa de escrever sobre a prática profissional não é simples e para muitos não é usual, o que pode justificar a redução do número de participantes.

No tocante à literatura houve dificuldade em encontrar pesquisas publicadas por autores brasileiros referentes ao canto no teatro musical. Contou-se basicamente com os trabalhos de Costa e Duprat (2008) e de Rubim (2010). Outras publicações de procedência nacional (Abreu, 2008; Ferreira, 1995; Mello *et al.*, 2009; Gava Júnior *et al.*, 2010; Sousa *et al.*, 2010; Rubim, 2003; Herr, 2007; Kayama *et al.*, 2007), também relacionadas ao canto, foram utilizadas como referências complementares ao arcabouço teórico desta pesquisa. A maior parte das referências teóricas específicas, conforme o esperado, veio de autores estrangeiros (Bourne *et al.*, 2011; Kayes, 2004; LeBorgne *et al.*, 2010; LoVetri e Weekly, 2003; Melton, 2007; Sundberg e Romedahl, 2009; Sundberg *et al.*, 2012; Weekly e LoVetri, 2009) – norte-americanos, em especial, a julgar pela procedência do gênero.

Em relação aos resultados apresentados na tabela 1, verificou-se primeiramente a predominância de indivíduos do sexo feminino (63,0%). Cabe esclarecer que entre os 65 indivíduos convidados havia 33 mulheres e 32 homens. No entanto, muitos homens

não se manifestaram ou rejeitaram participação por indisponibilidade de tempo e por outros motivos. Mesmo entre aqueles que aceitaram participar da pesquisa, alguns não cumpriram o prazo estabelecido para a coleta. Quanto à faixa etária, 70,4% da amostra tem entre 21 e 40 anos. Tal informação pode sugerir que, na realidade brasileira, a profissão de preparador vocal de atores para o teatro musical é exercida, principalmente, por adultos jovens. Isso também revela, de certa maneira, que em nosso país o interesse por formar preparadores para esse gênero de espetáculo é recente.

Em relação à formação em canto (tabela 1), constatou-se que 96,3% dos sujeitos estudaram canto lírico. Cabe observar que no Brasil o canto lírico há anos tem sido a base para a formação de um professor de canto e não é incomum que ele ensine gêneros de canto não erudito. Entre os sujeitos que afirmaram possuir formação adicional, 18,6% estudaram teatro e 14,8% se graduaram em composição e regência. É curioso verificar que menos de 20,0% da amostra tenha formação em teatro, embora esses profissionais desenvolvam seus trabalhos com atores que cantam. A formação em artes cênicas, nesse sentido, pode ter grande utilidade no trabalho dos preparadores vocais do teatro musical, sobretudo no que se refere ao ensino de técnicas de interpretação. Por outro lado, a formação em composição e regência pode até contribuir na qualidade musical dos espetáculos, mas não resolve a questão da atuação.

Em relação à atuação profissional, 66,6% dos preparadores vocais pesquisados afirmaram que também são professores de canto. Vale acrescentar que, no Brasil, ao que parece, não se faz distinção entre o preparador vocal e o professor de canto. Essa diferença, segundo Brunetti (2012), é bastante clara em Nova Iorque, onde o ator-cantor conta com diferentes profissionais para trabalhar as técnicas de canto, o repertório, a interpretação, entre outros aspectos.

No que diz respeito ao tempo de experiência dos sujeitos pesquisados como preparadores vocais de atores para o teatro musical, verificou-se que 77,8% se enquadram na faixa entre dois e 11 anos. Constatou-se, a partir desse dado, que uma parcela considerável desses profissionais tem atividade bastante recente no teatro musical uma vez que, segundo Veneziano (2010), o fenômeno da profissionalização nesse gênero de espetáculo se inseriu efetivamente no Brasil a partir de 1999, com a

montagem de *Rent*. A autora citou, entre outros fatores, que houve na época a criação de novas leis de incentivo que propiciaram a realização de verdadeiras superproduções.

Quanto à questão aberta número 1, referente às práticas dos preparadores vocais de atores do teatro musical, observou-se que houve variações em relação ao conteúdo e à qualidade das respostas fornecidas pelos participantes da pesquisa. Apenas nove sujeitos contemplaram em suas respostas os três eixos temáticos propostos no enunciado da referida questão (*técnicas/exercícios*, *orientações* e *estratégias*, conforme os quadros 1, 2 e 3, respectivamente): S1, S2, S4, S11, S12, S19, S22, S24 e S27. Entre os sujeitos restantes, 11 contemplaram dois eixos temáticos e sete se reportaram a apenas um. Em relação ao número total de citações, verificou-se que o eixo temático *técnicas/exercícios* ficou em primeiro lugar (91 citações), seguido por *estratégias* (25 citações) e *orientações* (22 citações). Vale destacar, por experiência própria, que discorrer sobre orientações e estratégias implica um entendimento mais profundo sobre a docência e, conseqüentemente, sobre a relação entre professor e aluno. O ensino centrado em técnicas e exercícios faz do professor um mero reproduzidor daquilo que aprendeu. Cabe ao docente, segundo Vieira (2003), usar seu conhecimento para se adaptar a cada nova situação e promover a transformação do seu saber, de si próprio e de sua prática.

Em relação ao eixo temático *técnicas/exercícios* (referido por 24 sujeitos), representado pelo quadro 1, observou-se que as categorias mais citadas foram: ressonância (17 vezes), respiração (16 vezes), fonte glótica (14 vezes), gêneros de canto (10 vezes) e articulação (8 vezes). Entre as categorias menos citadas estão: interpretação/expressividade (seis vezes), extensão/tessitura (cinco vezes), ajustes no trato vocal (cinco vezes), corpo (cinco vezes) e efeitos vocais (quatro vezes). Vale esclarecer que um mesmo sujeito da pesquisa pode ter citado uma, duas ou mais categorias.

Na categoria *ressonância*, constatou-se que as técnicas e exercícios citados pela maioria dos preparadores vocais não foram exemplificados de forma clara e objetiva. Por outro lado, os exemplos a seguir mostram de forma clara o trabalho com ressonância: “A ressonância eu trabalho através do desenvolvimento da percepção do som produzido de três maneiras: auditiva, palestésica e cinestésica. O aluno deve

reconhecer pela audição interna e externa que o som produzido teve seu timbre alterado (nem sempre isso acontece, deve-se desenvolver essa competência); parestesia é a sensação do som vibrando nos ossos da face, crânio e tórax – neste caso os diferentes registros irradiam para regiões diferentes e vibram nessas regiões. A partir dessa constatação, pode-se reunir o som produzido mais a vibração óssea e reforçar a sensação de que o som está sendo produzido de maneira adequada. Cinestesia ou percepção de movimento está associada à sensação de criação de espaço interno” (S19); “(...) inicio a abertura dos ‘sons de máscara’. Abro os brilhos característicos do *belt*, e evito os metais excessivos promovidos pela constrição de faringe. Trabalho com vocalizes ao piano em: MA MÉ MI MÓ MU e NA NÉ NI NÓ NU” (S27). De modo geral, termos como *bocca chiusa*, voz na máscara e impostação vocal, citados por vários sujeitos, vinculam-se ao canto lírico, gênero de canto em que a maior parte da amostra (96,3%) tem formação. Já o termo *metal*, citado três vezes, refere-se à qualidade vocal associada ao *belting*, descrita pela literatura (Philips, 2003; Hanayama *et al.*, 2009).

Da mesma forma, na categoria *respiração*, grande parte das técnicas e exercícios também não foi descrita de forma clara. Um exemplo é o apoio respiratório: apesar de ter sido bastante mencionado, não foi possível, por meio da leitura das respostas, compreender como e mediante quais técnicas e exercícios pode-se trabalhá-lo. Por outro lado, houve maior precisão nos seguintes relatos: “o apoio no canto deve ser concentrado na expansão das costelas, incluindo toda a circunferência do corpo (...) o abdome dever ser retesado na medida necessária para manter as costelas abertas (...) significa principalmente concentrar a energia na região epigástrica (boca do estômago) para controlar a saída do ar” (S19); “tenho o trabalho de apoio respiratório como base para a técnica *belt* (cinta de apoio), pois, não apenas a cinta abdominal, mas o diafragma e intercostais consistem na base muscular do apoio respiratório, elemento fundamental para os ajustes de ressonância e projeção da voz do cantor exigida pelo estilo.” (S27). Percebe-se que discorrer sobre a prática é difícil, mas torna-se possível quando se tem clareza daquilo que se faz. Cabe pontuar que o uso do apoio respiratório se associa diretamente ao canto lírico, gênero informado por 96,3% da amostra da pesquisa, no tocante à formação. Ressalta-se, também, que a relação entre respiração e corpo foi pouco lembrada nas citações dessa categoria, com

exceção dos referidos exemplos. Fica evidente que a respiração se relaciona com o corpo (Gava Júnior *et al.*, 2010; Mello *et al.*, 2009), assim como com os ajustes do trato vocal (Kayes, 2004). Essa integração entre todos os mecanismos e estruturas, entretanto, foi pouco mencionada pelos sujeitos pesquisados.

Na categoria *fonte glótica*, a terceira mais citada, observou-se que exercícios tais como a vibração de língua – comum ao canto e à Fonoaudiologia – e *lax vox* – mais utilizado por fonoaudiólogos – também fazem parte dos trabalhos de seis preparadores vocais de atores do teatro musical. A vibração de língua, por exemplo, teve origem no canto e foi utilizada por muito tempo pelos cantores sem que estes conhecessem cientificamente sua função e seus efeitos sobre a produção vocal. Hoje, pesquisas da área fonoaudiológica (Menezes *et al.*, 2005; Schwarz e Cielo, 2009) oferecem respaldo científico para o uso dessa técnica. O mesmo se aplica ao *lax vox* (Sampaio *et al.*, 2008; Siracusa *et al.*, 2011). Vale ressaltar que técnicas e exercícios dessa natureza não se prestam apenas à reabilitação vocal, mas também são úteis, por exemplo, para promover a soltura da mucosa das pregas vocais ou mesmo a melhora da coaptação glótica, de acordo com Andrada e Silva e Duprat (2010).

No que se refere à categoria *técnicas de canto*, percebeu-se que houve a citação de termos genéricos, tais como lírico, *belting*, popular e *legit*. Evidenciou-se, nesse contexto, quão difícil é relacionar as técnicas de canto com a prática. Vale utilizar como exemplo a questão das escolas de canto erudito que preconizam procedimentos técnicos bastante diferentes entre si (Miller, 2002). Outro aspecto a ser destacado diz respeito às formas distintas de utilização de uma mesma técnica pelo professor de canto ou preparador vocal.

Quanto à categoria *articulação*, foi surpreendente notar que tenha sido citada apenas oito vezes, uma vez que o teatro musical tem origem americana. As diferenças de sonoridade entre o inglês norte-americano – idioma original dos musicais da Broadway – e o português brasileiro são evidentes. Por isso, é admirável que a questão da articulação não seja muito explorada pelos preparadores vocais pesquisados. Nesse sentido, destacam-se as seguintes explicações: “(...) no caso do musical americano em inglês, um cuidado, sobretudo com a articulação das vogais e de suas diferentes sonoridades em português e inglês” (S2). Nas montagens brasileiras de musicais americanos, a versão em português deve visar à inteligibilidade do texto cantado e por

isso o trabalho com a articulação torna-se fundamental, como apontam Estienne (2004) e Rubim (2003).

Na categoria *interpretação/expressividade*, também pouco citada, destacou-se a questão da conexão entre música e texto cantado. Contudo, pouco se discorreu sobre o trabalho de construção de personagens. O discurso que mais se aproximou desse aspecto foi o seguinte: “(...) quanto mais versátil for o cantor e mais maneiras de cantar ele souber, mais livre e completo será em sua profissão, maior gama para a interpretação de sua personagem ele terá” (S7). Vale lembrar, de acordo com Brunetti (2012), que o canto do teatro musical não deve se restringir à entonação de palavras, mas sim à transmissão de um texto com verdade e emoção, dentro do universo da personagem. Em relação à expressividade no canto, especificamente, pode-se recorrer ao trabalho de Mello *et al.* (2013).

Em relação à categoria *tessitura/extensão*, o que se encontrou foram citações de termos genéricos, tais como escalas, passagens e registros vocais. Não houve, portanto, maiores esclarecimentos quanto às técnicas e exercícios para desenvolvê-los. Cabe observar que o trabalho com as passagens e os registros vocais por meio de escalas é bastante complexo, pois envolve fatores como os já citados anteriormente – o trabalho com as passagens, por exemplo, depende da respiração e do foco de ressonância. Na literatura, foram levantados aspectos referentes aos registros vocais (Bourne *et al.*, 2011; Kob *et al.*, 2011) e sua utilização em diferentes gêneros de canto.

No que concerne à categoria *ajustes do trato vocal*, atentou-se para o fato de que os termos citados se referem a ajustes vocais encontrados no canto lírico – acionamento do espaço faríngeo, levantamento de palato e abaixamento de laringe, sobretudo. Tal achado não condiz com os ajustes vocais descritos na literatura (Costa e Duprat, 2008; Hanayama *et al.*, 2009) em relação ao *belting* – faringe estreitada e laringe elevada. Observou-se, também, que não houve uma clara associação dos ajustes vocais citados com a questão da ressonância.

Em se tratando da categoria *corpo*, foi surpreendente constatar que tenha sido citada apenas seis vezes. É inegável a importância da preparação corporal no trabalho do ator, assunto esse que já conta com várias referências na literatura como em Azevedo (2004) e Bonfitto (2007), ambos da área teatral. Cabe observar, especificamente, que a preparação de atores para o teatro musical envolve elementos

como o canto, a dança e a atuação e, por essa razão, deve contemplar todos esses aspectos de forma integrada, conforme Ramos (2011). No tocante à relação entre corpo e voz na preparação de atores, vale citar referências como Fortuna (2000) e Aleixo (2007). Quanto à abordagem integrativa do corpo e da voz no trabalho com o canto, destaca-se o estudo de Mello *et al.* (2009).

Na categoria *efeitos vocais*, verificou-se que os termos citados se referiram ao canto em gêneros musicais de naturezas diversas. O *drive*, por exemplo, está associado ao *rock*, ao *pop* e até mesmo ao *jazz*. Já a agilidade vocal no canto, também referida como coloratura, é própria do canto operístico. Vale observar que a utilização de tais efeitos vocais no teatro musical varia conforme as exigências técnicas impostas pelos diferentes gêneros musicais peculiares a esse contexto (Melton, 2007) e a época em que as partituras foram compostas. Em um musical americano dos anos 50 (Bourne *et al.*, 2011), por exemplo, é perfeitamente possível que se encontrem trechos cantados em coloratura, traço típico do canto lírico. Já no contexto de um *rock musical*, gênero introduzido a partir da década de 60 (Bourne *et al.*, 2011), a forma de se cantar pode incluir efeitos vocais como o *drive*. De qualquer forma, tais termos foram citados fora desses contextos e, por isso mesmo, tiveram de ser agrupados em uma categoria à parte.

Ainda em relação aos resultados do quadro 1, constatou-se a dificuldade dos preparadores vocais estudados em descrever seus métodos de trabalho, tanto para citar as técnicas utilizadas quanto os exercícios. É preciso considerar, no entanto, que os procedimentos técnicos de cada professor de canto ou preparador vocal são bastante particulares e suas formas de explicar técnicas e exercícios; nesse sentido, são subjetivas. Observou-se também que poucos sujeitos chegaram a estabelecer relações entre os aspectos do trabalho com o canto representados pelas categorias – *ressonância*, *respiração*, *articulação* e assim por diante. Cabe esclarecer que a categorização utilizada neste estudo teve caráter estritamente didático.

Quanto aos resultados apresentados no quadro 2, concernentes ao eixo temático *orientações* (referido por 14 sujeitos), a categoria *saúde vocal* foi a mais citada (13 vezes). No que diz respeito a essa categoria, é possível pontuar que nenhuma das 13 citações encontradas se referiu à saúde geral de um indivíduo como condição essencial para a produção de uma boa voz. Nesse sentido, cabe lembrar a contribuição da

Fonoaudiologia e da Otorrinolaringologia para difundir a relação de aspectos de saúde com a voz. Segundo Andrada e Silva e Duprat (2010), os hábitos cotidianos e as questões referentes à saúde vocal de um paciente cantor devem ser investigados em riqueza de detalhes. Para os autores, não basta que o otorrinolaringologista e/ou o fonoaudiólogo se atenham exclusivamente a problemas como o tabagismo e o etilismo. A ausência de fatores como prática de atividade física adequada, sono equilibrado (em quantidade e qualidade), alimentação balanceada, entre outros, pode interferir na produção vocal do cantor tanto quanto os hábitos de fumar e beber, ou até de forma mais intensa. Nenhuma dessas questões, portanto, deve ser investigada isoladamente e o caminho dessa investigação é o do bem estar vocal e não o da higiene vocal. Vale acrescentar que o professor de canto também toma parte nesse processo ao prestar atenção às condições de saúde física de seus alunos. Caso detecte alguma alteração vocal, deve encaminhá-los aos profissionais competentes. O professor de canto pode ainda contar com pesquisas da Fonoaudiologia que enfocam a questão da saúde vocal (Ferreira *et al.*, 2010; Dassié-Leite *et al.*, 2011) para atualizar-se.

Em relação à categoria *seleção de repertório*, observou-se que tal orientação segue critérios tais como: exigências do mercado, experiência do aluno, perfil vocal e físico, entre outros. Convém lembrar que os editais relativos a audições para musicais definem claramente o tipo de profissional que as produções de espetáculos procuram para a formação dos elencos, e o repertório é um dos elementos avaliados pelas comissões julgadoras. Cabe ao preparador vocal, nesse contexto, orientar o ator na escolha de canções condizentes com suas características vocais e, ao mesmo tempo, com o perfil vocal exigido pelos avaliadores. Segundo Brunetti (2012), é fundamental que o ator tenha um repertório cuidadosamente escolhido e que revele suas aptidões vocais e interpretativas no momento da audição. Vale pontuar, contudo, que o trabalho com um repertório muito restrito durante as aulas pode levar ao despreparo do aluno perante uma situação de intérprete profissional, conforme Fucci Amato (2008).

No que tange à categoria *preparação complementar*, também foi surpreendente verificar que apenas dois sujeitos do grupo pesquisado afirmaram encaminhar seus alunos para cursos de teatro, dança e/ou expressão corporal. Convém lembrar, conforme Pires e Guberfain (2005), que o trabalho do ator em musicais engloba as habilidades da atuação, do canto e da dança, o que depende de conscientização e

controle do esquema corporal-vocal. O relato de Ramos (2011), por exemplo, destacou a importância da integração entre as referidas habilidades no trabalho corporal com atores do teatro musical. Em Melton (2007), por outro lado, destacaram-se técnicas corporais como a ioga, o método Feldenkreis, a técnica de Alexander e o treinamento de Pilates.

Ainda em relação aos resultados do quadro 2, verificou-se que falta ao grupo pesquisado um conhecimento mais aprofundado de seus “alunos”. Vale ressaltar, nesse sentido, que as orientações para o trabalho com o canto se estendem desde a forma como o aluno realiza o aquecimento em aula até o modo como deverá praticar as técnicas e exercícios em sua casa. Não se trata, portanto, de estabelecer uma série de normas em relação ao que pode ou não pode ser feito. Para se orientar, de fato, é necessário conhecer o aluno em profundidade e interagir com ele.

Quanto aos resultados apresentados no quadro 3, referentes ao eixo temático *estratégias* (mencionado por 18 sujeitos), verificou-se que na categoria *percepção da voz* sujeitos como S5 e S6 afirmaram que prestam atenção à voz falada do ator-cantor e a partir disso definem o melhor caminho para se trabalhar o canto. Segundo Andrada e Silva *et al.* (2011), tal procedimento permite realmente compreender em profundidade a intenção do cantor e apontar caminhos e estratégias para que ele cante sem esforço ou prejuízo de seu aparelho fonador e com a interpretação desejada. Vale ressaltar que existem diversas pesquisas da Fonoaudiologia com foco na relação entre fala e canto (Andrada e Silva, 2005) ou na percepção da voz cantada (Gonsalves *et al.*, 2010; Ávila *et al.*, 2010).

No que diz respeito à categoria *embasamento teórico* (quadro 3), verificou-se que os sujeitos, de modo geral, emitiram a opinião de que os conhecimentos sobre fisiologia da voz são essenciais para o aprendizado efetivo do canto. Vale retomar as afirmações de Loiola e Andrada e Silva (2010) a respeito da proficiência de professores de canto em anatomia e fisiologia da produção vocal. Segundo as autoras, tais conhecimentos podem conferir benefícios a esses profissionais na medida em que lhes propicia uma atuação mais crítica e aprofundada no trabalho com seus alunos. Isso, no entanto, nem sempre é suficiente. Faz-se necessário que os professores de canto possuam também métodos individualizados e com bases empíricas (Sousa *et al.*, 2010) para estruturarem sua didática.

Quanto à categoria *embasamento musical* (quadro 3), constatou-se que cinco sujeitos desenvolvem trabalhos de musicalização de atores com o intuito de prepará-los para o canto no teatro musical. Para tanto, utilizam recursos tais como exercícios de percepção auditiva, afinação, ritmo, entre outros. Frente a isso, cabe observar que esses preparadores vocais cumprem seu papel bem de acordo com a definição de Brunetti (2012). Segundo o autor, ensinar música a atores que não têm conhecimentos musicais também é função do preparador vocal. Cabe acrescentar, conforme Fucci Amato (2008), que esse tipo de trabalho permite o desenvolvimento de recursos técnico-interpretativos, a correção de imperfeições musicais e vocais – passagens difíceis da partitura trabalhada, por exemplo – e o entendimento em relação a questões estilísticas do repertório. Destacam-se também nesse trabalho a prática das técnicas de afinação, a consciência tonal e a consciência rítmica, com vistas ao desenvolvimento da percepção auditiva dos cantores.

Em relação à categoria *idioma* (quadro 3), verificou-se que somente cinco sujeitos enfatizaram a questão da fonética e sua importância no trabalho de preparação vocal de atores para o teatro musical. Por isso mesmo, vale lembrar que os musicais montados no Brasil são versões em português de obras compostas originalmente em inglês – norte-americano, como no caso de *Rent*, *Miss Saigon* e *Rei Leão*, por exemplo – e esse tipo de adaptação acarreta mudanças consideráveis na sonoridade do canto, conforme constatou Minucelli (2008), em seu estudo. Convém destacar, também, que já existem estudos publicados sobre as normas de pronúncia do português brasileiro cantado (Herr, 2007; Kayama *et al.*, 2007). Vale lembrar que tais estudos, no entanto, referem-se ao canto erudito.

Quanto à questão 2 (tabela 2), oito preparadores vocais citaram o canto lírico e o *belting* como os gêneros de canto a serem ensinados para atores do teatro musical. Apresentaram como justificativa, por exemplo, a questão da versatilidade exigida pelo mercado. Os sete sujeitos que mencionaram apenas o canto lírico alegaram, entre outras coisas, que esse é o gênero de canto que oferece ao ator uma preparação vocal mais completa e consistente para sua atuação no teatro musical. Os quatro sujeitos que se reportaram somente ao *belting*, por sua vez, ofereceram como justificativa a questão da fidelidade à origem norte-americana do teatro musical. Cabe chamar atenção para o fato de sete sujeitos terem apontado o canto lírico como o gênero mais apropriado para

se ensinar a atores do teatro musical. Outro aspecto digno de nota é a ideia cultivada por esses preparadores vocais de que o canto lírico serve como base para o aprendizado de quaisquer gêneros de canto. Tal pressuposto foi confirmado nos achados da literatura levantada por este estudo, mais especificamente em Borém (2010) e Rubim (2010). Apesar de ser uma conduta adotada internacionalmente, conforme Rubim (2010) e Melton (2007), o ensino exclusivo da técnica lírica no referido contexto não se coaduna com as exigências técnicas impostas pelo *belting*. Tal gênero, de acordo com a literatura (Philips, 2003; Hanayama *et al.*, 2009), apresenta ajustes vocais antagônicos aos do canto lírico. Além disso, como a própria literatura também revelou (Bourne *et al.*, 2010; Melton, 2007), o teatro musical requer a habilidade do ator para cantar gêneros musicais diversos.

Verificou-se entre alguns preparadores vocais a tendência em atribuir um caráter absolutamente autoral à prática do trabalho que realizam. Expressões tais como “minha metodologia”; “princípios de técnica vocal ministrados por mim”, “meu trabalho”, “minhas aulas”, entre outras, evidenciaram tal tendência. Diante disso, é razoável que se reflita sobre a postura do professor perante o aluno no processo ensino-aprendizagem. De forma geral, segundo Vieira (2003), o docente busca em si próprio o que considera importante e verdadeiro e acaba por estender sua identidade, seus interesses e necessidades aos seus alunos, como se eles fossem sua extensão. Torna-se imperioso, nesse sentido, que o professor se esforce continuamente para sair de seus domínios e possa perceber a realidade de seu aluno, a fim de que se estabeleça uma produtiva relação de troca entre ambas as partes.

Seis sujeitos informaram que realizam trabalhos coletivos de preparação vocal de atores para o teatro musical, mas não se referiram às vantagens ou desvantagens de se trabalhar com grupos. A educação vocal em grupo, segundo Zaratin (2010), pode favorecer sobretudo a desinibição. Ao acompanhar a realização dos exercícios pelas vozes dos colegas, o aluno conquista a segurança necessária para fazer diferentes usos da própria voz e pode se sentir plenamente integrado ao grupo. A prática coletiva do canto pode ser também, conforme Fucci Amato (2010), uma excelente ferramenta para o desenvolvimento da integração interpessoal, da motivação dos praticantes, da inclusão sociocultural e da educação vocal e musical.

Outros 10 sujeitos, em contrapartida, afirmaram que desenvolvem trabalhos

personalizados de preparação vocal e dão uma atenção diferenciada às questões individuais de seus alunos. Nesse contexto, podem-se citar exemplos, tais como: “cada caso é um caso” (S1); “as técnicas e exercícios vão depender das necessidades individuais do ator” (S5); “entender cada aluno, suas limitações, suas facilidades, seus talentos” (S8); e “um dos maiores erros cometidos pelos preparadores de cantores é tentar criar uma bula que sirva para todos os alunos” (S16). Tais apontamentos coincidem com as considerações tecidas por Loiola e Andrada e Silva (2010) e por Braga (2009) sobre a importância do ensino que valoriza a singularidade de cada aluno e leva em conta suas potencialidades e limitações.

Quatro sujeitos sugeriram em suas respostas que o canto do teatro musical exige esforço e, portanto, não é uma prática saudável. Cabe lembrar que qualquer técnica de canto, quando mal utilizada, pode acarretar problemas vocais. Isso inclui o mau uso do *belting*, como bem pontuaram Costa e Duprat (2008).

Como último comentário, baseado nas informações fornecidas pelo grupo pesquisado, vale assinalar que a formação do preparador vocal de atores para o teatro musical deve incluir conhecimentos teóricos e técnicos em canto, música e interpretação, além de um sólido preparo didático-pedagógico. No Brasil, o processo de profissionalização nesse tipo de atividade ainda é bastante recente e, por essa razão, precisa de mais tempo para poder se consolidar e contemplar todas as demandas do mercado.

7. Considerações finais

O perfil sociodemográfico do grupo pesquisado foi de maioria feminina, na faixa etária entre 21 e 40 anos, com formação em canto lírico e com tempo de experiência profissional entre 2 e 11 anos. Em relação às práticas profissionais, ficou evidente que esses preparadores vocais de atores para o teatro musical utilizam, sobretudo, técnicas e exercícios para trabalhar a ressonância, a respiração e a fonte glótica; orientações concernentes à saúde vocal; e estratégias relativas à percepção da voz e ao embasamento teórico. Em sua opinião, os gêneros de canto a serem ensinados para atores do teatro musical são o lírico e o *belting*.

8. Referências Bibliográficas

Abreu F. O papel do preparador vocal no estúdio de ensaio e de gravação. In: Matos CN, Travassos E, Medeiros FT (Org.). Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

Aleixo F. Corporeidade da voz: voz do ator. Campinas: Editora Komedi, 2007.

Andrada e Silva MA. Expressividade no canto. In: Kyrillos LR (Org.). Expressividade: da teoria à prática. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

Andrada e Silva MA, Duprat A. Voz cantada. In: Fernandes FDM, Mendes BCA, Navas ALPGP (Org.). Tratado de fonoaudiologia. 2. ed. São Paulo: Roca, 2010.

Andrada e Silva MA, Loiola CM, Bittencourt MFQP, Ghirardi ACAM. Trabalho fonoaudiológico com cantores. In: Oliveira IB, Almeida AAF, Raize T, Behlau M. Atuação fonoaudiológica em voz profissional. São Paulo: Roca, 2011.

Ávila MEB, Oliveira G, Behlau M. Índice de desvantagem vocal no canto clássico (IDCC) em cantores eruditos. Pró-Fono Revista de Atualização Científica. 2010 jul-set; 22(3):221-6.

Azevedo SM. O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Behlau M (Org.). Voz: o livro do especialista. V. 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

Bonfitto M. O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Borém F. Entrevista com Ana Taglianetti, Daniel Souza e Fernando Bustamante sobre o Projeto Teatro Musical na UFMG. Per Musi, Belo Horizonte, 22, 232-239, jan./jul. 2010.

Bourne T, Garnier M, Kenny D. Music theatre voice: production, physiology and pedagogy. *Journal of Singing*. 2011; 67: 437- 44.

Braga ALP. Aluno e professor no contexto de aulas de canto: a voz e a emoção para além do dom e da técnica. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, 2009. Brasília: UnB, 2009. 131 p.

Brunetti D. Interpretar canções. São Paulo: Marcenaria de Cultura, 2012.

Costa LHC, Duprat AC. Belting: uma visão otorrinolaringológica. *ACTA ORL/Técnicas em Otorrinolaringologia*, 26 (1), 13-14, 2008.

Dassie-Leite AP, Duprat AC, Busch R. Comparação de hábitos de bem estar vocal entre cantores líricos e populares. *Rev. CEFAC*. 2011 Jan-Fev; 13(1):123-131.

Estienne F. Voz falada, voz cantada: avaliação e terapia. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.

Félix SMP. O ensino de canto no Brasil: uma visão histórica e uma reflexão aplicada ao ensino de canto no Brasil. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

Ferreira LP. Fonoaudiólogos e professores de canto. Quem são? O que fazem? In: Ferreira LP, Oliveira IB, Quinteiro EA, Morato EM (Org.). *Voz profissional: o profissional da voz*. Carapicuíba: Pró-Fono, 1995.

Ferreira LP, Gonçalves TAC, Loiola CM, Andrada e Silva MA. Associação entre os sintomas vocais e suas causas referidas em um grupo de coristas da cidade de São Paulo. *Distúrb Comun, São Paulo*, 22(1): 47-60, abril, 2010.

Fortuna M. A performance da oralidade teatral. São Paulo: Annablume, 2000.

Freed SL, Raphael BN, Sataloff RT. The role of the acting-voice trainer in medical care of professional voice users. In: Sataloff RT. Professional voice: the science and art of a clinical care. 2. ed. San Diego: Singular Publishing Group, 1997.

Fucci Amato RC. Educação vocal: propostas e perspectivas interdisciplinares para o ensino da voz cantada. *Ictus*, v. 9, n. 1, 2008, p. 99-118.

Fucci Amato RC. Interdisciplinaridade, música e educação musical. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 30-47, jun. 2010.

Gava Júnior W, Ferreira LP, Andrada e Silva MA. Apoio respiratório na voz cantada: perspectiva de professores de canto e fonoaudiólogos. *Revista CEFAC*, 12 (4): 551-562, jul-ago, 2010.

Gonsalves A, Elisabeth A, Behlau M. Análise do grau global e tensão da voz em cantores de roque. *Pró-Fono Revista de Atualização Científica*. 2010 jul-set; 22(3):195-200.

Hanayama EM, Camargo ZA, Tsuji DH, Pinho SMR. Metallic voice: physiological and acoustic features. *J Voice*. 2009; 23 (1): 62-70.

Herr, M. Mudanças nas Normas para a boa pronúncia da língua portuguesa no canto e no teatro no Brasil: 1938, 1956 e 2005. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.15, 2007, p. 35-40.

Kayama A, Carvalho F, Castro LM, Herr M, Rubim M, Pádua MP, Mattos W. PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

Kayes G. *Singing and the actor*. 2. ed. New York: Routledge, 2004.

Kob M, Henrich N, Herzel H, Howard D, Tokuda I, Wolfe J. Analysing and understanding the singing voice: recent progress and open questions. *Current Bioinformatics*. 2011; 6 (3): 362-374.

LeBorgne WDL, Lee L, Stemple JC, Bush H. Perceptual findings on the Broadway belt voice. *J Voice*, 2010; 24(6): 678-89.

Loiola CM, Andrada e Silva MA. Estudo sobre a “música comercial contemporânea”: quem deve ensinar na música não erudita. *Distúrb Comun, São Paulo*, 22(3): 267-268, dezembro, 2010.

LoVetri JL, Weekly EM. Contemporary Commercial Music (CCM) survey: who’s teaching what in nonclassical music. *J Voice*. 2003; 17(2): 207-15.

Marshall G. *A Dictionary of Sociology*. New York: Oxford University Press, 1998.

Mello EL, Andrada e Silva MA, Ferreira LP, Herr M. Voz do cantor lírico e coordenação motora: uma intervenção baseada em Piret e Béziers. *Rev Soc Bras Fonoaudiol*. 2009; 14(3):352-61.

Mello E L, Ferreira LP, Pacheco N F, Silva MAA. Expressividade na opinião de cantores líricos. *Per Musi, Belo Horizonte*, n.27, 2013, p.152-158.

Melton J. *Singing in musical theatre: the training of singers and actors*. New York: Allworth Press, 2007.

Menezes MH, de Campos Duprat A, Costa HO. Vocal and laryngeal effects of voiced tongue vibration technique according to performance time. *J Voice*. 2005;19(1):61-70.

Miller R. The mechanics in singing: coordination, physiology and acoustics in singing. In: Benninger MS, Jacobson BH, Johnson AF (Eds.). *Vocal arts medicine: the care and prevention of professional voice disorders*. New York: Thieme Medical Publishers, 1994.

Miller R. National schools of singing: English, French, German and Italian techniques of singing revisited. Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2002.

Minayo MCS. O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

Minucelli JC. Canto belting em inglês e português: ajustes do trato vocal, características acústicas, perceptivo-auditivas, descrição fonológica e fonética das vogais. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo. São Paulo: 2008.

Philips PS. Singing for dummies. New York: Wiley Publishing, 2003.

Pires R, Guberfain JC. Personalidade vocal. In: Voz em cena. v. 2. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

Ramos E. Um corpo musical. O Percevejo, 03(01), jan-jul 2011.

Rubim M. Uma palavra sobre dicção. Boletim da associação Brasileira de Canto, n. 16, jun-jul 2003.

Rubim M. Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional. Poiésis, 16, 40-51, 2010.

Sampaio M, Oliveira G, Behlau M. Investigação de efeitos imediatos de dois exercícios de trato vocal semi-ocluido. Pró-Fono Revista de Atualização Científica. 2008 out-dez; 20(4):261-6.

Schwarz K, Cielo CA. Modificações laríngeas e vocais produzidas pela técnica de vibração sonorizada de língua. Pró-Fono Revista de Atualização Científica. 2009 abr-jun; 21(2): 161-6.

Siracusa MGP, Oliveira G, Madazio G, Behlau M. Efeito imediato do exercício de sopro sonorizado na voz do idoso. *J Soc Bras Fonoaudiol.* 2011; 23(1):27-31.

Sousa JM, Andrada e Silva MA, Ferreira LP. O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens. *Rev Soc Bras Fonoaudiol.* 2010; 15(3): 317-28.

Sundberg J, Romedahl C. Text intelligibility and the singer's formant - a relationship? *J Voice.* 2009; 23 (5): 539-45.

Sundberg J, Thalén M, Popeil L. Substyles of belting: phonatory and resonatory characteristics. *J Voice.* 2012; 26 (1): 44-50.

Veneziano N. É brasileiro, já passou de americano. *Poiésis*, 16, 52-61, 2010.

Vieira LB. O professor como fator condicionante na preparação profissional em música. *Revista da ABEM, Porto Alegre*, v. 8, 75-79, mar. 2003.

Weekly EM, LoVetri JL. Follow-up Contemporary Commercial Music (CCM) Survey: who's teaching what in nonclassical music. *J Voice.* 2009; 23(3): 367-75.

Zaratin TN. *Comunicação verbal: educação vocal: o teatro: fonte e apoio.* São Paulo: Paulus, 2010.

9. Bibliografia consultada

Pescuma D, Castilho APF. Projeto de Pesquisa – O que é? Como fazer?: um guia para sua elaboração. 3. ed. São Paulo: Olho d'Água, 2006.

Pescuma D, Castilho APF. Referências bibliográficas: um guia para documentar suas pesquisas. 4. ed. São Paulo: Olho d'Água, 2006.

Pescuma D, Castilho APF. Trabalho acadêmico – O que é? Como fazer? : um guia para suas apresentações. 2. ed. São Paulo: Olho d'Água, 2006.

Anexo 1



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA DA PUC-SP
SEDE CAMPUS MONTE ALEGRE

Protocolo de Pesquisa nº 346/2011

Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde
Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia
Orientador(a): Prof.(a). Dr.(a). Marta Assumpção de Andrada e Silva
Autor(a): Mauricio Machado Mangini

PARECER sobre o Protocolo de Pesquisa, em nível de Dissertação de Mestrado, intitulado *Preparadores vocais de atores e suas abordagens do canto no teatro musical: uma análise comparativa*

CONSIDERAÇÕES APROVADAS EM COLEGIADO

Em conformidade com os dispositivos da Resolução nº 196 de 10 de outubro de 1996 e demais resoluções do Conselho Nacional de Saúde (CNS) do Ministério da Saúde (MS), em que os critérios da relevância social, da relação custo/benefício e da autonomia dos sujeitos da pesquisa pesquisados foram preenchidos.

O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido permite ao sujeito compreender o significado, o alcance e os limites de sua participação nesta pesquisa.

A exposição do Projeto é clara e objetiva, feita de maneira concisa e fundamentada, permitindo concluir que o trabalho tem uma linha metodológica bem definida, na base do qual será possível retirar conclusões consistentes e, portanto, válidas.

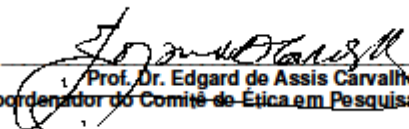
No entendimento do CEP da PUC-SP, o Projeto em questão não apresenta qualquer risco ou dano ao ser humano do ponto de vista ético.

CONCLUSÃO

Face ao parecer consubstanciado apensado ao Protocolo de Pesquisa, o Comitê de Ética em Pesquisa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP – Sede Campus Monte Alegre, em Reunião Ordinária de 21/11/2011, **APROVOU** o Protocolo de Pesquisa nº 346/2011.

Cabe ao(s) pesquisador(es) elaborar e apresentar ao CEP da PUC-SP – Sede Campus Monte Alegre, os relatórios parcial e final sobre a pesquisa, conforme disposto na Resolução nº 196 de 10 de outubro de 1996, inciso IX.2, alínea "c", do Conselho Nacional de Saúde (CNS) do Ministério da Saúde (MS), bem como cumprir integralmente os comandos do referido texto legal e demais resoluções do Conselho Nacional de Saúde (CNS) do Ministério da Saúde (MS).

São Paulo, 21 de novembro de 2011.


Prof. Dr. Edgard de Assis Carvalho
Coordenador do Comitê de Ética em Pesquisa da PUC-SP

Anexo 2



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM FONOAUDIOLOGIA

Carta-convite

São Paulo, ____ de _____ de 2012.

Prezado(a) profissional,

Você trabalha atualmente na preparação vocal de atores para o canto no teatro musical de origem norte-americana?

Caso responda afirmativamente a essa questão, convido-o(a) a participar da minha pesquisa de Mestrado em Fonoaudiologia pela PUC-SP, sob orientação da fonoaudióloga Prof.^a Dr.^a Marta Assumpção de Andrada e Silva, que tem como objeto de estudo a referida atividade profissional. Trata-se de um questionário dividido em duas seções: dados de caracterização dos sujeitos da pesquisa e três perguntas específicas sobre o trabalho dos preparadores vocais de atores para o canto no teatro musical de origem norte-americana. Você levará cerca de 20 minutos para respondê-lo.

Se tiver interesse, ou não, em participar deste estudo, por gentileza, escreva para o e-mail mauriciomangini.teatromusical@gmail.com. Assim que me enviar o aceite, você receberá uma nova mensagem contendo um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Após a leitura do documento, por favor, indique nos campos apropriados se aceita ou não as condições estabelecidas por ele e envie-o novamente para mim. Farei novo contato, caso você concorde com as condições do termo. Somente assim, poderei dar sequência aos procedimentos da pesquisa.

Desde já, agradeço-lhe pela atenção e aguardo seu retorno. Cordialmente,
Maurício Machado Mangini.

Anexo 3



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM FONOAUDIOLOGIA

Termo de consentimento livre e esclarecido

Título do projeto: Preparadores vocais: características e práticas com atores do teatro musical no Brasil

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Orientação: Prof.^a Dr.^a Marta Assumpção de Andrada e Silva

Mestrando: Maurício Machado Mangini

Por favor, leia o termo de consentimento abaixo.

Prezado(a) profissional,

Você está sendo convidado a participar voluntariamente de uma pesquisa de mestrado que tem como objeto de estudo a preparação vocal de atores para o canto no teatro musical de origem norte-americana. Para tanto, deverá responder a um questionário contendo dados de caracterização dos sujeitos da pesquisa e a três perguntas específicas sobre o trabalho do profissional que atua na referida área. As informações fornecidas por você serão mantidas em total sigilo pelo pesquisador responsável e por seu orientador. Os sujeitos em estudo não serão identificados em momento algum, mesmo quando os resultados desta pesquisa forem divulgados sob a forma de artigo científico, de modo a garantir a confidencialidade de seus dados pessoais. Também não haverá despesas, vantagens, compensações financeiras e/ou acadêmicas para os participantes em nenhuma fase deste estudo. Serão assegurados aos participantes, a qualquer momento, o direito de informação sobre os resultados parciais deste trabalho e também a liberdade em retirar o consentimento ou a participação. Comprometo-me, enquanto pesquisador, a utilizar os dados coletados por meio deste questionário com propósitos estritamente científicos. Em qualquer etapa do estudo, estarei à disposição para contato e esclarecimento de eventuais dúvidas pelos telefones (11)9944-1624 e (11)3673-6008; ou pelo e-mail mauriciomangini.teatromusical@gmail.com. Cordialmente, Maurício Machado Mangini.

() LI O TERMO E ACEITO PARTICIPAR DA PESQUISA.

() NÃO ACEITO PARTICIPAR DA PESQUISA.

Anexo 4

Instruções para responder ao questionário

Prezado(a) participante.

Primeiramente, queremos lhe agradecer por sua preciosa colaboração nesta pesquisa.

Favor ler as instruções, antes de responder ao questionário.

1) As questões serão encaminhadas em anexo para o seu endereço eletrônico em formato Word, com configuração de página, espaçamento entre linhas (1,5), tamanho (12) e tipo de fonte (Arial) padronizados. Evite, assim, alterar essas configurações.

2) Preencha todos os campos constantes da primeira parte deste questionário.

3) A fim de que pesquisa seja válida, nenhuma questão deve ficar em branco. Todas deverão ser respondidas.

4) Você deverá responder às questões, salvar as alterações e reenviá-las ao pesquisador em anexo do Word. Favor não responder ao questionário no corpo do e-mail.

5) O prazo para responder às questões é de até duas semanas.

6) Ao reenviar o questionário respondido para o pesquisador, por gentileza, indique mais dois possíveis participantes da pesquisa, fornecendo seus respectivos e-mails.

Anexo 5



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM FONOAUDIOLOGIA

Questionário direcionado a preparadores vocais de atores para o teatro musical

I- Identificação do sujeito

- A) Iniciais do nome: _____ B) Sexo: () M () F
- C) Data de nascimento: __/__/____ D) Data das respostas: __/__/2012
- E) Possui formação em canto? () NÃO () SIM (neste caso, por favor, especifique o gênero): _____.
- F) Possui outra formação? () NÃO () SIM (neste caso, por favor, especifique-a): _____.
- G) Forma (s) de atuação profissional: () Cantor () Professor de canto () Regente () Preparador vocal () Ator () Outra (s): _____.
- H) Local (is) de atuação profissional recente (s) (no caso de produções de espetáculos, por favor, especifique as duas últimas): _____.
- I) Tempo de experiência profissional como preparador de atores para o teatro musical: _____ anos.
- J) Cidade (s)/estado (s) onde trabalha: _____.
- K) Formas de reciclagem na área (assinale mais de uma alternativa, se for necessário): () *Workshops* () *Masterclasses* () Festivais () Congressos () Outras: _____.

II- Questões

- 1) Descreva como são suas práticas (técnicas, exercícios, orientações e estratégias) na preparação de atores para o canto no teatro musical.

- 2) Em sua opinião, que gênero de canto deve ser ensinado para os atores que atuam no teatro musical? Justifique sua resposta.

- 3) Quais as principais dificuldades enfrentadas por você ao preparar atores para o canto no teatro musical?