



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**O uso de imagens mentais por cantores líricos como
recurso técnico na colocação vocal**

Tâmara de Oliveira Cruz

João Pessoa
Fevereiro/2016



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

O uso de imagens mentais por cantores líricos como recurso técnico na colocação vocal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de Práticas Interpretativas.

Tâmara de Oliveira Cruz

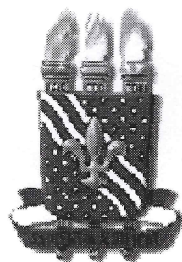
Orientador: Prof. Dr. José Vianey dos Santos

João Pessoa
Fevereiro/2016

C957u Cruz, Tâmara de Oliveira.
O uso de imagens mentais por cantores líricos como
recurso técnico na colocação vocal / Tâmara de Oliveira Cruz.-
João Pessoa, 2016.
92f.
Orientador: José Vianey dos Santos
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA
1. Música. 2. Práticas interpretativas. 3. Imagens mentais.
4. Canto lírico. 5. Técnica vocal. 6. Pedagogia vocal.

UFPB/BC

CDU: 78(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: **"O uso de imagens mentais por cantores líricos como recurso técnico na colocação vocal"**

Mestrando(a): **Tâmara de Oliveira Cruz**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Vianey dos Santos
Orientador/UFPB

Prof.ª Dr.ª Luceni Caetano da Silva
Membro/UFPB

Prof.ª Dr.ª Teresa Cristina Rodrigues Silva
Membro/IFPB

João Pessoa, 29 de Fevereiro de 2016.

*Dedico ao meu amado Ticiano,
por sua existência.*

AGRADECIMENTOS

Aos entrevistados, que contribuíram enormemente para esse trabalho. Meu muito obrigada!

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Vianey dos Santos pela paciência, consideração e sabedoria na condução da orientação. Minha admiração.

Aos professores do PPGM: Prof. Dr. Luís Ricardo Queiroz pelas inspiradoras aulas de Metodologia da Pesquisa, Profa. Dra. Luciana Noda por tantos conselhos preciosos, ao Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino pelo exemplo de corretude e seriedade, ao Prof. Dr. José Henrique Martins por todo apoio e disponibilidade.

À secretária do PPGM, Izilda de Fátima da Rocha Carvalho, que sempre demonstrou carinho e boa vontade durante esses anos.

À CAPES, pela bolsa de estudos, que tornou possível a realização dessa pesquisa.

Aos membros das bancas de qualificação e defesa, por todas as valiosas contribuições.

Aos Professores: Dr. Ibaney Chasin e Prof. Dra. Heloísa Miller, pelas conversas fascinantes sobre voz e vocalidade. A experiência de cantar com o grupo Camena foi inesquecível!

À minha primeira professora de canto, Claudiana Melo, que através de sua voz lindíssima e impactante, despertou em mim a paixão pelo canto lírico e por todo esse universo. Me encontrei como musicista no dia que percebi que nasci para cantar. Sua presença em minha vida foi vital para esse processo. Minha eterna estima e gratidão!

Ao meu querido Prof. Ms. John de Castro, que me orientou em grande parte da minha graduação e ainda hoje continua sendo uma grande referência pra mim. Professor exemplar e ser humano de uma integridade ímpar. Ao senhor eu devo muito mais que conhecimento técnico-vocal! A sua presença terna e dedicada, me motivou a sempre investir e acreditar nas minhas capacidades e potenciais. Obrigada por ter me acolhido como sua discípula. Sou muito honrada e agradecida por sua amizade!

Ao meu amado amigo Israel Martins, sempre presente em minha vida mesmo com a distância física. Existe um pouquinho de você em tudo que faço! Sou sempre grata por tê-lo em minha vida.

À querida amiga Denise Pimentel, fonte de inspiração pra mim e modelo de competência, que juntamente com toda a linda turma do Coral Arquidiocesano de Maringá,

sempre me despertou a certeza de que o som vocal – quando bem direcionado – pode ser sublime!

À minha amada amiga Polyana Demori, presente de Deus na minha vida. Nem sei expressar o quanto a sua presença foi um divisor de águas na minha história! Uma das minhas maiores referências. Obrigada pelo apoio e companheirismo de sempre! Sua amizade é um tesouro pra mim!

À equipe da Companhia Cantare, professores e alunos queridos! Sempre perto de mim, me ajudando e torcendo pelo meu sucesso. Grande parte das motivações desse trabalho se deve a experiência adquirida como professora no Cantare! Vida longa a esse lindo trabalho!

A todos do Santuário Mãe Rainha de João Pessoa - PB, na pessoa do Pe. Nilson Nunes, Diego Melo e Alexandre Jerônimo, pela acolhida tão carinhosa à minha pessoa no último ano do mestrado. Vocês me ajudaram a vencer as dificuldades de estar numa cidade nova e se tornaram minha família paraibana! Muito Obrigada por trazerem luz para minha vida!

À minha mãe, Socorro, com amor, que sempre me incentiva e diz que tem certeza que tudo vai dar certo!

Ao meu pai, Pedro, por tudo que me ajudou para eu chegar até aqui.

Aos meus irmãos, sempre presentes em minha memória!

Aos amigos Carlos Mejia e Roberta Regina, colegas de mestrado, por tantas conversas e partilhas.

À amiga Juciane Araldi Beltrame, pelas longas conversas que me ajudaram muito em toda essa época.

Ao meu cunhado querido, César Biancolino, que me ajudou a centrar e destravar a mente. Seus conselhos foram cruciais para mim! Muito Obrigada!

E por fim, meu agradecimento especial a uma pessoa imprescindível, que me ajudou em todos os níveis possíveis, meu amado esposo Ticiano. Obrigada por acreditar em mim às vezes mais do que eu mesma! Por ser esse companheiro de todas as horas. Por me amar e ser meu cúmplice dentro da vida. Te amo profundamente!

João Pessoa, fevereiro de 2016

*Sem imaginação musical nosso
canto nunca sairia do básico.
Embora ela possa estar adormecida em alguns,
a imaginação musical parece ser inseparável
do próprio desejo de cantar.*

PETER T. HARRISON

RESUMO

Por meio desta pesquisa investigamos o papel das imagens mentais no ensino e domínio da colocação vocal por parte de cantores líricos. Nossa primeira abordagem metodológica consistiu na pesquisa bibliográfica, por meio da qual pudemos constatar a importância que o recurso de imagens mentais ocupa nas atividades humanas como um todo, sendo cada vez mais abordado cientificamente em várias áreas do conhecimento; constatamos, ainda, a maneira pela qual a questão da colocação vocal foi e vem sendo tratada em métodos, tratados, livros e artigos desde o século XVIII até nossos dias. A seguir empregamos outro método, a pesquisa de campo na forma de entrevista semiestruturada, a qual foi aplicada a sete cantores líricos em diferentes estágios de formação e atuação, que atuam profissionalmente tanto como cantores quanto professores de canto. Buscamos compreender as visões particulares de cada entrevistado acerca da utilização de imagens mentais em suas práticas como cantores e professores, com particular foco na questão da colocação vocal. Concluímos que as imagens mentais constituem um recurso técnico-didático de grande importância, sendo amplamente disseminado e aceito entre cantores e professores de canto, que o utilizam cotidianamente mesmo nos casos em que não o conhecem por este nome, aplicando-o como auxiliar na construção não só da interpretação, mas também da construção técnica, particularmente no que se refere à colocação vocal. Verificamos, ainda, que tal prática é amplamente amparada pela literatura, na qual já podemos encontrar um considerável volume de escritos sobre as relações entre imagens mentais e diversos aspectos do canto lírico.

PALAVRAS-CHAVE: imagens mentais, canto lírico, colocação vocal, técnica vocal, pedagogia vocal

ABSTRACT

This research aimed to investigate the role of mental imagery on teaching and vocal placement domain in lyrical singers. Our first methodological approach consisted in bibliographic research, through which we could observe the importance the resource of mental imagery occupies in human activities as whole, being increasingly scientifically approached in several areas of knowledge; we noted, likewise, the way the issue of vocal placement has been approached in methods, treaties, books and articles since 18th century to nowadays. Afterwards, we used another method, the field research as semi-structured interview, which was applied to seven lyrical singers in different stages of formation and practice, who professionally act such as singers and singing teachers. We aimed to understand the peculiar views of each interviewed about the use of the mental imagery on their activities as singers and teachers, focusing on vocal placement. We concluded that mental imagery are considered an important technical and didactic resource, widely disseminated and accepted among singers and singing teachers as regards vocal placement. We verified, likewise, that these activities are widely supported by the literature, where we can find many studies about the relationship between mental imagery and many aspects of classical singing.

KEYWORDS: mental imagery, lyrical singing, vocal placement, vocal technique, vocal pedagogy

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Linha imaginária.....	36
FIGURA 2 – Zonas de ressonância.....	36
FIGURA 3 – Uso incorreto do canal de ressonância.....	37
FIGURA 4 – Uso correto do canal de ressonância.....	38
FIGURA 5 – Principais pontos de coluna de ar e zonas de ressonância.....	39
FIGURA 6 – As linhas que denotam as sensações vocais de sopranos e tenores.....	40
FIGURA 7 – As linhas que indicam a divisão do ar na ressonância palatal.....	40
FIGURA 8 – Ressonância do Chapéu de Nefertiti.....	41

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Questionário e seus propósitos.....	48
TABELA 2 – Histórico profissional.....	50
TABELA 3 – Uso das imagens e funções.....	52
TABELA 4 – Imagens citadas pelos entrevistados.....	54
TABELA 5 – Imagens e correspondentes técnicos.....	55
TABELA 6 – Tipos de imagens.....	60
TABELA 7 – Se as imagens mentais influenciam no resultado sonoro.....	62
TABELA 8 – Se as imagens mentais auxiliam na formação de concepções de caráter técnico e/ou na construção da interpretação.....	65

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I	
Imagens Mentais.....	18
1. Definição.....	18
2. Imagens mentais no processo de aprendizagem, planejamento e criação.....	20
3. Imagens mentais na música: interpretação e performance.....	23
4. O cantar e a imaginação.....	27
CAPÍTULO II	
Colocação Vocal e Imagens Mentais.....	29
1. O Canto lírico: histórico, sistematização da técnica vocal moderna e conceituação.....	29
2. Colocação vocal.....	34
3. Relações entre imagens mentais e colocação vocal	42
CAPÍTULO III	
As imagens mentais na visão de sete cantores líricos.....	48
CONCLUSÃO.....	68
REFERÊNCIAS.....	71
APÊNDICE.....	76
Apêndice 1 – O questionário semiestruturado.....	76
Apêndice 2 – As respostas dos entrevistados.....	77

INTRODUÇÃO

O canto lírico¹, tal como o concebemos nos tempos atuais, encontra suas bases nos procedimentos estilísticos e técnicos instaurados e adotados na transição para o Barroco e em seu início, por volta do último quarto do século XVI, de modo particular na Itália. Esta arte foi gradualmente aperfeiçoada e sistematizada, dando início a uma longa tradição de ensino e prática do canto.

A construção técnica de uma voz lírica demanda muitos anos² de estudo e domínio dos mecanismos da produção vocal. É um processo que requer muita disciplina de estudo, atenção, compreensão técnica, autoconhecimento e clareza de um ideal sonoro a ser alcançado. É necessário que o aprendiz desenvolva, com a ajuda do professor de canto, uma concepção bem acabada de como se deve cantar, de maneira que o propósito sonoro geral se adeque da melhor forma às possibilidades de produção sonora do aluno. Quando o cantor consegue unir o conhecimento científico disponível sobre o assunto com o autoconhecimento sensorial, é muito mais provável que ele consiga encontrar o *como* cantar bem. A técnica vocal resume-se justamente aos meios mais adequados de se alcançar tal objetivo. De maneira geral, os processos que envolvem o ato de cantar estão relacionados a um bom funcionamento da respiração, emissão, articulação e ressonância do aparelho fonador (DINVILLE, 1993; LEHMANN, 1984; MORI, 1993).

Explicar a natureza dos sons, como eles devem ser produzidos e experienciados, nem sempre é uma tarefa simples pelo fato do instrumento vocal se localizar dentro do corpo e depender da relação e das sensações do indivíduo com sua voz. Nesse processo intuitivo-descritivo, que procura propiciar o máximo possível a consciência, muitas vezes são usadas, como ferramentas didáticas, referências subjetivas que ilustram de forma imaginativa e metafórica os mecanismos técnicos e atitudes fonatórias em seus diferentes aspectos. Dinville (1993, p. x) explica que é necessário ter uma “visão clara dos movimentos e atitudes fonatórias” e que para isso é preciso recorrer a uma linguagem imaginativa para descrever os aspectos psico-fisiológicos. Nesta pesquisa, nos referimos a esse recurso como *imagem*

¹ O termo *canto lírico* é usado neste trabalho se referindo ao canto artístico dentro do repertório erudito a partir do advento da escola italiana de canto, de acordo com o exposto neste parágrafo.

² Lehmann (1984, p.7) comenta que antigamente eram necessários oito anos para treinar uma voz no conservatório de Praga, criticando o “processo a vapor” do ensino de nosso tempo, o qual utiliza menor tempo de formação para atender aos curtos prazos estabelecidos pelas instituições de ensino.

*mental*³, e é justamente de sua utilização como ferramenta de construção técnica, mais particularmente no que se refere à colocação vocal, que trata este trabalho.

A questão das imagens mentais tem sido amplamente estudada em diversos campos do conhecimento, tais como a psicologia, a psicopedagogia, as letras e a física (CRUZ; VIANA, 1996; RUBIO, 2008; RONCOLATTO, 2001; ARAUJO; TEIXEIRA, 2009, BORGES, 1997). Da mesma forma, na música encontramos algumas pesquisas relacionando imagens mentais com vários aspectos dos estudos musicais, além de outras que tratam especificamente de suas relações com o canto (MENDONÇA, 2015; DONOSO, 2014; ARBUTHNOTT et al., 2001; SWANWICK, 1994; IAZZETTA, 1997; HARRISON, 2006, ALVES, 2012, JOHNSON, 2003). Observamos, entretanto, uma bibliografia escassa em língua portuguesa no que diz respeito especificamente às relações entre o uso de imagens mentais e as questões técnicas e fisiológicas envolvidas na colocação vocal no canto lírico, embora alguns dos trabalhos, ocasionalmente, tratem superficialmente da questão (MOORCROFT, 2011; GULLAER et al., 2006; CORNOLDI; LOGIE, 1996; KLAUS; LEYERLE, 1986).

Depois de definir as imagens mentais relacionadas à técnica vocal como objeto de estudo, buscamos compreender qual parâmetro técnico estaria mais diretamente conectado com a utilização deste recurso. Os mecanismos de respiração e de produção primária do som (o ar que faz vibrar as pregas vocais) são, de certa forma, mais objetivos, uma vez que as estruturas respiratórias são, até certo ponto, facilmente localizáveis, e até mesmo palpáveis de alguma maneira, já que podemos sentir e visualizar a movimentação dos músculos abdominais envolvidos na respiração. Passamos, então, a considerar parâmetros técnicos menos objetivos, ou menos facilmente observáveis, e após ponderações percebemos que um aspecto técnico mais imediatamente relacionável com os recursos imagéticos consiste na ressonância da voz cantada, o que nos levou consequentemente a eleger a *colocação vocal* como o elemento técnico específico a ser investigado dentro da relação entre imagens mentais e técnica vocal.

Colocar a voz significa fazer o fluxo de som, produzido pelas pregas vocais, reverberar em pontos específicos das estruturas ressoadoras internas da cabeça, modificando os harmônicos do som de acordo com o local de ressonância (FILLEBROWN, 1911; NICHOLS; SHELLENBERGER, 1985). Considerando que tais estruturas não são acessíveis

³ Encontramos autores que utilizam termos como *representação mental* e *visualização*, entre outros (vide MENDONÇA, 2015, p. 18-19), como similares. Entretanto, os autores de nosso referencial teórico utilizam predominantemente o termo *imagem mental*, motivo pelo qual optamos por adotar essa mesma terminologia.

à visão ou ao tato, *colocar* a voz consiste em tarefa repleta de subjetividade, requerendo do cantor o desenvolvimento de uma extrema sensibilização dos próprios mecanismos de molde do som (HARRISON, 2006). O desenvolvimento da habilidade de dominar a colocação vocal costuma demandar grandes esforços por parte de professores e alunos, e nesse processo o uso de imagens mentais se faz recorrente, conforme constatamos cotidianamente em nossa prática de ensino e aprendizagem.

A presente pesquisa se insere, portanto, nesse contexto exposto, investigando a utilização de imagens mentais por parte de cantores, professores e estudantes de canto na busca do domínio da colocação vocal nos processos de ressonância do canto lírico, e em que medida essas imagens mentais auxiliam os cantores a localizar as sensações físicas que melhor se aplicam aos ideais desejados.

Nosso objetivo geral foi investigar a utilização do recurso de imagens mentais no processo de domínio técnico da colocação vocal no estudo do canto lírico, buscando definir com mais precisão a relevância e recorrência de tal utilização e as maneiras pelas quais os autores, alunos, professores e cantores abordam tais questões técnicas, especialmente fisiológicas, por meio de imagens mentais diversas. No que se referiu à literatura, buscamos observar como as questões da colocação vocal e da imagem mental foram abordadas e, especialmente, buscamos por relações já realizadas entre elas, o que nos possibilitou compreender de que maneira a questão da colocação vocal é tratada dentro do universo de estudo do canto e identificar o emprego e o papel das imagens mentais usadas pelos cantores. Parte de nossa investigação se deu por meio de pesquisa de campo na forma de entrevistas com profissionais, cantores e professores de canto, através das quais pudemos traçar um panorama de como as imagens mentais são utilizadas no cotidiano do ensino, estudo e prática dos entrevistados, com particular ênfase na questão da colocação vocal. Os dados das entrevistas nos foram de grande valia, uma vez que por eles pudemos verificar a ocorrência de padrões de utilização de imagens mentais associadas a determinadas práticas e buscas sonoras por parte dos profissionais no cotidiano como cantores e professores, e pudemos, ainda, reconhecer em que medida a utilização de um vocabulário imaginativo como ferramenta pedagógica constitui agente facilitador da apreensão do conhecimento e de como isso interfere, de maneira prática, nas concepções dos sons vocais.

O desenvolvimento deste trabalho se constituiu sobre dois procedimentos metodológicos principais: a pesquisa bibliográfica⁴ e a pesquisa de campo, sendo que a segunda teve como instrumento de coleta de dados a entrevista semiestruturada. Almejando uma abordagem qualitativa das entrevistas, desde o princípio entendemos que um número reduzido de entrevistados seria mais apropriado aos propósitos desta pesquisa, uma vez que nosso intuito era o de obter respostas livres e delongadas, valorizando a experiência pessoal de cada um. Os parâmetros utilizados para a escolha dos entrevistados foram: conseguir pessoas em estágios diversos de formação e inserção no mercado de trabalho – dos que ainda recebem algum tipo de orientação até os que já estão plenamente formados e estabelecidos no mercado de trabalho como professores ou intérpretes –, bem como a possibilidade de acesso a essas pessoas e, ao mesmo tempo, a disponibilidade dos mesmos em responder ao questionário. Consultamos diversos profissionais e estudantes, e ainda que vários tenham se colocado inicialmente à nossa disposição apenas alguns mantiveram contato ou de fato passaram pela entrevista, de modo que, ao final do processo, contamos com um total de sete entrevistados. Foi aplicado um questionário do tipo semiestruturado, e optamos por manter o anonimato dos entrevistados, situando-os apenas em faixas etárias, formação e atual ocupação. As transcrições na íntegra das entrevistas estão disponibilizadas no apêndice deste trabalho.

Este trabalho se justificou na medida em que não encontramos, até o presente momento, em língua portuguesa, uma pesquisa que fizesse a relação direta entre o uso de imagens mentais como recurso na colocação vocal, existindo assim uma lacuna, pois os escritos sobre técnica vocal pouco abordam sobre a utilização de imagens mentais – fugindo da linguagem técnica fisiológica ou musical – também como ferramenta didática, aplicando-a especificamente ao estudo da colocação vocal. No que se refere à colocação vocal, as referências à utilização de imagens mentais são ainda mais escassas e superficiais. Justificou-se, ainda, a partir do fato de que investigações sobre processos de ensino de técnica vocal, clareando caminhos didáticos utilizados, podem contribuir para a consolidação de uma massa crítica em nosso idioma que colabore com professores e alunos de canto, bem como com outros profissionais ligados à área (como regentes, correpetidores e fonoaudiólogos), nos processos de conquistas e aprimoramentos técnicos da voz cantada.

⁴ Gostaríamos de salientar a diferença sutil, porém crucial, entre os termos *revisão* e *pesquisa* bibliográfica. Se o primeiro é entendido tradicionalmente como parte obrigatória de qualquer pesquisa científica, o segundo, devido a sua peculiaridade de comportar ao mesmo tempo exploração e descrição dos objetos pesquisados, constitui “um conjunto ordenado de procedimentos de busca por soluções, atento ao objeto de estudo” (LIMA; MIOTO, 2007, p. 38), sendo considerado, assim, um procedimento metodológico legítimo.

Nossa escolha em tratar de maneira mais específica da colocação vocal, dentre tantas questões técnicas possíveis, relaciona-se à constatação cotidiana, como cantora e professora de técnica vocal, do quanto tal questão se mostra problemática e complexa. Lidar com ressoadores e articuladores significa lidar com os próprios construtores⁵ do som que o cantor emite. Tamanha importância é proporcional à dificuldade em tratar com estruturas internas de toda a cabeça, as quais interferem diretamente na qualidade dos harmônicos do som gerado a partir de uma coluna de ar que faz vibrar as pregas vocais, uma vez que muitas dessas estruturas não são nem visíveis nem acessíveis, sendo que o cantor precisa lidar em certa medida com sensações internas e em grande parte com a qualidade do som criado e emitido. Nesse processo, um dos grandes recursos para ensino e aprendizado, e da própria execução do canto como um todo, consiste na utilização de imagens mentais que ajudam o cantor a lidar com as próprias estruturas internas e com os sons por elas moldados.

Nosso referencial teórico principal consistiu nas importantes obras de Claire Dinville (*A técnica da voz cantada*), Kenneth Klaus e William Leyerle (*Vocal development through organic imagery*) e Peter Harrison (*Human nature of the singing voice*). Além destas, devemos destacar as seguintes obras, que também tiveram papel preponderante em nossa pesquisa: os livros de técnica vocal de Alberto Pacheco (*O canto antigo italiano*), Johan Sundberg (*The science of the singing voice*), Victor Fields (*Foundations of the singer's art*), Lilli Lehmann (*Aprenda a cantar*), Manuel Garcia (*Hints on singing*), Richard Miller (*Solutions for singers: tools for performers and teachers*), James Stark (*Bel Canto: a history of vocal pedagogy*), William Vennard (*Singing: the mechanism and the technic*), Cesare Cornoldi et al (*Stretching the imagination : representation and transformation in mental imagery*). Dentre os trabalhos acadêmicos mais relevantes para esta pesquisa estão: *Image, imagination, and reality: on effectiveness of introductory work with vocalists* (GULLAER, Irene et al, 2006), *Representações mentais na performance violonística* (MENDONÇA, 2015), *O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens* (SOUZA, SILVA, FERREIRA, 2010), *Directional imagery in voice production* (MOORCROFT, 2007; 2011), *Imagining predictions: mental imagery as mental emulation* (MOULTON; KOSSLYN, 2009), *Imagery in early twentieth-century american vocal*

⁵ Estamos admitindo uma diferença, ainda que sutil, entre os termos *produção* e *construção* do som. A rigor, o som cantado é produzido pela passagem da coluna de ar pelas pregas vocais, sendo estas, portanto, responsáveis primeiras pela produção sonora por meio de sua vibração. Este som bruto, entretanto, ainda deverá ser *construído*, uma vez que seus harmônicos sofrerão imediata alteração de acordo com os pontos de ressonância utilizados pelo cantor. Assim, os *construtores* do som seriam as estruturas internas da cabeça, responsáveis por moldar a sonoridade de acordo com as escolhas e necessidades expressivas do cantor.

pedagogy (FREED, 2000) e *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance* (CONNOLLY; WILLIAMON, 2004).

O presente trabalho está estruturado com base em um núcleo de três capítulos, os quais apresentam os seguintes assuntos principais: no *Capítulo I – Imagens Mentais*, realizamos a apresentação e conceituação do termo seguido de uma revisão da literatura; o *Capítulo II - O canto lírico, a questão da colocação vocal e as Imagens Mentais* é iniciado com um breve relato da origem do canto lírico e dos estudos técnicos sobre este, seguido de explicações técnicas acerca da colocação vocal e, por fim, identificando e estabelecendo relações entre esta e as imagens mentais; o *Capítulo III - O questionário: elaboração, aplicação, exposição e análise de dados*, consiste na descrição do questionário que foi aplicado a sete cantores líricos com o objetivo de verificar se as imagens mentais fazem parte de suas respectivas práticas vocais e em que medida elas podem ajudar o cantor, bem como da exposição e análise dos dados recolhidos. Ao final do trabalho encontram-se as considerações finais à guisa de conclusão, bem como um apêndice contendo as transcrições integrais das entrevistas realizadas.

CAPÍTULO I

Imagens Mentais

*A maneira que a música soa,
ou a imagem sonora, como eu chamo isso,
não é nada mais do que um conceito auditivo
que flutua na mente do executante ou compositor;
um pré-pensamento da exata natureza
do som que será produzido.*

AARON COPLAND

*Penso numa possível pedagogia da imaginação
que nos habitue a controlar a própria visão interior
sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair
num confuso e passageiro fantasiar,
mas permitindo que as imagens se cristalizem
numa forma bem definida, memorável,
autosuficiente, 'icástica'.*

ÍTALO CALVINO

1. Definição

As imagens mentais estão muito presentes em nossas vidas e constantemente nossos pensamentos são inundados por elas. Desde o momento em que nos levantamos pela manhã, somos capazes de visualizar mentalmente as atividades que teremos no dia e, por vezes, até iniciar o planejamento dessas atividades durante um banho ou café da manhã. E não raramente, quando sentimos fome, vem à mente a imagem daquilo que estamos com vontade de comer. A utilização da imaginação pelo ser humano é tão ampla que abarca todos os campos de sua atividade. Do mesmo modo que visualizamos alimentos ao sentirmos fome, podemos planejar mentalmente o melhor trajeto para o trabalho, ao mesmo tempo em que podemos traçar o roteiro da viagem do próximo feriado. Joly define imagem mental como algo que

[...] corresponde à impressão que temos quando, por exemplo, vemos ou ouvimos a descrição de um lugar, de *vê-lo* como quase como se estivesse lá. Uma representação mental é elaborada de maneira quase alucinatória, e parece tomar emprestadas suas características da visão. *Vê-se*. (JOLY, 2007, p. 19)

Tal definição demonstra o quanto a utilização de imagens mentais conecta-se com a própria capacidade de imaginação, e mostra como somos capazes de construir uma representação mental figurativa a partir de códigos verbais (uma descrição falada ou escrita de algo). Complementarmente a tal ideia, a imagem mental pode ser compreendida como construção a partir de bases já estabelecidas, como “uma presença, isto é, um dado visual pré-existente ao sujeito que o percebe, um ‘sempre-já-aí-antes’ cuja evidência e cujo enigma se impõem ao olhar de modo imperioso, quer se trate de um sonho ou de um quadro” (CHRISTIN, 2004, p. 284). Santiago afirma que imagens mentais são imagens “que nos permitem ‘visualizar’ um objeto ausente que nos é familiar e nos possibilitam agir a partir desta visualização” (SANTIAGO, 2002, p. 147).

Alguns autores dividem o mundo das imagens em duas partes: a primeira seria o das representações visuais, como em um desenho, imagens cinematográficas, fotografia ou qualquer outro tipo de representação material de um objeto e a segunda seria a representação imaterial das imagens em nossa mente (PEDROSA, 2010; CHRISTIN, 2004; SANTAELLA, NÖTH, 2001). Santaella e Nöth ressaltam, entretanto, que “não há imagens como representações visuais que não tenham surgido na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais” (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 15). A questão das imagens mentais tem sido amplamente estudada em diversos campos do conhecimento⁶, sendo um assunto que vem sendo discutido de longa data:

Para alguns filósofos da Grécia como Demócrito, Epicuro ou Lucrécio, as imagens mentais podiam ser explicadas como simulacros da realidade que aconteciam na ausência dela. Existia também a ideia de Platão como imitação da realidade e de Aristóteles que pensava nelas como ‘marcas nas quais se apoiam o conhecimento’. (DONOSO, 2014, p. 44)

Para efeitos desta pesquisa, utilizamos o conceito de imagem mental em consonância com Joly (2007) e Christin (2004), entendendo-o como elemento que, conectado à capacidade humana de imaginação (criação), é formado a partir de dados visuais e conceituais já

⁶ Alguns exemplos: estudos sobre o treino de imagens mentais em atletas, na psicologia (ARBUTHNOTT; ARBUTHNOTT; ROSSITER, 2001; CRUZ; VIANA, 1996; RUBIO, 2008; CLARK; WILLIAMON, 2011), interpretação das imagens mentais geradas durante a leitura de texto, na semiótica (SIMÕES; DUTRA, 2004); a formação de imagens mentais na análise das expressões idiomáticas, nas letras (RONCOLATTO, 2001; ARAUJO; TEIXEIRA, 2009); processos de formação de aprendizado através de metáforas, na psicopedagogia (BEAUCLAIR, 2007); e estudos que tratam de modelos mentais e analogias para representação do magnetismo, na física (BORGES, 1997).

existentes, sendo a própria matéria prima de imagens novas. No que se refere a aquisição do conhecimento, também entendemos o conceito de imagens concordando com Freitas (2011), o qual, a partir de um conceito de Vygotsky⁷, afirma que “tudo se inicia com a imagem, sendo as imagens representações passíveis de expressar informações contínuas ou espaciais, constituindo a memória visual” (FREITAS, 2011, p.111).

2. Imagens mentais nos processos de aprendizagem, planejamento e criação

Segundo a teoria da epistemologia genética⁸, o ser humano aprende a usar as imagens mentais desde a infância, ao longo do processo de desenvolvimento e construção do aprendizado, a partir do período sensório-motor⁹, entre um e dois anos de idade, combinando-as com outros recursos, tais como a linguagem, o jogo simbólico e a imitação (SARAVALI, 2006; MONTOYA, 2005). De acordo com Pádua, o “estágio sensório-motor é o período da ‘inteligência prática’ porque é uma fase do desenvolvimento cognitivo onde a criança não usa a linguagem, emprega apenas as suas ações e percepções” (PÁDUA, 2009, p.29).

Dessa forma, as imagens surgem, reproduzindo e evocando objetos ou fatos que não estão presentes e assim “o indivíduo deixa de necessitar de marcas externas e passa a utilizar signos internos, que constituem as representações mentais, e que substituem os objetos do mundo real” (FREITAS, 2011, p.111). A criança, nesta fase intensa de descobertas, ao conseguir identificar objetos unicamente a partir das imagens registradas em sua mente passa a se valer das imagens mentais em propostas ainda mais complexas, antes mesmo do desenvolvimento da fala (SARAVALI, 2006).

O processo de aprendizado em si, no sentido de incorporação de novos conhecimentos, requer grande utilização de imagens, uma vez que para aprender algo novo é necessário realizar conexões entre uma informação nova com informações já sedimentadas:

O conhecimento factual chega à mente sob a forma de imagens. Ao olhar uma paisagem, ouvir uma música ou ler um livro, um indivíduo formará *imagens de modalidades sensoriais diversas*. As imagens assim formadas chamam-se *imagens perceptivas*, em oposição às *imagens evocadas*, que

⁷ Lev Vygotsky (1896-1934) foi pioneiro ao defender o conceito de que o desenvolvimento intelectual da criança se dá a partir das interações sociais e do contexto de vida como um todo, em um processo de contínua tomada de controle ativo sobre funções anteriormente passivas.

⁸ A Epistemologia Genética consiste em uma teoria elaborada pelo psicólogo e filósofo Jean Piaget (1896-1980) e estuda a ordem de sucessão em que as diferentes capacidades cognitivas se constroem (MONTOYA, 2005).

⁹ Segundo Piaget, os estágios de desenvolvimento do conhecimento se resumem em quatro: sensório-motor, pré-operatório, operatório concreto e operatório formal (SARAVALI, 2006).

partem de locais de armazenamento da mente. (DAMÁSIO, 2002, p. 123 apud PEDROSA, 2010, p. 819)

A questão da eficácia do uso das imagens mentais está sendo discutida em diversas áreas. Johnson (2003) afirma que existem duas teorias para o assunto,

[...] a teoria psiconeuromuscular e a teoria da aprendizagem simbólica. A teoria psiconeuromuscular supõe que eventos imaginados vividamente produzem uma inervação em seus músculos que é similar a execução física do movimento. O cérebro sente o movimento imaginado de maneira muito similar àquela como sente o movimento físico de fato, e a memória muscular pode ser aumentada através da prática mental. A teoria da aprendizagem simbólica diz que ensaiar uma sequência de movimentos envolvidos numa tarefa é útil porque movimentos são componentes simbólicos da tarefa. Aquele que está aprendendo programa os músculos e prepara o corpo pela formação de um diagrama mental. Isso ajuda a criar e codificar padrões de movimento que se tornam mais familiares conforme são mais ensaiados. (JOHNSON, 2003, p. 3)¹⁰

Também as capacidades de planejamento e de previsão estão intimamente ligadas à utilização de imagens mentais. Graças a elas somos capazes de prever como provavelmente transcorrerá uma aula, uma reunião ou uma viagem, ao mesmo tempo em que somos capazes de planejar como essas e outras tantas atividades ocorrerão e mesmo prever um dado número de possibilidades indesejadas e planejar soluções para essas situações, graças às habilidades de estabelecer relações, de compreender e de associar. Assim, “a capacidade de lidar com representações que substituem o real possibilita ao homem liberta-se do espaço e do tempo presentes, efetuar relações mentais na ausência das coisas” (FREITAS, 2011, p.111), o que constitui as bases da habilidade humana de imaginar e planejar intencionalmente. Isidoro Arroyo-Almaraz, em sua tese sobre a criação de imagens mentais, fala sobre o caráter análogo das imagens mentais e de suas estruturas perceptivas, o que se manifesta em tarefas diversas, tais como: rotação mental (capacidade de mover os objetos mentalmente); comparação mental de tamanhos, tempo e temperaturas; processo de revisão de imagens mentais referidas à proporcionalidade das distâncias; interferências; e facilitação, ligadas a antecipação dos estímulos (ARROYO-ALMARAZ, 1997, p. 49-50).

Para além do aprendizado e do planejamento, nós humanos temos também a capacidade de criatividade em todos os níveis e atividades baseadas no processo imaginativo.

¹⁰ Todas as traduções de citações de obras em línguas estrangeiras presentes neste trabalho são de nossa autoria, salvo nos casos em que utilizamos edições já traduzidas, conforme indicado nas referências.

Nesse sentido, “imagens e imaginação sempre foram considerados como ferramentas básicas para descobertas e atos criativos pelos quais chegamos a novas ideias, novas visões e novas relações que não eram óbvias inicialmente” (CORNOLDI et al., 1996, p. 17). O poder de criação encontra suas bases nas imagens mentais, utilizadas como matéria prima na montagem de cenários, contextos e situações diversos, permitindo formular e resolver problemas a fim de configurar algo novo. Mencionando um determinado estudo da área de psicologia¹¹, Dias et al. (2009, p. 211) afirmam que “[...] a definição dos objetivos do problema e a representação e manipulação de imagens mentais seriam aspectos influentes na produção criativa”, e mais à frente, complementam:

No tocante à representação e manipulação de imagens mentais, [o estudo] mostra a facilidade que um processamento figurativo pode trazer em relação à rapidez com que as imagens se alteram e se conjugam, permitindo assim que inúmeros aspectos do problema possam ser representados de modo simultâneo e rapidamente possibilitar a previsão de consequências advindas da informação alterada. Assim, criativo seria quem representa mais eficazmente o problema a resolver. (DIAS et al., 2009, p. 211)

Estudos da área da psicologia nos mostram que a autoconsciência humana dos processos cognitivos tem uma relação muito forte com as imagens mentais, de maneira que somos capazes de nos enxergar como parte de um todo dentro de uma sociedade fazendo uso da troca de perspectivas. Não vemos só o mundo que nos é apresentado, mas temos a possibilidade de interação criativa, conseguindo imaginar como pode ser o mundo através dos olhos do outro:

Imagens mentais reproduzem mecanismos sociais geradores de autoconsciência, como a tomada de perspectiva onde o indivíduo se vê como provavelmente é visto pelos outros, as audiências onde inferências sobre o *self* podem ser extraídas pela visualização no plano mental das respostas dos outros ao funcionamento geral do indivíduo, além do que as mesmas permitem ao *self* a visualização de aspectos da corporeidade fora dos processos perceptivos imediatos (NASCIMENTO; ROAZZI, 2013, p. 494).

Pesquisas sobre os processos de manipulação de imagens mentais mostraram vários procedimentos de rotinas cognitivas especializadas como: gerar, inspecionar, encontrar, aumentar, girar, transformar, controle cinético, panoramizar e tornar vívido (NASCIMENTO;

¹¹ Moraes, M. F. *Definição e avaliação da criatividade: uma abordagem cognitiva* (1ª ed.). Portugal: Universidade do Minho, 2001.

ROAZZI, 2013, p. 495). Assim quanto melhor a capacidade de visualização mental das situações dos processos reflexivos, melhor serão os níveis de autoconsciência situacional e autoconceitos (MORIM, 2004). Também encontramos na literatura a expressão *olhos da mente* referindo-se às imagens mentais, tal qual utilizada por Forrester:

Quando falamos de ver uma imagem, seja na frente de nós ou visualizada com os olhos fechados, invocamos uma série de metáforas e ideias que destacam a relação entre a percepção e a imaginação. Para aqueles de nós com visão perfeita, ver com o ‘olho da mente’ evoca uma imagem de percepção onde não há uma grande diferença entre uma imagem externa ou interna. O que vemos no interior é uma imagem do que já vimos lá fora. Da mesma forma, considerar a percepção como ‘estimulação de imagem’ ou ‘inscrição’ em um quadro vivo da retina, evoca ideias de processamento perceptual automática não consciente, onde ‘cérebro-mente’ passa por transformações cognitivas que possibilitam o fenômeno da percepção. Há pelo menos dois significados para a palavra percepção: sendo um deles a recepção de informações através dos sentidos, o outro como ‘percepção mental’, que incluiria processos dependentes de memórias e expectativas (FORRESTER, 2000, p. 17).

Só podemos perceber a realidade visualizando-a de alguma maneira: a apreensão da realidade por meio dos sentidos será transmutada em imagens mentais, as quais, posteriormente, servirão de matéria prima para a criatividade. É própria do ser humano a capacidade de imaginar, e a partir da imaginação torna-se também próprio do ser humano utilizar imagens adaptadas para virtualmente todas as atividades, das mais automatizadas às mais refinadas motoricamente, para ensinar e aprender, para prever eventos e antecipar consequências e, finalmente, para criar e melhorar sua própria existência.

3. Imagens mentais na música: interpretação e performance

Tal qual ocorre em diversas áreas do conhecimento, existe já um considerável corpo de pesquisas sobre imagens mentais na música, em todas as suas subáreas. Dos diversos ramos da pedagogia musical até a preparação de uma performance, passando pela construção de interpretação e todo tipo de abordagem técnica, as imagens mentais constituem uma ferramenta cotidiana para músicos e educadores (RAFAEL, 1998; MENDONÇA, 2015; ALVES, 2012; CONNOLLY; WILLIAMON, 2004; DONOSO, 2014; COSTA, 1995; RIZZON, 2009; SANTIAGO, 2002; CHAVES, 2011).

Apesar da maioria das imagens serem de caráter visual, podemos gerar outros tipos de imagens mentais. Johnson (2003) nos relata que as imagens mais vivas e bem-sucedidas

envolvem todos os sentidos, mas que as mais comuns são as imagens aurais, visuais e sinestésicas:

Para músicos, a imagem aural, ou ouvir sons na mente, frequentemente é imperiosa e vem facilmente acompanhada da prática e das experiências musicais. A imagem aural pode ser reforçada por tocar uma passagem, ouvir mentalmente a música e depois repeti-la até a representação aural ser tão clara quanto a performance real. A imagem visual envolve a habilidade de ver objetos ou eventos nos olhos da mente. Isso pode implicar ver uma partitura longe do teclado para melhorar a memória, imaginar assistir a si mesmo como se estivesse na plateia, ou visualizar mentalmente o instrumento e o movimento das mãos e dos pés de uma perspectiva interna. Imagem sinestésica indica a imaginação de sensações envolvidas no movimento muscular. Por exemplo, organistas podem empregar imagens sinestésicas através do pensamento sobre como é a sensação de tocar um exercício ou passagem musical, focando sobre o movimento muscular dos dedos, pernas, braços e ombros (JOHNSON, 2003, p.6).

Costa define as imagens aurais como “imitação interiorizada de estímulos sonoros, considerando a formação de imagens e representações a partir de elementos vivenciados. Ocorre na ausência do estímulo sonoro e é elaborada a partir de experiências anteriores” (COSTA, 1995, p. 8). Encontramos trabalhos que evidenciam o uso de imagens como ferramenta de memorização (WILDT et al., 2008; RIZZON, 2009; ARBUTHNOTT et al., 2001). O compositor Aaron Copland (1900-1990), em seu livro *Music and Imagination* de 1953 fala sobre a importância, para os músicos, do desenvolvimento da capacidade de criação de imagens aurais:

A criação de uma imagem aural satisfatória não é meramente uma questão de talento musical ou destreza técnica; a imaginação tem um grande papel nisso. Você não pode produzir uma bela sonoridade ou uma bela combinação de sonoridades sem antes ouvir o som imaginado no ouvido interno. Uma vez que essa sonoridade imaginada é ouvida na realidade ela se torna inesquecível para a mente. (COPLAND, 1953, p. 21)

Uma utilização comum das imagens mentais por músicos como ferramenta de reconhecimento, aprendizagem e até como prática de ensaio, é o *estudo mental*. Pesquisas indicam que a simulação mental de movimentos ativa as estruturas cerebrais usadas na atividade real (ALMEIDA et al., 2008, p. 382), sendo esse tipo de estudo muito vantajoso para os momentos em que o músico estiver impossibilitado de praticar em seu instrumento. Connolly e Williamon definem *estudo mental* como um

[...] ensaio cognitivo ou imaginário de uma habilidade física sem movimento muscular evidente. A ideia básica é que os sentidos – predominantemente

auditivos, visuais e sinestésicos do músico – devem ser utilizados para criar ou recriar uma experiência que é semelhante a um determinado evento físico (CONNOLLY; WILLIAMON, 2004, p. 224).

Existe também o conceito de apuração técnica através de planos mentais. Swanwick diz que o desenvolvimento de qualquer habilidade “requer um plano, um rascunho, um esquema, uma padronização geral da ação” (SWANWICK, 1994, p.8). Na execução instrumental e vocal, os planos mentais podem ser muito uteis para ajudar no controle da exatidão da afinação, preparação e articulação do som. Sobre o processo de interpretação, diz Mendonça:

Uma vez que todas as decisões interpretativas foram tomadas, o ápice do processo se dá quando temos o alinhamento de três fatores fundamentais: a intencionalidade (mapa mental do que fazer) estar formada no plano mental, há uma clareza de toda riqueza de detalhes do que se pretende expressar, articulação, timbre, dinâmica, agógica, estilo, gestual, digitação, caráter; o meio de realização física (o como fazer) está plenamente adequado ao quadro mental dessa intenção musical, em outras palavras, tecnicamente a obra está resolvida; faz-se necessário um constante feedback (ajuste permanente), uma checagem que confirma ou não se o ideal da RM [representação mental] está acontecendo concretamente, uma flexibilidade de adequação, como um tipo de improviso que promove algum ajuste e também pode levar a transcender. (MENDONÇA, 2015, p.104-105)

Dentro do campo da interpretação e performance musical, uma questão que tem sido discutida nas pesquisas musicais é a ideia do *gesto musical*, o qual, segundo Iazzetta, se caracteriza como movimento capaz de expressar algo dotado de significação especial, podendo se categorizar entre físico ou mental:

A categoria dos gestos mentais está intimamente ligada aos processos de composição, interpretação e audição. Os gestos mentais fazem *referência* aos gestos físicos e suas relações causais, ocorrendo na forma de uma imagem ou ideia de outro gesto. Assim o compositor muitas vezes parte de uma ideia ou imagem mental de um gesto sonoro para compor um determinado gesto instrumental. A ideia desse gesto é aprendida através da experiência e armazenada na memória, servindo de parâmetro para que o compositor possa prever o resultado sonoro no momento em que a composição for realizada por um intérprete. Esse gesto mental não faz referência apenas ao plano corporal do músico ou ao comportamento do instrumento, mas pode apontar para uma estrutura sonora particular. (IAZZETTA, 1997, p. 8)

Se o gesto tem a ver antes de tudo com criação e execução de uma obra, a *imagem musical* coloca-se como uma resultante mais complexa dentro do processo de comunicação pela música, sendo um elemento mais amplo, relacionado ao discurso musical:

[...] parece ser importante situar que a compreensão do discurso musical não se dará apenas pelo reconhecimento das vibrações sonoras exatas dos intervalos, como ter a imagem aural específica de um determinado intervalo, mas ao valor sintático dos elementos na música. A imagem musical, significando uma amplitude maior que uma imagem aural específica, necessita, para ser construída, de preparação prévia específica, tanto na matéria (aprendizagens sensoriais, discriminação sonora, teoria musical, etc), como no código (sistemas de escritura, significantes associados, leis harmônicas). (RIZZON, 2009, p. 48)

A construção da prática musical, de maneira geral, consiste fortemente na formação de relações entre os sons com diversos elementos direta ou indiretamente ligados à música em si, num amplo processo que envolve conhecimentos de diversas naturezas, a visão de mundo e gostos do músico. Tais relações são formadas, em grande parte, a partir do apelo à imaginação. Mendonça fala sobre o papel da metáfora enquanto elemento propiciador de associações diversas:

Somos seres associativos, assim como ocorre nas artes visuais, na literatura e poesia, as metáforas juntam universos aparentemente distintos e desconectados, a exemplo do surrealismo de Dalí onde a vista da janela de uma casa construída na margem de um lago encontra a água, dando a impressão de que a casa flutua sobre o lago; assim podemos usar as metáforas para atribuir significado ou para reforçar um significado já percebido. (MENDONÇA, 2015, p. 17)

Além da capacidade de relacionar sons entre si e de relacioná-los com todo tipo de sensação, emoção e figuras, o processo de interpretação e execução de uma obra musical depende diretamente, ainda, da capacidade do músico em imaginar o som e concebê-lo plenamente antes mesmo de produzi-lo. Tal habilidade consiste em um recurso de extrema valia para todos os músicos, e provavelmente ainda mais para os cantores, os quais constroem os sons a partir de seus próprios corpos, em um processo que requer grande capacidade de propriocepção¹².

¹² “Propriocepção não é uma única sensação, mas um grupo de sensações que dizem respeito à consciência do movimento, posição relativa do corpo e membros, à orientação no espaço, à aferição de esforço e tensão, equilíbrio estático e dinâmico, e à percepção de fadiga.” (MOORCROFT, 2011, p. 63).

4. O cantar e a imaginação

No que se refere particularmente ao universo do canto, as imagens mentais constituem uma ferramenta provavelmente mais presente e importante do que possamos conceber com base apenas no cotidiano de ensino e interpretação (MOORCROFT; KENNY; OATES, 2015). Ware nos lembra da importância das imagens para o cantor ao atestar que “uma vez que o canto envolve a habilidade mental de reimaginar e revisar a altura, o ritmo, o som, o texto e a emoção, o poder da imagem mental no canto nunca poderá ser exagerado (WARE, 1968 apud KOOG, 2004, p. 43). Embora não seja nosso foco na presente pesquisa, é importante lembrar que em termos de interpretação de uma obra musical a utilização da imaginação é um recurso aberto e amplamente utilizado cotidianamente, e enquanto intérpretes aprendemos constantemente a lançar mão de imagens as mais variadas para estabelecer conexões emocionais com os textos poéticos e musicais, com o propósito de deixar aflorar nossa própria sensibilidade.

Voltando ao nosso propósito primordial, compreendemos que os mecanismos técnicos são controlados pelas sensações da musculatura interna do aparelho vocal e dependem principalmente da capacidade que o cantor possui em administrar esse conjunto e moldar atitudes fonatórias. A imaginação, desse modo, tem grande participação na assimilação dos conceitos técnico-vocais, e o canto resulta de um processo que requer atenção e criatividade:

Se queremos fazer um bom trabalho com o canto, nossa imaginação musical precisa estar acordada e funcionando. Alguém descrito como tendo um "ouvido musical" claramente manifesta esta faculdade: ele tem em seu ouvido mental uma visão clara do que está prestes a ser tocado ou cantado e, antecipando a execução, sua imaginação não só mantém o som fluindo como facilita a criatividade. Tal qualidade antecipatória de nossa imaginação - possivelmente ainda mais importante para cantores do que para outros músicos - necessita ser assiduamente cultivada, uma vez que no canto legítimo não há lugar para artifícios. (HARRISON, 2006, p. 8)

Falando em termos puramente técnicos, portanto, esse misto de concepção com antecipação do som desejado constitui o guia para a formação final do som da voz cantada, por meio da utilização de ressoadores específicos de maneiras específicas. As imagens mentais auxiliam enormemente o cantor a conhecer seu próprio instrumento e a aprender a lidar com seus recursos de molde do som com precisão cada vez maior. Todo esse processo necessita, entretanto, da consciência prévia do som que se deseja produzir, seja o som padrão

da voz, sejam variantes específicas que serão aplicadas a trechos pontuais das obras de acordo com as necessidades técnicas e intenções interpretativas particulares.

CAPÍTULO II

Colocação Vocal e Imagens Mentais

*O objeto da arte é a expressão.
A essência da expressão é a imaginação.
O controle da imaginação é a forma.
O meio para todas as três é a técnica.*

HERBERT WITHERSPOON

1. O Canto lírico: histórico, sistematização da técnica vocal moderna e conceituação

O ato de cantar relaciona-se naturalmente de maneira intrínseca ao ato de falar, ainda que haja consideráveis diferenças técnicas de produção e projeção de som nas duas atividades. Elas, entretanto, e talvez paradoxalmente, influenciam-se mutuamente a partir de um elo que se desvela já nos primeiros estágios de desenvolvimento da fala no ser humano. Ao produzir seus primeiros sons, o bebê é capaz de balbuciar sinais de tentativa comunicativa, em um processo que Harrison chama de *canto natural*: “o som do canto natural é primário; ele não precisa da ajuda da língua ou mandíbula ou lábios, que são livres para seguir o seu caminho verbal” (HARRISON, 2006, p.14).

A conexão natural entre fala e canto provavelmente foi o grande fator de promoção do surgimento da prática de cantar desde muito cedo na história da humanidade, sendo que na pré-história o canto era essencialmente uma manifestação ligada a rituais religiosos. Já na Grécia clássica música e poesia eram entendidas e concebidas conjuntamente como uma única entidade, de maneira que recitar um poema significava cantá-lo. Como nos lembra Barenboim, “Platão [c.424 a.C. - c.348 a.C.] definiu *mélōs* como sendo a síntese entre palavra, tonalidade [alturas] e ritmo” (BARENBOIM, 2009, p. 20). Nos primeiros anos da Igreja cristã estabeleceu-se a prática de recitação dos textos sacros por meio de uma técnica que ficou conhecida como *cantilação* ou *salmódia*, a partir da qual se firmou uma prática que constitui a própria origem do canto sacro ocidental da era cristã. Da monodia grega, passando pela cantilação do início da Igreja cristã, até os primeiros séculos do canto gregoriano, não há uma substancial diferenciação no trato do canto. A primeira mudança significativa só surgirá no século IX com as experimentações polifônicas realizadas na virada para o segundo milênio, estruturadas a partir da matéria prima do cantochão, que constituíram a base para empreitadas ainda mais intensas nesse sentido, as quais foram conduzidas por um grupo de

compositores associados à catedral de *Notre-Dame* em Paris, chamada *Escola de Notre-Dame*. Nesse ponto da história, a prática do canto se torna um pouco mais rebuscada, trazendo até seus primeiros sinais de virtuosismo. Grout e Palisca nos lembram que “a partir do século XII houve numerosas declarações eclesiásticas contra a música mais complicada e as exibições de virtuosismo por parte dos cantores” (GROUT; PALISCA, 1994, p. 141). A partir do século XIV houve uma crescente preocupação com o texto na música, e a maneira como procuraram dominar cada vez mais a polifonia para que ela se tornasse mais palatável aos ouvintes nos cultos religiosos. Entre as décadas de 1570 e 1590, em Florença, um grupo de proeminentes artistas e intelectuais, o qual viria a ser conhecido como *Camerata Fiorentina*, passou a promover encontros, discussões e escritos que abordavam questões de natureza artística e científica. Os membros da *Camerata* resgataram a antiga ideia da declamação para a criação do estilo recitado, também conhecido como *stile rappresentativo*, o qual consistiu em um canto monódico altamente influenciado pela expressão da fala, com acompanhamentos instrumentais estruturados em acordes, o baixo contínuo, que visavam valorizar a linha do canto. Os ares de inovação que percorriam o ambiente musical italiano nas últimas décadas do século XVI também afetaram outro jovem e importante compositor naquele momento, Claudio Monteverdi (1567-1643), o qual deu início a um gênero musical que iria marcar para sempre a história da música ocidental: a ópera¹³.

Podemos dizer que o canto lírico moderno é fruto da tradição pós-polifônica que localizamos na transição do Renascimento para o Barroco, grosso modo entre as décadas de 1570 e 1630, quando movimentos de reação à polifonia e preocupados com a retomada da clareza do texto cantado, moldaram uma nova estética vocal, primordialmente baseada na sutileza e na declamação. Essa mudança estética na composição para voz e na própria técnica vocal constitui um marco bastante significativo no curso da história da música como um todo, pois influenciou decisivamente a maneira de concepção da música vocal por todos os períodos seguintes, como nos dizem García-López e Bouzas: “os conhecimentos sobre a voz cantada procedem da tradição italiana (a chamada escola italiana de canto), que começa com o nascimento da ópera no século XVII” (GARCÍA-LÓPEZ; BOUZAS, 2010, p. 441).

¹³ Tal afirmação se baseia no fato de que *Orpheo* de Monteverdi, estreada em 1607, constitui o primeiro modelo melhor acabado do que hoje compreendemos como ópera, levando em conta os aspectos dramáticos de interação entre texto e música e a própria teatralidade da obra. Não pretendemos, contudo, desconsiderar a produção de Jacopo Peri (1561-1633), compositor também muitas vezes referenciado como *inventor* da ópera, especialmente por suas obras *Daphne* (c. 1597), infelizmente perdida, e *Euridice* (1600).

Tal maneira de cantar dará origem à tradição do *bel canto*¹⁴, assentado fortemente ao longo do século XVIII, e que constitui a base de toda a técnica do canto lírico ensinado nos dias de hoje:

A tradição do *bel canto* é associada com a ascensão de uma virtuosa classe de cantores e do surgimento de um repertório de canto solista e ópera que se remete ao final do século XVI e início do XVII. Vem dessa época a concepção geral de que a voz humana poderia ser usada de maneiras extraordinárias, levando a uma separação entre cantores virtuosos e amadores ou coralistas, o que resultou em um novo tipo de expressão vocal (STARK, 1999, p. xvii).

A escola italiana de canto juntamente com as novas demandas estilísticas no repertório a partir do século XVII, trouxe consigo uma necessidade de formação específica dos cantores, por consequência: “As duas artes, ópera e canto, [foram] desenvolvidas lado a lado, cada uma dependente da outra. E o mais importante para o presente inquérito, a arte ou ciência do treinamento de vozes também passou a existir” (TAYLOR, 1922, p. 34). O ato de cantar profissionalmente se tornou um ofício que exigia muita dedicação e treinamento para lapidar a voz até chegar ao ponto de alcançar as habilidades necessárias para ser um bom cantor¹⁵. Apesar de a transmissão do conhecimento ter sido realizada oralmente, encontramos alguns primeiros escritos¹⁶ sobre pedagogia vocal que ajudaram a nortear a prática do canto nesse período:

No sentido mais amplo, *bel canto* representa o canto ‘classicamente’ treinado de cantores para ópera e concertos, se estendendo de Caccini no despojar da era barroca até os melhores cantores de hoje. [...] Tal canto faz uso refinado da laringe, respiração, e músculos articulatórios para a produzir qualidades especiais de timbre, regularidade de escalas e registros, controle do ar, com firmeza, flexibilidade e expressividade. (STARK, 1999, p. xx-xxi)

¹⁴ O termo *bel canto* possui um duplo significado na tradição musical, podendo referir-se à escola de compositores italianos da virada para o século XIX (sobretudo Rossini, Donizetti e Bellini) e à própria arte do “belo canto” ou “bem cantar”, que constitui a própria essência do canto lírico moderno. Neste ponto, estamos nos referindo a esta última significação do termo.

¹⁵ É importante salientar que nos dois primeiros séculos de vida da ópera (séculos XVII e XVIII) os cantores eram predominantemente homens. Nesse período, existiram os *castrati*, que eram meninos cantores castrados antes da puberdade para preservarem o registro de soprano ou contralto da voz, aos quais eram destinados os papéis femininos das produções operísticas. Ao longo do século XVIII, especialmente a partir do advento da ópera bufa, as mulheres foram sendo gradualmente aceitas nas óperas, de modo que a prática de castração entrará em desuso ao longo do século seguinte.

¹⁶ “Observações históricas sobre pedagogia vocal do início do estilo do *bel canto* podiam ser encontradas em várias fontes: prefácios de coleções de canções e óperas; capítulos sobre o canto e seu entendimento em tratados sobre música; crônicas da corte e cartas; trabalhos didáticos sobre ornamentação e estilo; manuais sobre gosto e boas maneiras; primeiros livros sobre história da música; diário de viagens; tratados polêmicos sobre estilo musical em diferentes países” (STARK, 1999, p. xviii).

Dentre os primeiros tratados sobre canto, destacam-se os de Pier Tosi (c. 1653-1732), *Opinione de cantori antichi e moderni, o siena osservazione sopra il canto figurato* de 1723, e de Giovanni Mancini (1714-1800), *Riflessioni pratiche sui canto Figurato* de 1774, que foram obras importantes e representativas da escola italiana de canto, cujos autores tiveram seus conhecimentos técnicos firmados a partir de suas experiências como cantores:

A arte de cantar durante os séculos XVII e XVIII era aprendida principalmente através da imitação. O mestre de canto não tinha vastos conhecimentos sobre fisiologia do mecanismo vocal; suas convicções eram baseadas primeiramente em observações empíricas (SANFORD, 1979 apud PACHECO, 2006, p. 47)

Importantes marcos para os avanços dos conhecimentos sobre a voz cantada foram a publicação do *Traite complet sur l'Art du Chant* em 1847, de Manuel Garcia II (1805-1906), e sua invenção, o laringoscópio, em 1855. A partir daí a pedagogia vocal teve um crescente arsenal de respostas sobre o funcionamento fisiológico do aparelho fonador, aliando os conhecimentos da tradição oral sobre o canto às novas descobertas da ciência em relação à anatomia humana, desembocando nos conhecimentos sobre de técnica vocal que temos nos dias de hoje.

A tradição italiana de canto, assim como sua concepção estética, apresenta um modelo de canto segundo o qual a voz precisa ser treinada até um ponto de preparação suficiente para cantar, de maneira que a voz fique “irrepreensível na afinação, firmeza, resistência, flexibilidade, extensão e livre de falhas” (GARCIA, 1894, p. 1). Para atingir esse padrão vocal, existe um apanhado de conhecimentos já consolidados pela tradição e que estabeleceram um conjunto de atitudes que servem como ferramentas para alcançar a excelência, conjunto este que chamamos de *técnica vocal*. Grosso modo, a técnica vocal lida com mecanismos de ações vocais que otimizam o funcionamento fisiológico do aparelho fonador para o canto, como ressalta Taylor:

Em geral se acredita na profissão vocal que a voz tem um modo correto de ação, que é diferente de uma grande variedade de ações incorretas das quais é capaz, e que este modo de ação, embora ordenado por natureza, não é no sentido usual singular ou instintivo; que a ação vocal correta deve ser adquirida através de uma compreensão definitiva e da gestão consciente dos movimentos musculares envolvidos. (TAYLOR, 1922, p.33)

Isso dito, damos finalmente a palavra a Lili Lehmann, que define largamente em termos fisiológicos no que consiste o canto lírico, o qual ela também denomina de *canto artístico*. Segundo a autora, esse tipo de canto consiste

Antes e acima de tudo, na perfeita compreensão do ato de respirar (inalação e exalação); na compreensão da forma pela qual a respiração deve fluir, preparada pelo posicionamento adequado da laringe, da língua e do palato. Consiste ainda no conhecimento e compreensão das funções dos músculos do abdômen e do diafragma, que regulam a pressão respiratória; em seguida, da tensão dos músculos do peito, contra os quais a respiração exerce pressão e dos quais, sob o controle do cantor e após ter atravessado as cordas vocais, ela vai chocar-se de encontro as superfícies ressoantes, vibrando nas cavidades da cabeça; na capacidade e flexibilidade, altamente cultivadas, de ajustar todos os órgãos vocais e de imprimir-lhes movimentos minuciosamente graduados, sem induzir alterações através da pronúncia de palavras ou da execução de figurais musicais prejudiciais à beleza tonal ou à expressão artística da canção. Consiste também num imenso poder muscular do aparelho respiratório e dos órgãos vocais, cujo reforço da capacidade de suportar tensão prolongada deve ser iniciado o mais cedo possível, e cujo exercício, para quem canta em público, não deve ser abandonado um dia sequer. (LEHMANN, 1984, p. 12)

Entendemos, portanto, que a formação do cantor consiste em grande parte nos estudos musicais – como de qualquer outro instrumentista (teoria musical, percepção, harmonia, história da música e estética, por exemplo) – e se completa com o treinamento prático regular de diversos exercícios vocais, estudo de idiomas e alfabeto fonético, práticas de performance e assim por diante. O cantor precisa aprender a educar e controlar vários aspectos e mecanismos do corpo e mais especificamente os mecanismos vocais, como: postura corporal, fisiologia da voz, emissão, respiração, o sistema de apoio respiratório, registros vocais, ressonância, qualidades do timbre vocal, entre outros. Esse treinamento costuma durar muitos anos e o que diferencia o instrumento vocal dos outros é o fato de ele estar localizado dentro do corpo, o que traz consigo uma série de questões, como a conexão da voz com os estados psicológicos e a necessidade do cuidado com a saúde. Por essa razão, o cantor lírico muitas vezes é entendido como um atleta da voz:

Na perspectiva do público, o canto é antes uma arte do que um esporte. Entretanto, a arte vocal exige um alto grau de coordenação física, requerendo anos de exercício, de modo que a profissão de cantor geralmente remete a uma atividade que combina arte e treino físico especificamente direcionado. A literatura, de fato, frequentemente refere-se a cantores como atletas vocais (MOORCROFT, 2011, p. 103).

2. Colocação vocal

Colocação vocal é um termo que aparece recorrentemente no ambiente de ensino e prática do canto lírico. Trata-se de um conceito que diz respeito à qualidade do som vocal, se ele está sendo ressoado de forma adequada ou não. Fillebrown explica que “o que é chamado de ‘colocação vocal’, ‘produção do som’ ou ‘focar a voz’ é [...] principalmente uma questão de ressonância - de controle do ressonador” (FILLEBROWN, 1911, p.35). Nichols e Shellenberger afirmam que: “Os termos colocação vocal e foco vocal [...] se referem a um processo subjetivo, metaforicamente sugerido, em que um orador ou cantor ‘coloca’ ou ‘foca’ a voz em várias localizações na cabeça” (NICHOLS; SHELLENBERGER, 1985, p. 363). Já Dinville fala da busca dos cantores pelo *lugar da voz*, dizendo que eles o

[...] buscam com a ajuda de sons *de boca fechada*, meio utilizado para chegar a um resultado sonoro, a uma sensação vibratória sentida de modos diferentes segundo a mobilização da laringe, a riqueza harmônica do som laríngeo e a altura tonal (DINVILLE, 1993, p. 21).

Tais *sensações vibratórias* são de vital importância para o cantor, visto que o ajudam a identificar os mecanismos fonatórios, construindo uma memória muscular do som. A ação do cantor em encaminhar o fluxo de ar, após a passagem pelas pregas vocais, para variados pontos ressoadores e articuladores da cabeça, num processo que envolve regiões como parede faríngea, fossas nasais, véu palatino e posição de língua, resulta em sonoridades com características de harmônicos variados, podendo, inclusive, interferir diretamente em questões objetivas do canto, tais como afinação, conforto e projeção da voz.

Colocar ou focar a voz significa, em grande parte, fazê-la ressoar, de modo que os conceitos de colocação e projeção vocais são complementares, sendo fenômenos simultâneos. Vennard diz que “a sensação, talvez ilusória do ‘ponto’ ou ‘foco’ é primordialmente essencial para o bom som” (VENNARD, 1968, p. 150). Daí a grande importância que o processo de ressonância, ou seja, de colocação, possui para o cantor:

Considerando que o valor musical, a beleza do som, bem como seu volume, se originam exclusivamente do uso correto do ressonador, nosso principal interesse deve ser adquirir o controle do ar que vibra acima da laringe. A conquista de tal controle envolve o foco ou a colocação correta do som, usando livremente todos os órgãos vocais [...]. (FILLEBROWN, 1911, p. 31)

Os processos de alimentação (respiração) e produção (vibração das pregas vocais) do som podem ser entendidos, sob esta óptica, como elementos primários e mecânicos do processo do canto, enquanto a ressonância (colocação) e a produção do texto (articulação) correspondem aos processos expressivos e finais, nos quais residem a comunicação com o ouvinte, por meio da pura expressividade sonora aliada à linguagem.

Os mecanismos de colocação do som na ressonância correta podem ser medidos, em última instância, pelo resultado sonoro. Mas a compreensão conceitual dos processos fisiológicos e acústicos envolvidos é essencial para que o estudante não dependa de um simples processo de tentativa e erro.

No cotidiano de estudo do canto deparamos frequentemente com uma ferramenta muito útil na assimilação de tais processos: as representações gráficas. Elas retratam esquemas do aparelho fonador e são encontradas em livros, apostilas ou mesmo desenhadas rapidamente pelo professor no quadro ou numa folha de papel e mostram de maneira básica as estruturas internas e os supostos caminhos que a coluna de ar pode tomar depois que passa pelas pregas vocais. Assim, optamos por aqui destacar também tal recurso didático, o qual acaba por funcionar como guia e como fonte de inspiração para a formação de muitas das imagens mentais portadoras de conceitos para os cantores. Realizamos uma breve seleção de figuras presentes em cinco livros de diferentes autores, com propósito ilustrativo ao leitor. Essas representações se referem exclusivamente aos mecanismos de ressonância.

a) As duas primeiras imagens (FIG. 1 e FIG. 2) foram retiradas do livro *A Técnica da Voz Cantada* de Claire Dinville. Um esclarecimento da autora sobre as imagens que seguem:

Visto que no canto devemos recorrer, constantemente, às descrições imaginárias, as sensações subjetivas, criadoras de sensações internas e de coordenações musculares; visto que a representação mental do som, assim como a imitação têm consequências indiretas sobre a resolução de certas dificuldades, como as da articulação na voz cantada ou as da localização das sensações vibratórias, podemos tratar de resolvê-las mais facilmente se as representarmos em dois planos diferentes que se superpõem, separados por uma linha imaginária. (DINVILLE, 1993, p. 66)

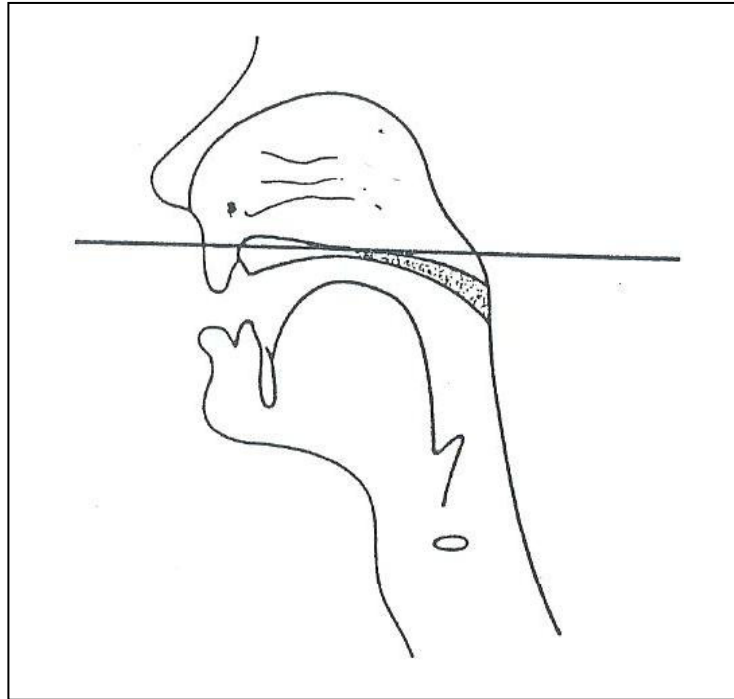


FIGURA 1 - Linha imaginária
Fonte: DINVILLE, 1993, p. 66

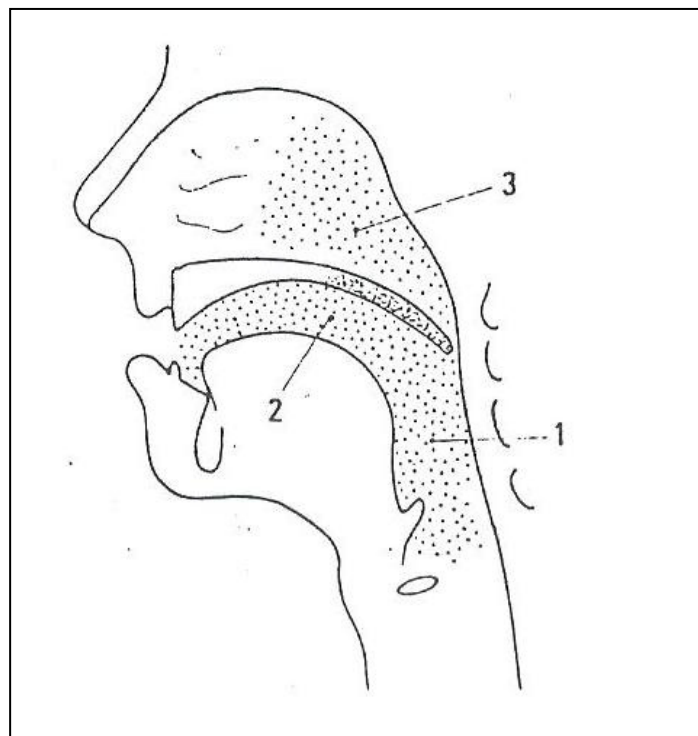


FIGURA 2
Zonas de ressonância.
1. Ressonâncias faríngeas;
2. Ressonâncias bucais; 3. Ressonâncias nasais;
Fonte: DINVILLE, 1993, p.39

b) As nossas próximas escolhas (FIG. 3 e FIG. 4) foram recolhidas do livro *The soprano voice* de Anthony Frissel, onde ele representa os usos incorreto e correto do canal de ressonância:

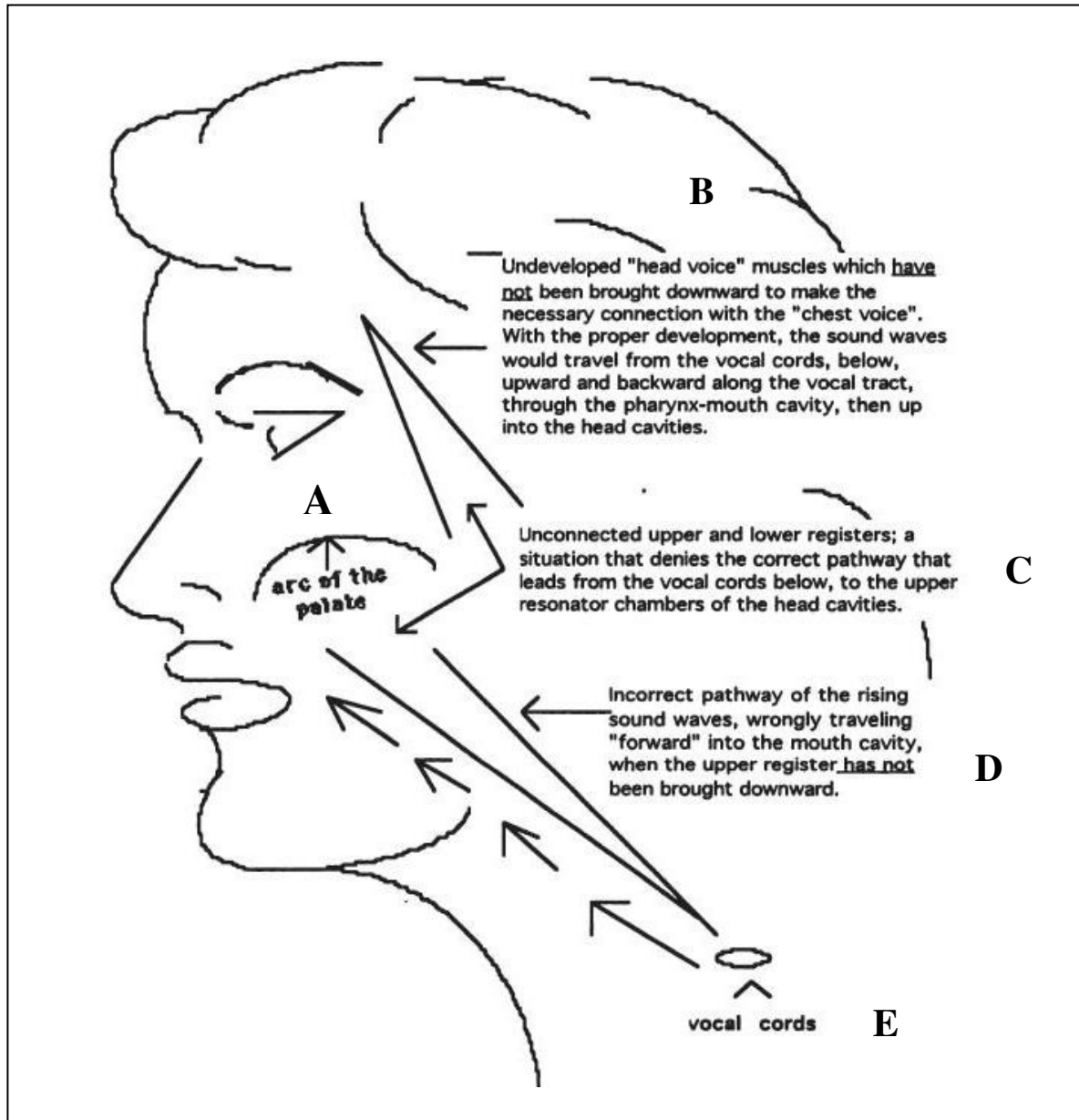


FIGURA 3

Fonte: FRISSEL, 1996, p. 65

A – Arco do Palato

B - Músculos não desenvolvidos da "voz de cabeça" os quais não foram trazidos para baixo para realizar a conexão necessária com a "voz de peito". Com o desenvolvimento adequado, as ondas sonoras podem se deslocar das pregas vocais, abaixo, para cima e para baixo por todo o trato vocal, através da cavidade buco-faríngea, e então para cima e para dentro das cavidades da cabeça.

C - Registro superior e inferior desconectados; uma situação que nega o caminho correto que leva das pregas vocais abaixo até as câmaras ressoadoras superiores das cavidades da cabeça.

D - Caminho incorreto das ondas sonoras nascentes, erroneamente se deslocando "para frente" em direção à cavidade bucal, com o registro superior não tendo sido trazido para baixo.

E – Cordas Vocais.

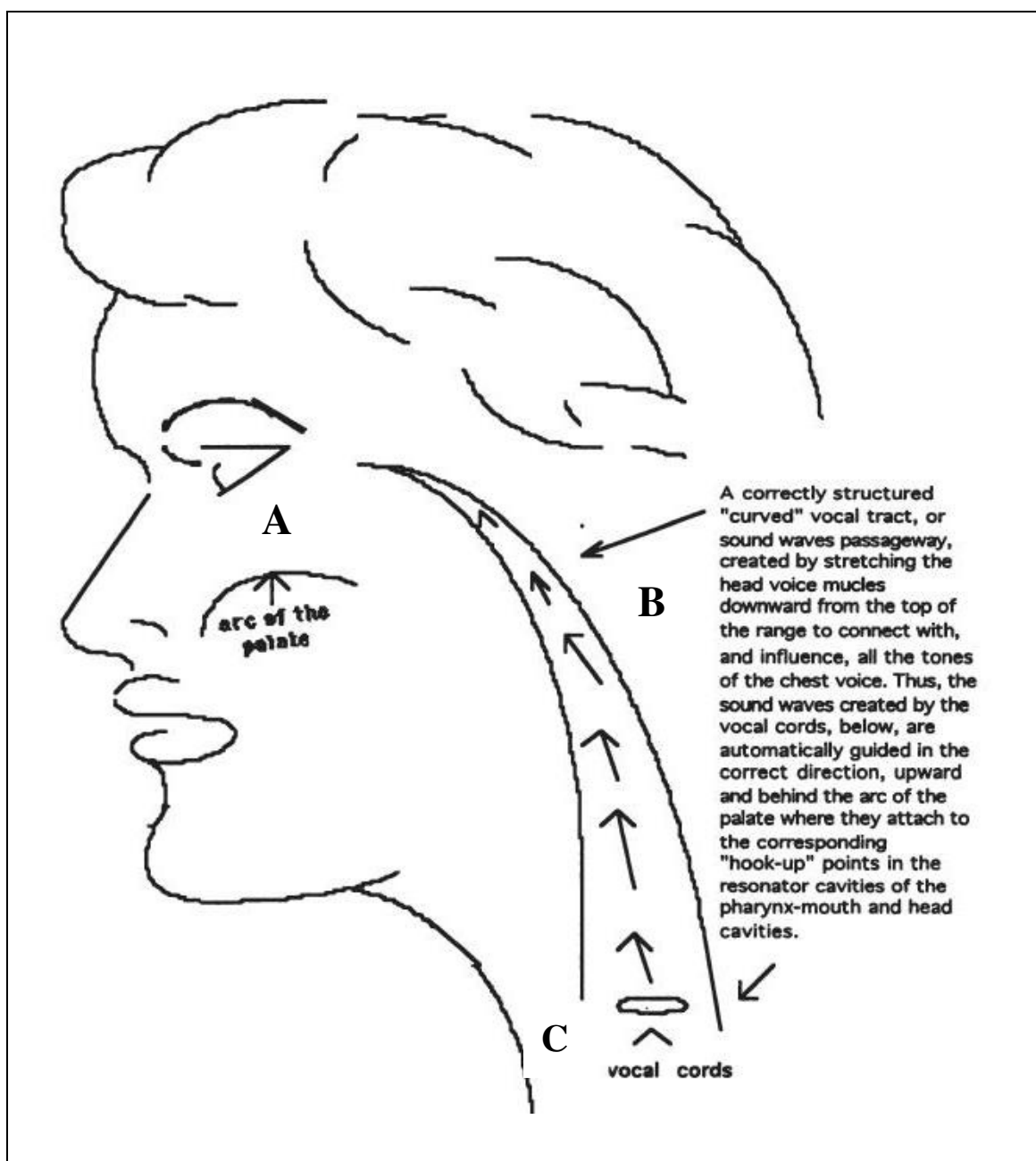


FIGURA 4

Fonte: FRISSEL, 1996, p. 66

A – Arco do palato.

B - Um trato vocal estruturado de maneira correta e "curva", ou o caminho de passagem das ondas sonoras, criado pelo alongamento dos músculos da voz de cabeça de cima para baixo ao longo da extensão, conectando-se e influenciando todos os sons da voz de peito. Desse modo, as ondas sonoras criadas pelas pregas vocais abaixo são automaticamente guiadas na direção correta, para cima e para trás do arco do palato, onde se conectam com os correspondentes pontos de "gancho" nas cavidades ressoadoras buco-faríngeas e nas cavidades da cabeça.

C - Cordas Vocais.

c) Já no livro *Coscienza della voce* de Rachele Mori, são representados na FIG. 5 os principais pontos da coluna de ar e zonas de ressonância:

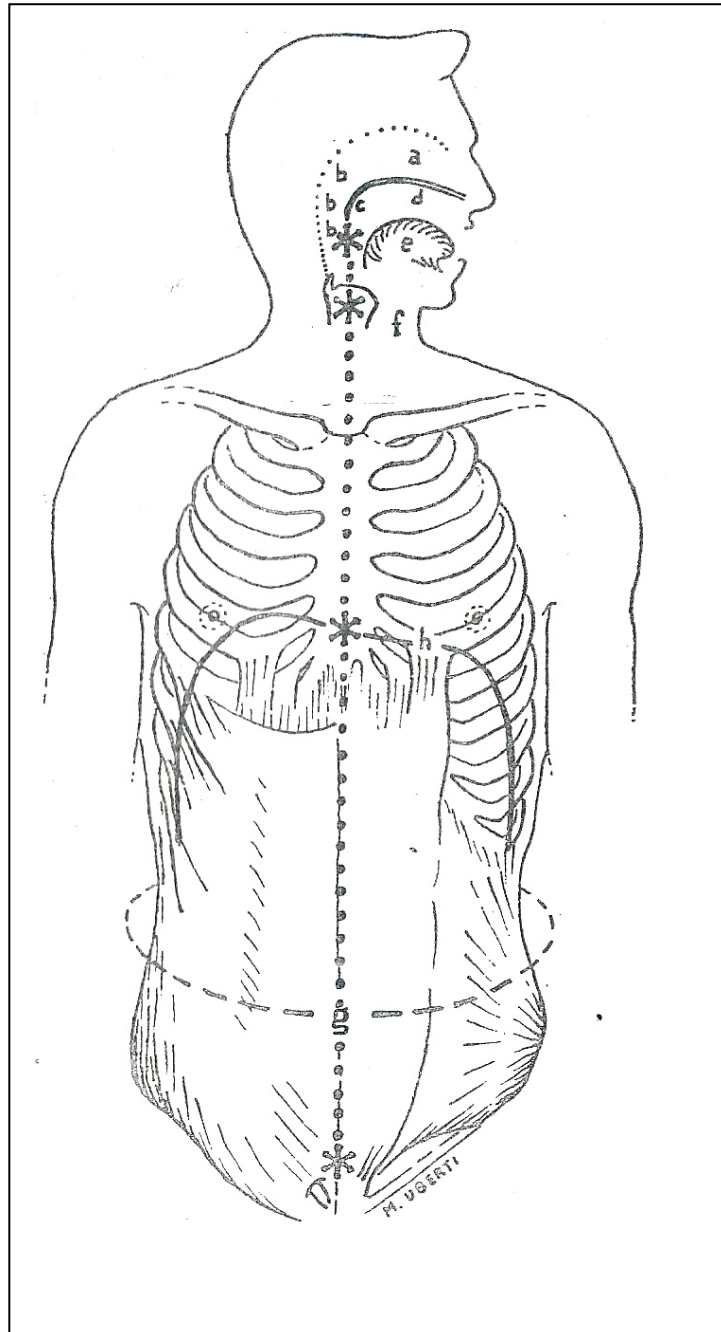


FIGURA 5

- a) Ressonadores superiores da cabeça; b) ressonância faríngea e nasal; c) véu palatino; d) palato duro; e) língua; f) laringe (fonação); g) músculos da cintura abdominal; h) diafragma;
 *) ponto aproximado de ataque – transmissão ideal da área de energia.

Fonte: MORI, 1993, p.73

d) As próximas imagens (FIG. 6 e FIG. 7) foram retiradas do livro *Aprenda a cantar*¹⁷ de Lili Lehmann:

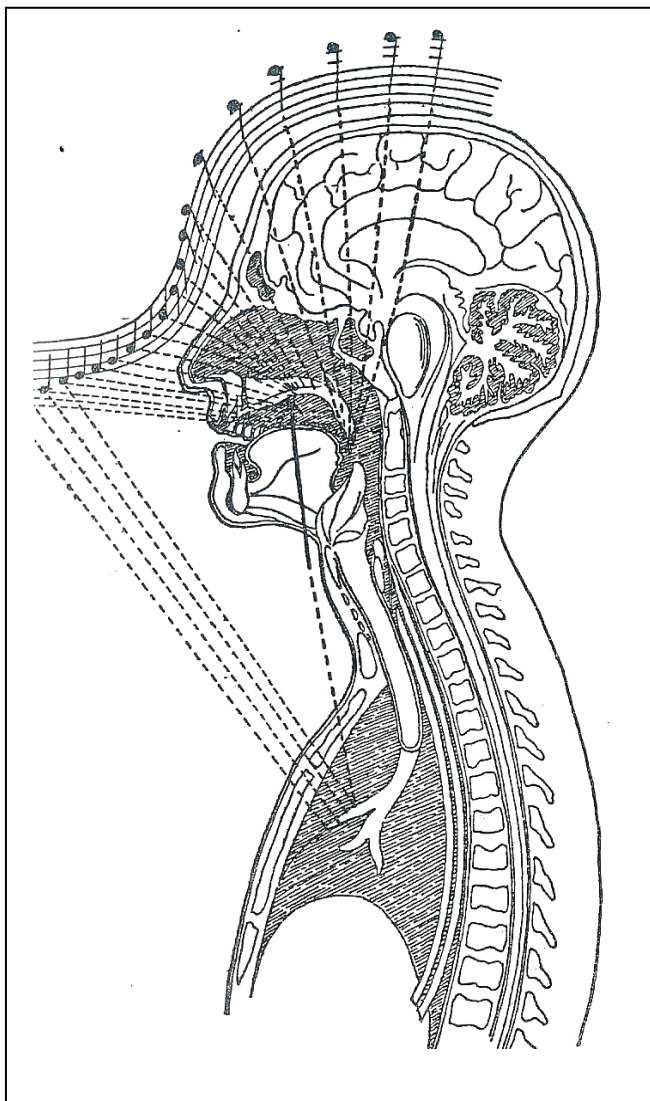


FIGURA 6

As linhas denotam as sensações vocais de sopranos e tenores.

Fonte: LEHMANN, 1984, p.48

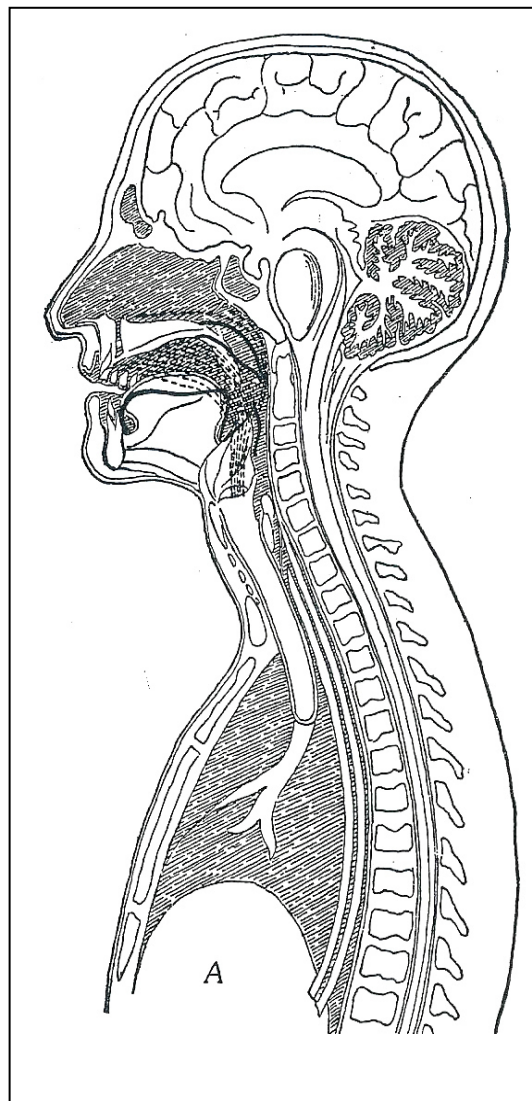


FIGURA 7

As linhas indicam a divisão do ar na ressonância palatal: tessitura média das vozes masculinas e femininas.

Fonte: LEHMANN, 1984, p. 67.

¹⁷ Este livro foi de grande inspiração para o presente trabalho, visto que a autora se preocupa muito em descrever as sensações de seu canto, além de oferecer aos leitores um grande arsenal de figuras que retratam essas sensações.

e) E por último, uma imagem (FIG. 8) do livro *Vocal development through organic imagery* de Kenneth Klaus e William Leyerle, na qual estão representados os eventos e sensações que ocorrem enquanto o cantor atravessa todos os registros com a vogal [a], o que ele chama de “chapéu de Nefertiti”:

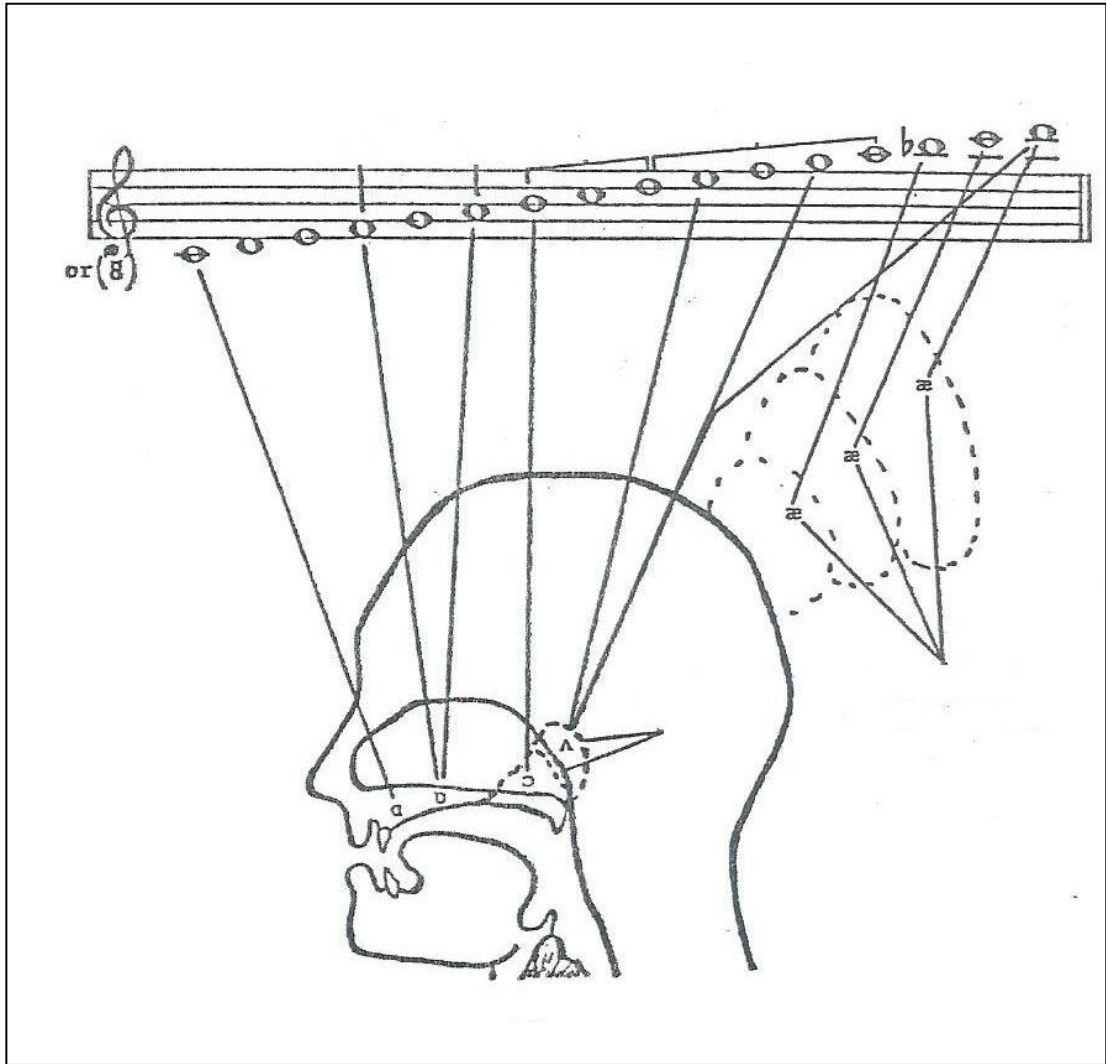


FIGURA 8

A ressonância do Chapéu de Nefertiti
 Fonte: KLAUS; LEYERLE, 1986, p. 71

É possível, portanto, observar uma rotina por parte dos autores de pedagogia vocal em representar os procedimentos-padrão do funcionamento do aparelho fonador no que diz respeito à colocação vocal. O fato de um assunto vital dentro da técnica vocal, a colocação, ser recorrentemente abordado com o auxílio de representações gráficas diversas nos leva a atentar para o vínculo já tradicional entre a visualização imagética e os processos ressoadores,

vínculo este que conseqüentemente se desdobra no tema primeiro deste trabalho, qual seja, a própria relação entre a colocação e as imagens mentais.

3. Relações entre imagens mentais e colocação vocal

O aspecto mental possui um papel significativo na aquisição de habilidades do cantor. Dinville (1993) ressalta que “é preciso, pois, recorrer à linguagem imaginativa, às sensações subjetivas que são inevitáveis quando se trata de descrever o gesto vocal no seu aspecto mais importante, que é o aspecto psico-fisiológico e sensorial” (DINVILLE, 1993, p. x). O que a autora chama de *linguagem imaginativa* corresponde ao termo encontrado de maneira vasta da literatura e, de certo modo, também no cotidiano de ensino e performance vocal: imagem mental.

Mesmo que se estabeleçam condutas práticas de treinamento, cada cantor funciona, sente e pensa de maneira particular, uma vez que “[...] a mente de cada cantor é uma distinta entidade, a sensação do canto é única e individual” (MILLER, 2004, p. 68). Apesar das peculiaridades, de maneira geral ressalta-se o quanto o ato de cantar, como um todo, está intrinsecamente ligado à capacidade imaginativa, tal qual afirma Fields:

O canto artístico é governado por ideias ou conceitos que enchem a mente do cantor durante a sua performance. Um conceito é a imagem mental que formamos de uma ação ou algo e é improvável que possamos realizar um ato inteligível sem ter formado sua imagem. A concepção é, portanto, o poder ou o processo de formar ideias, antecedente necessário a qualquer ato de expressão. A eficácia de toda comunicação oral, pode-se dizer, reside grandemente na clareza, coerência, e completude da imagem mental que a precede ou a acompanha. A formação dos sons da voz e sua projeção adequada são exteriorizações diretas desses conceitos profundos, e a produção vocal é governada pelo poder dos cantores de visualização e imaginação mental. (FIELDS, 1984, p. 5)

Se toda a comunicação necessita de uma manifestação mental prévia, por meio de imagens, a capacidade de criar imagens mentais que representam um conceito pode significar de fato a compreensão do próprio conceito, antes mesmo que este seja comunicado. Assim, quando precisamos realizar uma atividade muscular e temos uma ideia clara do que deve

acontecer, essa postura de antecipação mental¹⁸ através da imagem prepara o corpo para a atitude seguinte. Fillebrown corrobora tal premissa:

Uma importante consideração em todos os movimentos vocais é a flexibilidade, ação natural de todas as partes e todos os movimentos vocais serem intimamente ligados, sensorialmente relacionados, de modo que se um movimento é restringido os outros não podem ser livres. É um fato positivo que o caminho certo seja o mais fácil, e uma verdade fundamental é que esforço correto é o resultado de pensamentos corretos. A partir deste princípio axiomático podemos deduzir que a primeira regra para o cantor ou orador é: PENSE o som certo, imagine-o mentalmente; então concentre-se na imagem, e não no mecanismo (FILLEBROWN, 1911, p.35).

No que se refere especificamente à colocação vocal, o uso da imaginação tem um papel preponderante na formação de mecanismos de ensino, aprendizado e domínio dos meandros da sensibilização do cantor para as relações entre o uso de determinadas estruturas ressoadoras internas e a produção de sons com determinadas características. A observação das estruturas ressoadoras, a partir do resultado sonoro e memorização de atitudes e sensações musculares, será essencialmente a forma pela qual o cantor aprenderá como produzir determinadas sonoridades, e posteriormente será capaz de reproduzi-los com exatidão, de acordo com suas necessidades ou opções técnico-interpretativas nos mais variados trechos de seu repertório:

Intimamente ligada à imaginação auditiva e útil em conjunto com vogais adequadas, é a ideia de 'colocação' da voz. A ideia por trás de 'colocação' é imaginar a voz 'colocada' em uma localidade específica, em que, se bem-sucedida, uma vibração que pode ser sentida. No entanto, as diversas localidades ao redor da cabeça e garganta não são botões mágicos que produzem resultados previsíveis instantâneos ao ser pressionados! O sucesso da colocação pode ser mais bem avaliado pelo som que se segue, uma vez que é a atividade vocal que produz a vibração. (HARRISON, 2006, p. 98)

Encontrar colocações vocais eficazes, produzindo sons específicos de acordo com necessidades específicas, consiste numa das principais habilidades do cantor e, da mesma forma, um dos maiores desafios aos estudantes de canto. Tamanha é a importância da colocação vocal que podemos dizer, de maneira geral, que é nela que reside grande parte da expressão da voz cantada, uma vez que é justamente pelas diferenças de colocação que o cantor

¹⁸ Pesquisas na área de psicologia do esporte comprovam o aumento do rendimento quando os atletas utilizam imagens mentais durante seus treinos (CRUZ; VIANA, 1996; ALMEIDA, 2008 CLARK; WILLIAMON, 2011.).

pode obter diferenças significativas de coloridos, essenciais nos processos interpretativos. Daí a comparação feita por Harrison entre a paleta de um pintor e a paleta sonora do cantor:

A paleta sonora de um cantor deve se tornar tão sofisticada quanto a paleta visual de um artista. Estimulada e alimentada por texto, linguagem, nuance musical e sentimentos de acordo com seu entendimento, uma grande variedade de cores e tonalidades é evocada na garganta do cantor sem premeditação. Um cantor imaginativo com uma voz livre mistura as "cores" como que por magia, uma vez que o produto desse colorido é a própria matéria do fluxo musical e emocional. (HARRISON, 2006, p.8)

É importante salientar que a utilização deste recurso não tem a ver apenas com comunicação ou expressividade e interpretação. Todo o processo técnico de controle das estruturas internas para a formação de um som por parte do cantor, antes mesmo que se pense em sua qualidade, é gerido grandemente por imagens mentais relacionadas a sensações. Ainda que grande parte do processo de utilização de tais mecanismos seja instintivo ou mesmo inconsciente, o que pode haver de utilização consciente dos órgãos e estruturas internas é imediatamente conduzida por meio de imagens, as quais Henriques chama de *imagens mentais-motoras*:

O ensino do canto lida, principalmente [...], com a capacidade de *simular internamente*, quer os sons que se ouvem, ou intenções de sons, quer as imagens mentais-motoras que os ativam, através de mudanças supra-glóticas (construção das falsas pregas vocais; alterações na base da epiglote, ligada ao sistema de reflexos desenhados para prevenir a entrada de sólidos e líquidos nas vias respiratórias), dos músculos oro-faríngeos e respiratórios (sobre os quais parece haver um maior grau de controle voluntário), mas também dos ajustes glóticos na laringe. (HENRIQUES, 2012, p. 13)

Embora não se possa falar em um consenso sobre o uso de imagens mentais por parte dos professores de canto ou mesmo entre os cantores, não é exagero afirmar que a maioria deles, entretanto, realiza em algum grau conexões entre tipos de sonoridades e imagens específicas a elas associadas, seja para ensinar alguém ou simplesmente para buscar determinado resultado na própria voz:

Na medida em que nem som e nem voz podem literalmente ser colocados, alguns poucos professores evitam tais imagens completamente. Em todas as quatro principais escolas (alemã, francesa, inglesa, italiana), os professores que fazem uso de imagens de colocação raramente acreditam que estão, literalmente, colocando o som. Acreditam que o tipo de timbre que consideram desejável pode ser induzido por colocação mental ou

direcionando o fluxo do som. Os eventos físicos que correspondem a essas sensações tornam-se assim, em certa medida, controláveis por meio de imagens. (MILLER, 1997, p. 56)

Já Moorcroft afirma que:

Ensinar a cantar através de imagem baseia-se na filosofia de que quando algum detalhe físico for altamente complexo, não conhecido ou diretamente controlável, o estudante pode ser ajudado com o uso de analogias que envolvem similaridades, metáforas, ou uma imagem pode ou não refletir a realidade física. (MOORCROFT, 2011, p. 55)

De fato, o centro da discussão não reside sobre uma colocação literal do som em determinadas estruturas internas, mas na maneira como os caminhos internos do som podem ser afetados pela utilização de imagens. Nesse sentido, observa-se tanto na literatura quanto na atividade cotidiana por parte dos profissionais envolvidos com o canto lírico uma vasta aceitação deste recurso imaginativo, muitas vezes sem que se o denomine como tal, e tantas outras sem mesmo que se tenha consciência de ser este um recurso tão difundido e comum.

No primeiro capítulo de seu livro *The soprano voice*, Frissel propõe um sistema de estudo às jovens sopranos, mas que pode ser aplicado a qualquer tipo de voz, o qual chama de *abordagem pela imagem mental*. Antes de tratar do sistema em si, o autor nos lembra que

A imagem mental que uma iniciante tem de sua própria voz tem grande influência sobre o que ela produz vocalmente, de modo que estabelecer um conceito mental correto é essencial. Por exemplo, se a voz da iniciante é incorretamente classificada como de mezzo-soprano (o que é frequente em caso de vozes de soprano “mais pesadas”, ou um soprano com desenvolvimento limitado de “voz de cabeça”), ela irá frequentemente realizar um esforço consciente para produzir qualidades e características vocais associadas com a voz de mezzo-soprano, negando as verdadeiras qualidades e necessidades musculares de sua própria voz “natural” de soprano. O primeiro passo para corrigir o problema consiste em mudar os conceitos mentais da estudante sobre sua voz. (FRISSEL, 1996, p. 1)

Frissel adverte que as jovens cantoras precisam desenvolver bons parâmetros, e recomenda o contato com boas cantoras em apresentações ao vivo, lembrando que as gravações muitas vezes podem ser enganosas. Tais parâmetros ajudarão posteriormente na escolha de imagens mentais mais adequadas, o que levará a uma maior eficiência de todo o processo de desenvolvimento vocal. Então ele expõe o que chama de *regras fixas* que são a base para a formação de imagens mentais corretas: vogais puras, controle, ofício musical e utilização cautelosa da ciência da voz.

Considerando a importância deste breve método de Frissel (1996), no que se refere aos propósitos deste trabalho, cremos que seja do interesse do leitor uma breve explicação desses quatro parâmetros:

- Vogais puras: a formação das vogais puras é de grande importância, sendo que vogais imprecisas nas palavras prejudicam a comunicação com o ouvinte. O autor recomenda que, independente de qual seja o idioma cantado, desde o início dos estudos a estudante se preocupe em “não sacrificar a pureza da vogal para alcançar uma altura ou efeito sonoro, ou ela sempre estará limitada por esses compromissos” (1996, p.2);

- Controle:

[...] em relação ao controle nenhuma ênfase é demais, porque não importa o quanto se atingiu em termos de qualidade ou extensão, sem controle eles são inúteis. Até que o controle completo da voz seja estabelecido a cantora não poderá passar para um estado de proficiência no qual a técnica se torna uma ‘segunda natureza’. Dominar as dinâmicas, a extensão, a flexibilidade e as gradações de cores permite a interpretação artística. Tudo isso é resultado do controle. (FRISSEL, 1996, p.2)

- Ofício musical: a estudante não pode subestimar a importância dos estudos musicais como um todo. Uma cantora tem que conhecer os rudimentos da música, deve estudar outro instrumento e aprender línguas estrangeiras. Ela também precisa estar atenta a aspectos musicais da voz, como a pura entonação, um senso preciso de afinação e legato e um genuíno sentido musical, dentre outros (1996, p.3);

- Utilização cautelosa da ciência da voz: com o grande desenvolvimento dos conhecimentos de anatomia do aparato vocal, tem se tornado comum que professores lancem mão de métodos de manipulação direta de certos órgãos ou estruturas, como por exemplo, a utilização de um instrumento para controlar a ação da língua ou a palpação da laringe com as pontas dos dedos, prometendo resultados mais rápidos no desenvolvimento da voz. O autor, entretanto adverte que esse método é praticamente inútil no que se refere ao treino da voz do cantor, além de poder ocasionar danos aos órgãos vocais:

Nenhum dos grandes cantores do passado sabia os nomes das partes do instrumento de canto, nem muito menos empregavam neles mesmos um método de instrução. Quanto menos se saiba nessa direção, mais cedo o cantor irá aprender a depender e utilizar *conceitos mentais*, os quais estimulam as sensações musicais e simplificam, não complicam a tarefa (FRISSEL, 1996, p.3).

O breve método de Frissel é um exemplo do quanto a imagem mental vem sendo abordada e reconhecida pela literatura como recurso valioso para o cantor em seus estudos e conquistas técnicas. Variados autores reconhecem, ao mesmo tempo, o papel crucial que a colocação vocal tem para tais conquistas. Um exemplo está nesta clara exaltação que Skoog faz deste aspecto técnico:

Estabelecer um senso de colocação é inestimável para criar energia vocal e clareza sonora. Colocação é a sensação de que o som está vibrando anteriormente na "máscara da face" ou viajando "para cima e para fora" do cantor. Não se trata de nasalidade; a colocação vocal genuína tem a ver com ressonância e vibração do som legítimo. Gerar "anéis", "zumbidos" ou "giros" com qualidades coadjuvantes de riqueza e calor são os objetivos. (SKOOG, 2004, p. 46)

Ao observarmos as diferentes abordagens dos autores sobre a relação das imagens mentais com a colocação vocal, conforme exposto, fica claro que o vínculo entre técnica e imaginário, tal como se observa na prática, é algo muito recorrente na literatura, especialmente em pesquisas mais recentes. Ainda que hoje o conhecimento sobre a fisiologia da voz seja incomparavelmente maior do que aquele disponível a cantores e autores de um século atrás, ao observarmos a literatura sobre técnica e canto em geral desenvolvida nas últimas décadas constatamos que a utilização do imaginário no canto continua sendo uma das ferramentas mais indispensáveis nos processos de ensino-aprendizagem e performance.

CAPÍTULO III

As imagens mentais na visão de sete cantores líricos

Para a elaboração das perguntas, o instrumento de coleta de dados foi o questionário semiestruturado que, segundo Minayo, “combina perguntas fechadas (ou estruturadas) e abertas, onde o entrevistado tem a possibilidade de discorrer o tema proposto, sem respostas ou condições prefixadas pelo pesquisador” (MINAYO, 2004, p. 108).

Decidimos expor e relacionar parte dos dados das entrevistas em tabelas para facilitar a visualização das informações.

As perguntas foram pensadas com os seguintes objetivos:

TABELA 1
Questionário e seus propósitos

Questão	Objetivos
1. Idade aproximada, formação, vínculo institucional (como cantor e/ou professor), outros.	Conhecer a formação e atuação dos cantores entrevistados;
2. Há quanto tempo atua como cantor lírico e/ou como professor de canto?	
3. Você conhece o termo <i>imagens mentais</i> ? Se sim, você o utiliza em sua prática como cantor e/ou professor de canto? Se não, você realiza conscientemente associações entre sonoridades e imagens específicas (cores, texturas, aromas, cenas etc.) com objetivos técnicos, seja para você mesmo ou para seus alunos?	Investigar o grau de familiaridade dos entrevistados com o conceito de imagens mentais, ainda que com outra denominação;
4. Quais os tipos de imagens são recorrentes em seu cotidiano como cantor e/ou professor, e com que tipo de sonoridade ou com que tipo de mecanismo fisiológico do canto você as associa?	Descobrir se os entrevistados fazem uso de imagens mentais e, se sim, quais seriam as imagens mais comuns que eles utilizam em suas práticas vocais;
5. Como você costuma descrever as sensações	Entender algumas concepções sobre

vocais no que se refere à colocação e/ou à emissão?	técnica e a maneira como os entrevistados as relacionam com as imagens mentais, caso relacionem;
6. De acordo com sua experiência, a utilização deste recurso imaginativo por parte do cantor pode influir diretamente no resultado sonoro? Sendo afirmativa ou negativa sua resposta, por favor, discorra sobre essa problemática, levando em conta suas experiências e impressões pessoais.	Conhecer as opiniões dos entrevistados sobre a validade de utilização de imagens mentais como recurso técnico e pedagógico no canto lírico;
7. Em sua opinião, a utilização de imagens mentais pode auxiliar na formação de uma concepção técnica de um cantor lírico? Ou seria um recurso válido apenas para fins interpretativos? Ou para ambos os fins?	Compreender de maneira mais específica se os entrevistados utilizam o recurso das imagens mentais nos processos de ensino/aprendizagem ou estudo da colocação vocal, e, em caso de resposta positiva, como se dá essa relação.

O critério primordial de escolha dos sujeitos a serem entrevistados consistiu na busca por pessoas que estivessem em estágios diversos, dos que ainda estão em algum tipo de formação até os que já estão plenamente formados e estabelecidos no mercado de trabalho como cantores e/ou professores de canto, em instituições diversas no Brasil ou no exterior, na área da performance vocal, e que estivessem engajadas na atuação e construção de uma carreira como cantor lírico e/ou professor de canto, juntamente com a questão da acessibilidade e disponibilidade para a pesquisa.

Pensamos em uma modalidade de entrevista que primasse pela qualidade das respostas e pela discursividade a partir do universo de cada um, valorizando as experiências pessoais. Assim, chegamos ao número de escolha de sete sujeitos a serem entrevistados, após inicialmente considerarmos um número maior e de, posteriormente, também um número maior de possíveis sujeitos demonstrarem interesse em colaborar com a entrevista, mas em seguida não seguindo no contato conosco.

As questões foram enviadas via e-mail para os entrevistados, sendo que nas instruções deixamos a opção de as respostas serem enviadas por áudio ou por escrito. Assim, seis responderam por escrito e apenas um respondeu através de áudio. O questionário foi elaborado em meados do segundo semestre de 2014 e aplicado entre os meses de dezembro e abril de 2015.

Com o intuito de permitir maior liberdade nas respostas e também prezando por uma maior neutralidade na pesquisa, os entrevistados concordaram em permanecer anônimos. Sendo assim, omitimos as informações de caráter pessoal nas transcrições. Retiramos das respostas, além dos nomes dos entrevistados, todas as informações que pudessem levar a uma identificação dos mesmos, tais como instituições de formação e atuação e idade precisa, situando-os em faixa etária apenas.

As permissões para a utilização das entrevistas foram realizadas por e-mail, sendo que os mesmos estão salvos tanto nos servidores do serviço de correio eletrônico quanto em forma de texto em nossos arquivos pessoais.

Em todos os casos optamos por manter os discursos originais, escritos ou falados, de modo que a transcrição do áudio corresponde às palavras utilizadas pelo entrevistado, e a apresentação das respostas por escrito foram realizadas sem qualquer tipo de correção gramatical ou sintática. No caso da transcrição das repostas em áudio, retiramos apenas sons e interjeições sem significado direto no discurso, já que estes são típicos da linguagem falada livre, mas podem dificultar a leitura numa transcrição escrita.

O leitor poderá ter acesso às respostas completas diretamente no final deste trabalho, o que possibilita contato direto aos dados recolhidos.

Gostaríamos de salientar que todos os sujeitos são de naturalidade brasileira, sendo que alguns, entretanto, possuem algum tipo de formação e/ou residem atualmente em outros países. Assim sendo, assinalamos como *no exterior* as informações que remeteram a essa especificação, de modo que a ausência de tal indicação nos informa formação e/ou atual residência no Brasil. As informações pessoais dos cantores entrevistados são apresentadas abaixo, como idade, local de atuação, tempo de experiência como cantor e/ou professor de canto, para que o leitor conheça o perfil e a experiência profissional de cada entrevistado:

TABELA 2
Histórico profissional

Cantor(a)	Idade aproximada, formação, vínculo institucional (como cantor e/ou professor) e quanto tempo atua como cantor lírico e/ou como professor
1	- Entre 41 e 50 anos; - Graduação em Música/Habilitação Canto; - Especialização em Performance Musical; - Mestrado em Artes; - Doutorado em andamento;

	- Atua como professor(a) efetivo de canto em universidade. Experiência: - Como cantor(a): 16 anos; - Como professor(a): 14 anos;
2	- Entre 41 e 50 anos; - Graduação em Música/Habilitação Canto; - Mestrado em Performance; - Curso Profissionalizante de Teatro; - Atua como professor(a) efetivo de canto em universidade; - Atua como cantor(a) profissional em diversas montagens de ópera (no Brasil). Experiência: - Como cantor(a): 22 anos; - Como professor(a): 9 anos;
3	- Entre 31 e 40 anos; - Graduação em Música/Habilitação Canto; - Especialização Performance Musical (no exterior); - Atua como professor(a) canto particular (no exterior); - Atua como cantor(a) profissional em diversas montagens de ópera (no Brasil e exterior). Experiência: - Como cantor(a): 15 anos; - Como professor(a): 12 anos;
4	- Entre 21 e 30 anos; - Graduação em Música/Habilitação Canto (no exterior); - Mestrado em Performance (no exterior); - Atua como professor (a) canto particular (no exterior); - Doutorado em andamento (no exterior); - Atua como cantor (a) profissional em diversos concertos (exterior). Experiência: - Como cantor(a): canta desde a infância¹⁹ - Como professor(a): não atua cotidianamente como professor(a)
5	- Entre 31 e 40 anos; - Graduação em Música/Habilitação Canto; - Mestrado em Performance (no exterior); - 2 Especializações em Performance de ópera (no exterior); - Atua como cantor (a) profissional em diversas montagens de ópera (no Brasil e exterior).

¹⁹ Nesta resposta, o entrevistado não forneceu maiores detalhes sobre essa atuação como cantor(a) na infância, e nem tampouco sobre sua experiência, em termos de quantidade específica de anos de prática. Sendo a liberdade de resposta uma prerrogativa do questionário semiestruturado, optamos por não solicitar maiores esclarecimentos ao entrevistado e manter sua resposta original.

	Experiência: - Como cantor(a): 16 anos; - Como professor(a): não atua cotidianamente como professor(a);
6	- Entre 21 e 30 anos; - Graduação em Música/Habilitação Canto; - Atua como cantor (a) profissional em diversos concertos (exterior). Experiência: - Como cantor(a): 4 anos; - Como professor(a): não atua cotidianamente como professor(a);
7	- Entre 21 a 30 anos; - Graduação em Música/Habilitação Canto (no exterior); - Atua como cantor (a) profissional em diversos concertos (exterior). Experiência: - Como cantor(a): 8 anos; - Como professor(a): não atua cotidianamente como professor(a);

Para observar as partes das respostas dos cantores que se referem ao uso das imagens mentais em seu cotidiano de estudo e no que essas imagens podem auxiliar de acordo com suas respectivas experiências, recortamos as seguintes afirmações:

TABELA 3
Uso das imagens e funções

Cantor(a)	Utilização das imagens mentais	Funções das imagens
1	“O termo ‘imagem mental’ propriamente dito não conhecia. [Porém] sempre, desde o tempo de estudante, escutei sobre imagens e suas associações aplicadas, de alguma forma, ao ensino do canto.”	“As imagens eram múltiplas e se reportavam aos vários sentidos, visando aproximar-se ou auxiliar, pedagogicamente o estudante de canto, em construir conscientemente uma sonoridade controlada por meio, inicialmente, da sensibilização muscular envolvida no processo de construção da técnica vocal e, após o condicionamento, depois incorporada na consciência/memória ao ato performático”.
2	“Não lembro se li algum tipo	“[...] associo, muitas vezes, o que estou

	de bibliografia sobre o assunto, principalmente associada ao canto. [Porém] tudo que canto ou interpreto, de alguma forma está associado às imagens mentais. Não necessariamente imagens concretas, mas a ideias ou sensações que essas provocam.”	cantando com imagens de texturas, como áspero e liso; com imagens de luminosidade, claro e escuro; em alguns casos com cores, o vermelho me vem à mente quando canto algo mais agressivo ou denso musicalmente. Não visualizo muito as cenas quando estou cantando, mas sinto as sensações que correspondem a estas – meu corpo responde a essas sensações.”
3	“Conheço o termo e uso como cantor(a) e no ensino de canto.”	“[...] uso com objetivo de sentir o efeito sonoro através de uma imagem e ajudar o aluno a usar a musculatura envolvida no canto de modo criativo, relaxado e não científico (extremamente racional).”
4	“Utilizo-o recorrentemente em minha prática profissional”.	“[...] procuro sempre diferenciar termos concretos e metafórico-imagéticos.”
5	“Esse termo ‘imagens mentais’ eu nunca ouvi, mas [...] sempre tive propostas de imaginar situações ou objetos que trariam algum tipo de sonoridade ou que pensaria na musculatura de formação ou de espaço, então isso sempre aconteceu de uma forma ou de outra.”	“[...] sempre tive propostas de imaginar situações ou objetos que trariam algum tipo de sonoridade ou que pensaria na musculatura de formação ou de espaço [...]”.
6	“Conheço o termo e utilizo diariamente como cantor(a) e também quando vou orientar alguém.”	“Acredito que a imagem mental é a base de qualquer coisa no canto, tendo em vista que nós não temos muito controle objetivo sobre as musculaturas envolvidas. Não temos um controle consciente das musculaturas da laringe nem da musculatura do diafragma. Então nós vamos utilizar muitas imagens mentais que vão ativar outros músculos e fazer com que esses músculos, que nós não temos controle, respondam.”
7	“Eu uso imagens mentais, algumas sugeridas por professores ou pianistas,	“[uso as imagens para] ajudar a superar barreiras técnicas ou expressar melhor o texto. A partir do momento que sinto que a

	algumas espontâneas ou criadas por mim [...]”	imagem pode me ajudar, uso muitas vezes”.
--	---	---

Análise: Observamos que todos os sete entrevistados usam imagens mentais de maneira consciente, como agente evocativo de posturas musculares necessárias na obtenção de uma colocação vocal estável. Quatro deles possuem familiaridade com o termo imagens mentais e três não o conheciam o termo, mas reconhecem o uso de relações imagéticas em sua prática de estudo. A sensibilização das musculaturas envolvidas no canto, bem como do estabelecimento de sensações diversas ligadas ao ato de cantar, parecem ser os objetivos primeiros dos cantores ao se valerem de imagens mentais, seja em suas próprias práticas ou na orientação de alunos.

Segue abaixo a compilação das imagens citadas pelos sete cantores entrevistados que são recorrentes em sua prática vocal:

TABELA 4
Imagens citadas pelos entrevistados

Cantor(a)	Exemplos de imagens usadas
1	Garganta aberta; Cantar pelos olhos;
2	Passar manteiga no pão suavemente (fazendo o gesto); Ideia de claro e escuro; Ideia de peso;
3	Som em pé, vogal vertical ou falar alto; Som gordinho; Boca ao contrário; Bocejo; Som aspirado; Sorriso interno; Cantar na Máscara; Postura do cisne; Fechar o zíper;
4	Imagens relacionadas a luz (claro/escuro); Imagens de fenômenos naturais; Imagens de fenômenos físicos;
5	Pipa sustentada pelo vento, segurada por uma linha; Coxinha; Ovo; AAndar

	pra trás; Cores;
6	Cenas; Cores; Personagens; Inalar a voz, inspirador de ar; Ponto Piccolo; Puxar uma corda pra você;
7	Horizonte; Bela paisagem; Flor cheirosa; Tirar o som da boca como um chiclete; Som passando pelo buraco de uma agulha;

Análise: Constata-se, de imediato, a variedade de imagens que são lembradas pelos entrevistados como constantes de suas atividades cotidianas, e também a diversidade de categorias de imagens, com apelos diretos aos sentidos ou referindo-se a cenas, ações, posturas, metáforas, objetos e mesmo conceitos mais abstratos. A riqueza e liberdade do imaginário humano são, no caso dos cantores, claramente utilizados de maneira plena, e a variedade de imagens por eles apontadas é um claro indicativo das diversas particularidades de cada um, no que diz respeito às concepções técnicas e aos caminhos utilizados para o autoconhecimento corporal.

No próximo quadro, as imagens citadas estão apresentadas ao lado das descrições dos entrevistados sobre as mesmas (a primeira coluna traz a identificação de cada entrevistado, de 1 a 7). A última coluna correspondente a interpretações que realizamos sobre estes comentários, buscando traduzi-los para significados técnicos:

TABELA 5
Imagens e correspondentes técnicos

C	Exemplos de imagens	Observações do entrevistado sobre a respectiva imagem	Correspondente técnico
1	Garganta aberta	“[proporciona] a expansão de espaços como cavidade bucal posterior que, com elevação do palato mole, expansão da caixa torácica e abaixamento do dorso da língua [...]”	Aumento dos espaços de ressonância; Relaxamento laríngeo; favorecimento dos harmônicos mais graves da voz.
	Cantar pelos olhos	“[...] imagem sinestésica e a sensação muscular e aerodinâmica do fluxo de ar	Manutenção do som nos ressonadores da parte

		em movimento pelas vias aéreas e seu direcionamento, em curvatura superior, passando tocando o palato mole, palato duro e saindo, como imagem de sustentação [...]"	superior da cabeça; favorecimento dos harmônicos mais agudos da voz.
2	Passar manteiga no pão suavemente (fazendo o gesto)	“[...] ao passarem pelas notas agudas os alunos tendem a atacar, como se “socassem” a nota [...]" [A imagem serve para evitar isso]	Auxilia na manutenção do legato do som; ajuda a manter o fluxo de ar equalizado.
	Ideia de claro e escuro	“Associo [...] a ideia de claro e escuro às sonoridades mais abertas ou mais fechadas, respectivamente.”	Regulagem da qualidade dos harmônicos do som vocal.
	Ideia de peso	“Associando ao som características como leveza ou maior densidade”	Controle da coluna de ar; Regulagem da qualidade dos harmônicos do som vocal.
3	Som em pé, vogal vertical ou falar alto	“[...] para que o aluno eleve o palato mole, arqueando-o e, ao mesmo tempo, tenha um efeito espelhado da laringe que fica levemente mais baixa, gerando uma cavidade mais longa da parte posterior da boca a cria um espaço entre palato mole e faringe permitindo a passagem do som às cavidades de ressonância altas.”	Manutenção sonora nos ressoadores da cabeça; relaxamento laríngeo.
	Som gordinho	“O alongamento das vogais e a ressonância alta com ‘giro’ do som acima do palato mole gera um som ‘coberto’ de cor levemente escura. [...] O som ‘gordinho’ vai controlado para que não seja nem na boca e nem em ressonância laríngea. Essa imagem ajuda a criar a sensação de espaço interno e de evitar o canto de laringe alta, estreito.”	Manutenção do som nos ressoadores da cabeça; manutenção da qualidade e homogeneidade sonora.

Boca ao contrário	“Com as mãos mostro uma boca de jacaré virada no sentido contrario. Ou seja, a abertura não é da mandíbula, mas da musculatura interna da parte posterior da boca.”	Aumento dos espaços de ressonância; relaxamento laríngeo.
Bocejo e Som aspirado;	“São imagens e exercícios que ajudam a compreender que sim, palato mole e laringe se movem em modo involuntário, mas também em modo voluntario.”	Aumento dos espaços de ressonância; Relaxamento laríngeo;
Sorriso interno	“Manter os músculos zigomáticos altos ajuda na abertura do espaço posterior. E para tanto digo aos alunos de sorrir internamente e evitar um sorriso real porque os ângulos da boca não devem ser abertos, pois horizontalizam o som.”	Manutenção do som nos ressoadores da cabeça; manutenção da qualidade e homogeneidade sonora; favorecimento dos harmônicos mais agudos da voz.
Cantar na máscara	“Faço notar que o som não é no nariz, mas atrás do nariz como quando concordamos (hm, rhm) e que se diz mascara porque a sensação é na parte superior do rosto.”	Manutenção do som nos ressonadores da parte superior da cabeça.
Postura do cisne	“A postura é tudo para um cantor porque uma postura errada muda o modo como o ar sai do corpo e alcança as caixas de ressonância. Para a postura da cabeça digo de pensar a um cisne onde o pescoço é reto e a cabeça levemente mais baixa como se quisesse encurvar.”	Auxilia na manutenção de uma postura alongada da região nuca.
Fechar o zíper	“No trabalho da musculatura mostro como o músculo infra-abdominal seja importante na manutenção da postura e abertura das costelas. Pra fazer entender o músculo infra-abdominal faço o aluno notar quando fechamos o zíper e contraímos o músculo citado.”	Sensibilização de músculos abdominais.

4	Imagens relacionadas à luz (claro/escuro); imagens de fenômenos naturais; imagens de fenômenos físicos	“Imagens relacionadas a fenômenos naturais ou sensações físicas são usadas de forma a provocar determinados reflexos ou possibilidades fisiológicas de natureza respiratória.”	Sensibilização de estados psicológicos.
5	Pipa sustentada pelo vento, segurada por uma linha	“[...] essa seria uma imaginação para você ver como o apoio sustenta o som com as vibrações em cima, essas ressonâncias mais altas e essas coisas todas e ao mesmo tempo.”	Manutenção do som nos ressonadores da parte superior da cabeça; Conexão da voz com o fluxo de ar.
	Coxinha	“[...] relacionado com o formato da boca internamente.”	Aumento dos espaços de ressonância; relaxamento laríngeo.
	Andar pra trás	“[...] em vez de liberar todo o fluxo de ar pra frente, você ter um pouco de ressonância antes no corpo.”	Não empurrar o ar/som pra fora; sensibilização das vibrações de ressonância.
	Cores	“[...] a imaginação enquanto a cor e aí é muito menos objeto e mais uma questão de sensações.”	Sensibilização de modificações timbrísticas.
6	Puxar uma corda pra você; inalar a voz, inspirador de ar	“[...] imagens de conexão do ar com a voz, de manter a posição da inspiração, enquanto você expira.”	Não empurrar o ar/som pra fora; sensibilização das vibrações de ressonância.
	Ponto <i>piccolo</i>	“[...] é uma imagem mental desse ponto no meio da testa, um pouco pra frente, onde você mantém a voz focada, como se a sua boca fosse em cima. Isso faz com que a sua produção vocal tenha maior concentração. A laringe vai ficar	Auxilia na colocação vocal nas ressonâncias da parte superior da cabeça.

		mais estreita, o tubo vai ficar mais concentrado e você consegue manter a voz mais no lugar.”	
7	Horizonte; bela paisagem; flor cheirosa;	“[...] para inspirar de maneira ampla e relaxada, o que sinto fisiologicamente quando relaciono a inspiração a esses momentos é que minhas narinas se ampliam, crio espaço na parte interna da boca, palato e garganta em maneira relaxada, crio uma postura organicamente ampla e reta, abro o peito, as costelas.”	Aumento dos espaços de ressonância; relaxamento laríngeo; postura correta do corpo.
	Tirar o som da boca como um chiclete	“[...] para o fraseado ligado, uma imagem que me ajuda a não mexer em nada.”	Auxilia na manutenção do legato do som.
	Som passando pelo buraco de uma agulha	“[...] para criar a pressão certa na região média, fisiologicamente sinto de criar mais pressão no baixo ventre e nos abdominais oblíquos contrastando com uma abertura mais controlada da boca, como um elástico.”	Auxilia na colocação vocal nas ressonâncias da parte superior da cabeça.

Análise: Consideramos importante apontar que, apesar das observações que os próprios entrevistados relacionam com as imagens citadas e de nossas sugestões de correspondentes técnicos constantes nesta tabela, tanto as imagens quanto suas evocações de condutas musculares podem divergir de acordo com as experiências pessoais. As posturas musculares durante o canto trabalham em harmonia, e por mais que uma imagem possa ajudar a preparar ou melhorar um determinado movimento, vários outros mecanismos acontecem simultaneamente. Por meio da comparação direta entre as imagens e as descrições delas feitas pelos próprios entrevistados é possível perceber as associações mais comuns entre determinados recursos imagéticos e as intenções com as quais elas são utilizadas, e ao mesmo tempo constatar que aquilo que os entrevistados descrevem sobre suas práticas está em consonância com o que observamos cotidianamente em nossa própria prática de ensino/aprendizagem e de canto. Como dissemos anteriormente, há uma enorme variedade de utilização dos recursos imaginativos por parte dos cantores, a partir das mais diversas experiências e concepções pessoais. Ainda assim, entretanto, é possível constatar uma quase

universalidade nas relações entre imagem e aspectos técnicos, o que nos leva a ponderar que isso se dá devido, acima de tudo, ao poder das imagens de evocar sensações razoavelmente específicas, causando respostas físicas de tipos específicos. Dificilmente, por exemplo, a proposição de utilização pelo professor da imagem de um “som gordinho” a estudantes de canto diversos produzirá neles efeitos muito distintos, mesmo considerando pequenas diferenças de respostas por parte dos mesmos. É por isso que os professores, e cantores, acabam por estabelecer, pela prática, um conjunto determinado de imagens preferidas que são sempre utilizadas para os mesmos fins ao longo do tempo, seja na instrução de alunos, seja no estudo da própria voz.

Na próxima tabela realizamos uma classificação tipológica das imagens com o propósito de observar quais foram os tipos mais usados pelos entrevistados:

TABELA 6
Tipos de imagens

Tipologia da Imagem	Imagens	Usada pelo entrevistado
Objetos	Inspirador de ar	6
	Coxinha; Ovo	5
Movimentos corporais	Puxar uma corda pra você	6
	Andar pra trás	5
	Fechar o zíper	3
	Bocejo	3
Visão	Claro/ escuro	2
	Cores	5 e 6

Olfato	Flor cheirosa	7
Geométrica	Vogal vertical	3
	Ponto Piccolo	6
Metáfora	Cantar pelos olhos	1
	Passar manteiga no pão	2
	Som passando pelo buraco de uma agulha	7
	Segurado por uma linha	5
	Cantar na máscara	3
Comparação	Tirar o som da boca como um chiclete	7
Cena	Bela paisagem; horizonte	7
	Pipa sustentada pela vento	5
Estado psicológico	Personagens	6
Postural	Garganta aberta	1
	Inalar a voz	6
	Postura do cisne	3
	Sorriso interno	3

	Boca ao contrário	3
Característica sonora	Som gordinho	3

Análise: Observa-se que os tipos mais recorrentes de imagens trazidas pelos entrevistados foram aqueles relacionados a posturas, movimentos corporais e metáforas. A seguir constata-se uma ocorrência razoável de imagens relacionadas à visão, a cenas, a objetos e a figuras de caráter geométrico. Os tipos de imagem menos utilizados referem-se ao olfato, a comparações, a estados psicológicos e às características do som em si. O grande apelo das imagens relacionadas diretamente a posturas e movimentos do corpo são, claramente, um reflexo do quanto é necessária uma constante estimulação corpórea por parte do cantor, que necessita continuamente de manutenção da energia para a produção do som. Por outro lado, a também significativa quantidade de imagens com proposições metafóricas nos mostra o particular poder que as comparações, especialmente as menos objetivas e óbvias, possuem no processo de estimular associações muitas vezes aparentemente desconexas ao cantor, mas que posteriormente revelam-se como plenamente eficazes.

Dentro da investigação sobre a recorrência e possível importância do uso das imagens, recortamos as opiniões dos entrevistados:

TABELA 7
Se as imagens mentais influenciam positivamente no resultado sonoro

Cantor (a)	Considerações
1	“Muitos estudos têm apontado à importância da imagem/imagético, como elemento extrínseco, como contribuição e construção de um processo integral ao estudo da arte. Podemos propor, a partir desses novos aportes científicos, uma pedagogia do imaginário como parâmetro (auxílio) à pedagogia vocal.”
2	“A produção sonora está intimamente ligada a ideias sonoras, a imagens sonoras, a imagens e sensações corporais. Não se deve dispensar termos técnicos e expressões científicas, mas com certeza, a qualidade sonora passa pelo entendimento do próprio corpo, e as imagens mentais auxiliam muito nesse processo. Elas aproximam o entendimento dos processos fisiológicos do aparelho fonador às sensações físicas e ao entendimento

	corporal da voz.”
3	“Acredito que seja positivo e seja à base da técnica do canto. O ensino com termos fisiológicos quais palato mole, laringe, músculos zigomaticos, etc, são de difícil compreensão e durante os primeiros anos de canto o aluno não sente nada ou sente e pouco. Por isso o uso de imagem ajuda a compreender o que acontece com a fisiologia, ainda que, por exemplo, o ‘palato mole’ não seja um músculo completamente entendido. E ainda que o ensino moderno do canto deva ser equilibrado com a tradição pré-Garcia com uso de imagens e com informações morfológicas atuais. Nem somente uma e nem somente a outra. O aluno através da imagem entende o que acontece morfolologicamente. Enquanto o primeiro gera uma compreensão do canto in modo natural, o segundo da um entendimento fundamentado do canto.”
4	“Sim, por forças que desconheço, mas que gostaria muito de investigar, a língua portuguesa, como tantas outras deixa muito a desejar no que respeita à existência de um arsenal semântico capaz de descrever o mundo sonoro e a sensorialidade humana a ele relacionada. Nesse sentido, acredito que recorrer a metáforas sinestésicas não é somente uma escolha, mas uma necessidade. O que deve estar na mente do professor e aluno é que metáforas não são precisas, e não devem substituir instruções de natureza fisiológico-mecânica. Assim como imagens podem facilitar o aprendizado, sua natureza dispersa e individual podem criar grandes barreiras à transmissão do conhecimento. Se o pedagogo vocal é consciente de tais riscos e procura evitá-los, não há porque não recorrer às imagens, que, repito, possuem valor pedagógico acessório.”
5	“Pode sim influenciar e influir no resultado sonoro, essas imagens mentais. Elas só não podem ser a essência do ensino de canto. Elas podem funcionar como instrumentos facilitadores, mas você tem que entender que no caso da ‘coxinha’, como citei antes, o que acontece é que você tem um espaço enorme na parte posterior, criando muita ressonância e você tem um espaço, que é a ponta da coxinha, na base da laringe, então aquela pontinha vai lá e desce na sua base da laringe, ou seja, você começa a usar ressonância desde o início da parte superior da sua laringe e isso que é importante você saber, porque em outro momento, que é esse que é o mecanismo, é de ressonância, é de palato e o que ele fez, o que a base da língua fez e qual o movimento que ela está fazendo, o movimento da laringe. Essas coisas são mais importantes do que simplesmente imaginar cantar com uma coxinha na boca, o que seria complicado até porque a coxinha poderia um dia não funcionar muito bem. Mas se você entende o que o músculo fez, se torna uma coisa muito mais inteligível, racional e técnica.”

6	“Em todos os aspectos eu acredito que o recurso imaginativo influi diretamente no resultado sonoro. Seja tecnicamente, seja musicalmente, o resultado é muito claro. Quando o cantor tem uma imagem do que ele está cantando muito objetiva e específica, o canto é muito mais objetivo também e a técnica também acaba se tornando mais objetiva. Cada cantor vai encontrar pra si algumas imagens. Eu tive vários professores que me apresentaram várias imagens de como a coisa funciona, dentro dessas imagens, eu fui encontrando as que pra mim, me chegavam num melhor resultado. Eu gravava e via que a voz estava fluindo, boa, flexível, com energia e eu me sentia bem. Quando eu percebia a imagem me percebia cantar com propriedade e flexibilidade eu mantinha a imagem pra mim.”
7	“[...] as imagens ajudam o cantor, sempre levando em conta que não são válidas para todos, cada um tem sua perspectiva do mundo e seu corpo. Durante meus estudos e meu contato com muitos professores de escolas muito diferentes, muitas imagens propostas por eles geraram resultados na minha emissão, não sempre no sentido de melhorar a qualidade. Antes citei algumas imagens que me ajudam no meu estudo cotidiano, algumas só experimentei, outras adotei aos meus vocalizes diários.”

Análise: É consenso entre os entrevistados que a utilização de imagens mentais influi diretamente no resultado sonoro, e em geral de maneira positiva, o que não impede aparições de ocasionais ressalvas quanto à importância do papel do professor em explicar mais objetivamente o porquê de determinadas imagens, no que se refere ao tipo e à função, para que o aluno não as utilize de maneira inconsciente, o que poderia causar mais mal do que bem a seu desenvolvimento técnico. Uma preocupação que se mostra também quase generalizada entre os entrevistados diz respeito ao cuidado em manter um equilíbrio entre a utilização de recursos imaginativos e a compreensão dos processos técnicos também em termos fisiológicos e científicos, ainda que alguns dos entrevistados tenham uma tendência maior a um uso mais generoso de imagens do que outros, que fazem questão de classifica-las como recurso acessório apenas. Importante ressaltar também a preocupação de alguns entrevistados em lembrar que as imagens utilizadas por cada cantor em seu cotidiano de estudo são fruto de uma seleção: ao longo dos anos de estudos muitas imagens são sugeridas por professores e correpetidores e outras várias são criadas pelos próprios cantores, os quais, por um processo de experimentação, adotam apenas algumas destas imagens como auxiliares de suas práticas cotidianas. De acordo com nossa experiência pessoal, são, de fato, apenas as imagens mais poderosas e eficazes que acabam compondo o repertório imagético do cantor, que acabará sempre retornando às mesmas imagens em busca de resultados muito específicos.

Complementando a tabela anterior, a TAB. 8 traz as considerações dos entrevistados sobre o papel das imagens como ferramenta didática na conquista da assimilação de concepções técnicas em suas respectivas práticas vocais:

TABELA 8
Se as imagens mentais auxiliam na formação de concepções de caráter técnico e/ou na construção da interpretação

Cantor(a)	Considerações
1	“Creio que para ambos os fins, contudo não como única ferramenta, mas como um importante parâmetro, dentro de uma ampla rede de possibilidades em auxílio do processo de formação técnica e artística (performance) de cantor profissional.”
2	“Para ambos os fins. Tanto em termos de imagens que favoreçam a criação de uma técnica vocal sólida, quanto à criação de elementos interpretativos. Isso se aplica tanto ao processo de desenvolvimento de uma voz, em sala de aula, quanto ao processo de interpretação musical.”
3	“Ambos os fins. Até agora eu descrevi o uso das imagens somente para a concepção técnica e, sim, pode ajudar a desenvolver completamente uma voz. [...] Acredito que o cantor lírico desenvolve a técnica de modo limitado, dando ao ‘palato mole’ à ‘mascara’ ou ao ‘apoio’ toda a responsabilidade e criando, assim, uma relação árdua com o canto que na verdade é interpretação da palavra e tem muito mais um lado criativo e espiritual que não racional. Acredito porém que um cantor deve haver uma base inicial para poder pensar somente na interpretação relaxando assim músculos tensos a causa da excessiva atenção à ‘técnica’ mas ao mesmo tempo não desmontando tudo. [...] acredito no uso da imagem na interpretação, sempre equilibrada ao uso da técnica. Termino por dizer que a técnica é meio e não fim. Exige do cantor um período longo de desenvolvimento que o faz se esquecer da finalidade: interpretar.”
4	“Sim, certamente. Sou a favor da plena utilização de metáforas, desde que haja consciência por parte de professor e aluno do que são estas metáforas. Creio que a boa escola de canto deve ser capaz de promover a ampla compreensão de conteúdo técnico-científico, tarefa para a qual o recurso à metáfora pode ser um valioso catalizador. Imagens mentais são um poderoso aliado também para a obtenção de fins interpretativos [...]”

5	“[...] é muito difícil você separar essas duas coisas, uma questão interpretativa e uma questão técnica, pois elas são muito próximas. A gente vai ver que os melhores cantores que a gente conhece tem uma técnica sólida e essa técnica faz com que a interpretação também seja sólida. Enfim, acho que as duas coisas são básicas e nesse sentido então, as imagens mentais podem servir como apoio ou como meio pra que o aluno entenda tecnicamente o que ele está fazendo até que ele conseguir entender fisicamente por si só o que acontece no corpo dele e como esse som é reproduzido.”
6	“Sim. Mas um professor, em minha opinião, não se pode trabalhar somente com imagens. O cantor até pode. Mas o professor tem que saber ou procurar saber exatamente o que aquela imagem faz acontecer fisiologicamente. E musicalmente a imagem é tudo para o cantor. Nós temos palavras para serem ditas.”
7	“Não acredito em aprender a cantar só com imagens, acredito nos exercícios musculares para uma melhoria da respiração por exemplo. Mas nosso instrumento sendo tão íntimo, inteiro e complexo precisa ser desenvolvido através de várias alternativas.”

Análise: Ao propormos esta questão aos entrevistados, nosso objetivo foi justamente deixar fluir possíveis conexões entre aspectos técnicos e interpretativos do canto, para observar até que ponto e de qual maneira eles relacionam tais elementos, com ou sem o componente imagético. Apesar de nosso foco nesta pesquisa residir sobre um aspecto técnico específico, nosso entendimento é de que, na prática, todos os aspectos do ato de cantar e interpretar uma obra ocorrem simultaneamente em um grande processo sinérgico, sendo que comumente aspectos interpretativos também contribuem para soluções técnicas, sendo válido não apenas o caminho contrário, embora seja normalmente o mais referenciado. Constatamos, pelas respostas, unanimidade por parte dos entrevistados no que se refere à utilidade de imagens mentais para a construção tanto da técnica quanto da interpretação. Percebe-se, entretanto, alguma confusão por parte de alguns entrevistados, que acabaram respondendo não exatamente o que foi perguntado, antes expondo visões pessoais restritivas quase fora do escopo da questão. Mesmo nesses casos a validade do uso das imagens mentais, como um todo, não foi negada. Novamente observamos a preocupação de alguns entrevistados em deixar clara a importância do equilíbrio entre utilização de imagens e abordagens fisiológicas mais objetivas, e ainda uma vez mais lembrar da responsabilidade do professor em explicar

sempre ao aluno as diferenças entre o que é imagético (metafórico) e o que é real (fisiológico). Tais ressalvas parecem apontar para uma preocupação latente por parte dos entrevistados em não utilizar imagens mentais de maneira exagerada, e ao mesmo tempo manter os estudos e as orientações amparadas por informações sobre a fisiologia do aparelho fonador. Se algum entrevistado parece pender mais para a utilização ampla e livre de imagens mentais, e se algum outro chega por vezes ao limite do descrédito da validade deste recurso na formação puramente técnica de base, ainda assim podemos dizer que, na média, os entrevistados reconhecem sem problemas a importância dos recursos imagéticos para a arte do canto lírico como um todo, em seus aspectos técnicos e interpretativos.

CONCLUSÃO

Desde que iniciei meus estudos de canto lírico venho desenvolvendo um fascínio pelas relações entre imagens e o desenvolvimento da voz. Minha primeira professora de canto costumava me dizer “Busque uma voz mais redonda!” ou “Escolha um ponto à sua frente e direcione o seu som para ele!” ou ainda “Cante vertical!”, e quando ouvia tais instruções tinha a experiência do poder da imagem agindo sobre o corpo. Na época, todas as sensações eram muito novas, difíceis de controlar, mas percebi que quanto mais relações descritivas eu fizesse entre o som e um correspondente imaginário desse som, mais fácil era criar uma memória muscular da atitude fonatória necessária para cantar determinada altura e fazer os ajustes articulatórios, respiratórios e ressonadores para a homogeneidade e qualidade do som cantado. Ao longo do tempo meu estudo se tornou mais consciente e tive contato com diversos materiais e aulas que explicavam fisiologicamente a voz e os seus mecanismos técnicos dentro da estética do canto lírico. Acredito que é de suma importância estudar e dominar, o máximo possível, conhecimentos da ciência vocal, tanto da tradição técnica quanto das pesquisas mais recentes sobre voz e pedagogia. O cantor, entretanto, lida com o gesto vocal de forma tão íntima e tão interna que me parece difícil dissociar o corpo da mente ou o corpo das sensações psico-sensoriais, tornando essa prática uma experiência repleta de singularidades. Cada cantor precisa passar pelos processos de conhecer o próprio o corpo, de descobrir a própria identidade vocal e de construir parâmetros que o ajude a permanecer no caminho de seu ideal sonoro e artístico. Nesse contexto, as imagens mentais servem como uma ferramenta técnico-pedagógica desse processo.

Quando precisei delimitar um objeto de estudo para esta pesquisa, me veio à mente a lembrança das primeiras sensações que tive ao usar imagens no meu estudo técnico, e passei a pensar mais fortemente sobre as imagens mentais. Posteriormente, conforme foi abordado no Capítulo II, passei também a me interessar de maneira mais pontual pela peculiaridades da colocação vocal, e a partir das primeiras relações intuitivas que passei a fazer entre imagens e colocação surgiram algumas perguntas que viriam a ser a base de nossa investigação:

- ✓ Os autores da área de pedagogia vocal reconhecem a utilização de imagens mentais como procedimento válido?
- ✓ Outros cantores experientes também usam/usaram imagens mentais?
- ✓ As imagens auxiliam a construção de nossa técnica vocal?

- ✓ É mais fácil *colocar a voz* através das imagens mentais?
- ✓ Até que ponto a compreensão mental ajuda na compreensão corporal?

Ao decorrer da pesquisa, essas perguntas foram respondidas de modo a confirmar que o uso de imagens mentais por cantores líricos consiste, de fato, em um recurso técnico-pedagógico importante, e de modo especial no que se refere à colocação vocal. Trata-se de uma ferramenta de estudo e de ensino comum e recorrente aos autores do nosso referencial teórico e também aos nossos sete entrevistados.

O uso das imagens mentais como uma técnica antecipatória do som (saber o que fazer antes do fazer de fato), como base para a prática do estudo mental, como essência para a capacidade de simulação mental de todos os procedimentos musculares, e por fim como base para a criação de referências mentais do ideal sonoro paralelo ao estudo de treinamento muscular, coloca tal recurso em lugar de destaque, constituindo uma das mais importantes ferramentas para o desenvolvimento da autonomia vocal.

Dos dados coletados a partir das entrevistas, observamos que para os sete cantores as imagens mentais têm um espaço significativo em sua prática de estudo na questão da colocação da ressonância vocal. Observamos também que apesar da recorrência do uso dessa ferramenta, a utilização das imagens se dá, em geral, de forma empírica, sem sistematização metodológica.

Ao longo das entrevistas transpareceu uma questão que considero importante o suficiente para ser trazida no encerramento deste trabalho. Reiteradamente, em momentos diferentes, as falas de alguns entrevistados deixaram transparecer uma certa atitude defensiva em relação ao uso de imagens mentais, colocando-as em oposição às informações científicas sobre fisiologia, e reforçando a lembrança sobre a responsabilidade do professor em, ao mesmo tempo, explicar detalhadamente as imagens e suas aplicações e equilibrar o uso de imagens com abordagens mais objetivas. Evidentemente que, mesmo havendo uma concordância geral sobre a utilização de imagens mentais ser algo positivo, cada cantor tem sua prática particular, sua formação específica, suas opiniões pessoais, sua visão individual de mundo, da arte e do canto, e é salutar que assim seja, uma vez que as diferenças enriquecem as experiências humanas. Entretanto, é importante que algo fique claro nesta conclusão: sou absolutamente a favor do ensino e utilização de todos os tipos de conhecimento disponíveis, incluindo aqueles sobre fisiologia da voz humana. Nos dias de hoje, inclusive, os profissionais de fonoaudiologia são grandes colaboradores dos cantores, e a manutenção da saúde da voz do cantor, atualmente, é feita também pela utilização dos serviços especializados destes

valerosos profissionais. A proposta de investigação das relações entre imagens mentais e colocação vocal surgiu a partir de inquietações pessoais, e do desejo de validação científica de uma ideia que já é recorrente na prática. Jamais foi a minha intenção subestimar a importância da ciência e da fisiologia no estudo da voz, mesmo quando eventualmente algum autor que eu trouxe ao texto tenha exposto algum pensamento mais incisivo a favor dos recursos imaginativos. Ao contrário, um dos objetivos da pesquisa foi ajudar a trazer à tona e à lembrança um recurso fundamental que, apesar de ser largamente utilizado na prática e referenciado na literatura, normalmente não é observado com maior detalhe, ou utilizado de maneira mais consciente, refinada e ponderada, recurso este que existe para auxiliar a ciência, não substituí-la. Minha esperança é que tenha atingido ao menos em parte esse objetivo, algo bastante nobre no meu entender, e que este trabalho possa ajudar algumas pessoas a compreender melhor esta importante ferramenta, para utilizá-la em prol do progresso dentro dos estudos vocais.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Anderson César. Representações mentais e performance musical na clarineta. In: *SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA*. 2, Rio de Janeiro. p. 1340-1348, 2012.
- ARAÚJO, A. F.; TEIXEIRA, M. C. S. Gilbert. Durand e a pedagogia do imaginário. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009.
- ALMEIDA, Marcos Wellington Sales et al. Efeitos da imagética associado à música na melhora do arremesso de lance livre no basquetebol: comparativo entre dois grupos etários. *Fitness & performance journal*, n. 6, p. 380-385, 2008.
- ARBUTHNOTT, K. D.; ARBUTHNOTT, D. W.; ROSSITER, L.. Guided Imagery and Memory: Implications for Psychotherapists. *Journal of Counseling Psychology*, Vol. 48, No. 2, 123-132, 2001.
- ARROYO-ALMARAZ, Isidoro. *Creación de imágenes mentales según la naturaleza y las formas de los estímulos*. Tese de Doutorado. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 1997.
- BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BEAUCLAIR, João. *Psicopedagogia: trabalhando competências, criando habilidades*. Wak Editora, 2007.
- BORGES, A. Tarciso. Um estudo de modelos mentais. *Investigações em ensino de ciências*, v. 2, n. 3, p. 207-226, 1997.
- BOVET, M.; VOELIN, D. O papel da imagem mental no raciocínio operatório: auxiliar ou estruturante? *Educar, Curitiba*, n. 30, p. 107-130. Editora UFPR. 2007.
- CLARK, Terry; WILLIAMON, Aaron. Imagining the music: Methods for assessing musical imagery ability. *Psychology of Music*, p. 0305735611401126, 2011.
- CONNOLLY, CHRISTOPHER; WILLIAMON, AARON. Mental skills training. *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance*, p. 221-245, 2004.
- COPLAND, Aaron. *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1953.
- CORNOLDI, Cesare; LOGIE, Robert, eds. *Stretching the Imagination : Representation and Transformation in Mental Imagery*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, 1996. ProQuest ebrary. Web. 12 October 2015.
- COSTA, Maria Cristina Lemes de Souza. *A imagem aural e a memória do discurso melódico: processos de construção*. Porto Alegre: URGs, Dissertação (Mestrado), 1995.
- CHAVES, Renan Paiva. *Imagética Musical: aspectos cognitivos da prática musical*.

Estudos e Pesquisas em Psicologia, Rio de Janeiro, V.11, n.3, p.1050-1057, 2011.

CHRISTIN, Anne-Marie. *Da imagem à escrita*. A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/Vieira e Lent, p. 279-292, 2004.

CRUZ, J. F.; VIANA, M. F. Treino de imaginação e visualização mental. In: MELO, B. (ed.). *Manual de psicologia do desporto*. Braga: Sistemas Humanos e Organizacionais, Lda, p.627-648, 1996.

DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Decartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

DIAS, Augusto Rodrigues; COUTO, Gleiber; PRIMI, Ricardo. Avaliação da criatividade por meio da produção de metáforas. *Psico*, v. 40, n. 2, 2009.

DINVILLE, Claire. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

DONOSO, Pablo Pérez. *Utilização de Imagens Mentais na Prática Diária de Estudantes do Bacharelado em Violão da UFPB*. João Pessoa: UFPB. Dissertação (mestrado), 2014.

FIELDS, Victor A. *Foundations of the Singer's Art*. New York: The National Association of Teachers of Singing, 1984.

FILLEBROWN, Thomas. *Ressonance in singing and speaking*. Boston: Oliver Ditson Company, 1911.

FORRESTER, Michael A. *Psychology of the Image*. London, GBR: Routledge, 2000. ProQuest ebrary. Web. 12 October 2015.

FREED, D.C. Imagery in early Twentieth-Century American Vocal Pedagogy. *Journal of Singing March/April, National Association of Teachers of Singing*, v. 56, n.4, p.5-12, 2000.

FREITAS, Neli Klix. Representações mentais, imagens visuais e conhecimento no pensamento de Vygotsky. *Ciências e Cognição/Science and Cognition*, v. 6, 2011.

FRISSEL, Anthony. *The soprano voice: a personal guide to acquiring a superior singing technique*. Braden Publishing Company Boston, MA, 1996

GARCIA, Manuel. *Hints on singing*. New York: B. Ascherberg & Co, 1894.

GARCÍA-LÓPEZ, Isabel; BOUZAS, Javier Gavilán. La voz cantada. *Acta Otorrinolaringológica Española*, v. 61, n. 6, p. 441-451, 2010.

GROUT, D.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

GULLAER, Irene et al. *Image, imagination, and reality: on effectiveness of introductory work with vocalists*. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, v. 31, n. 2, p. 89-96, 2006.

HARRISON, Peter T.. *Human Nature of the Singing Voice*. Edinburgh, GBR: Dunedin Academic Press, 2006. ProQuest ebrary. Web. 4 October 2015.

HENRIQUES, João Miguel Esgalhado. *Pedagogia imagem-voz: o espaço interior no Ensino Técnico do Canto*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Artes, Universidade Católica Portuguesa. Porto. 2012.

IAZZETTA, Fernando. A Música, o Corpo e as Máquinas. *Revista Opus IV* (4), p. 27-44, 1997.

JOLY, Martine. *Introdução à análise de imagem*. Tradução: Marina Appenzeller, Papirus editora, 11ª edição, 2007.

JOHNSON, Edie. *Applying mental rehearsal and imagery techniques to learning, performing and teaching organ music*. Tese de doutorado não publicada. Indiana University, 98 p., 2003.

LEHMANN, Lilli. *Aprenda a cantar*. Tradução de Roberto Raposo. Editora Tecnoprint S. A., 1984.

LIMA, Telma C. S.; MIOTO, Regina Célia Tamaso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. *Revista Katálysis*, v. 10, n. 2, p. 37-45, 2007.

KLAUS, Kenneth S.; LEYERLE, William D. *Vocal Development through Organic Imagery*. 2nd ed. Mount Morris, NY: Leyerle Publications, 1986.

MANCINI, Giambattista. *Pensieri: e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Nella stamparia di Ghelen, 1774.

MENDONÇA, Maurício de Oliveira. *Representações mentais na performance violonística*. 2015. 177 f. Dissertação (Mestrado em Musica) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

MILLER, Richard. *National schools of singing: English, French, German, and Italian techniques of singing revisited*. Scarecrow Press, 1997.

MILLER, Richard. *Solutions for singers: tools for performers and teachers*. New York: Oxford University Press, 2004.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. 8 ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

MONTOYA, Adrián Oscar Dongo. *PIAGET: imagem mental e construção do conhecimento*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

MOORCROFT, Lynda; KENNY, Dianna T.; OATES, Jennifer. Vibrato Changes Following Imagery. *Journal of Voice*, v. 29, n. 2, p. 182-190, 2015.

MOORCROFT, L. Directional imagery in voice production. In: *The inaugural International Conference on Music Communication Science*, 2007, Sydney, Australia. Proceedings of ICOMCS, December 2007, p.103-106.

MOORCROFT, L. *Pre-performance practices: breathing imagery and warm-up for singers*. University of Sydney. Sydney Conservatorium of Music Australian Centre for Applied Research in Music Performance, 2011.

MORI, R. M. *Coscienza della voce: nella scuola italiana di canto*. Edizione Curci: Milano, 1993.

MOULTON, S. T.; KOSSLYN, S. M. Imagining predictions: mental imagery as mental emulation, *Philosophical Transactions the Royal Society*. B 2009 364, doi: 10.1098/rstb.2008.0314, published 29 March 2009.

NASCIMENTO, Alexsandro Medeiros do; ROAZZI, Antonio. Autoconsciência, imagens mentais e mediação cognitiva. *Psicol. reflex. crit*, v. 26, n. 3, p. 493-505, 2013.

NICHOLS, Alan C.; SHELLENBERGER, Sharon. A vocal placement model: I. Perceptual aspects. *Journal of communication disorders*, v. 18, n. 5, p. 363-372, 1985.

PACHECO, A. J. V. *O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

PÁDUA, Gelson Luiz Daldegan. A epistemologia genética de Jean Piaget. *Revista FACEVVI* 1º Semestre de, n. 2, p. 22-35, 2009.

PEDROSA, Mônica. A imagem como operador de leitura das canções de câmara: uma abordagem semiológica. *XX Congresso da ANPPOM*. p. 818-824, 2010.

RAFAEL, Maurilio J. A. *Imagens Mentais no Ensino do Piano: Estruturas Visuais, Auditivas e Cinestésicas*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 1998.

RIZZON, Flávia Garcia. *Os mecanismos da memória na construção do pensamento musical*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

RONCOLATTO, E. *Expressões idiomáticas do português do Brasil e do espanhol da Colômbia: análises, classificação e equivalências*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001.

RUBIO, Kátia. Imaginação e criação de estados mentais. *Rev. bras. psicol. esporte*, São Paulo, v.2, n.1, jun. 2008.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried, *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 3º Ed. São Paulo: Iluminaturas, 2001.

SANTIAGO, Diana. Proporções nos Ponteiros para piano de Camargo Guarnieri: um

estudo sobre representações mentais em performance musical. *Em Pauta*, Junho 2002, 143-185.

SARAVALI, Eliane Giachetto. Piaget: imagem mental e Construção do conhecimento. APRENDER - *Cad. de Filosofia e Psic. da Educação Vitória da Conquista*. Ano IV n. 6 p. 217-220, 2006.

SIMÕES, D.; DUTRA V. L. R. A iconicidade, a leitura e o projeto do texto. *Linguagem & Ensino*, Vol. 7, No. 2, p. 37-63. Pelotas, 2004.

SKOOG, William. Use of image and metaphor in developing vocal technique in choirs: training singers to visualize images in rehearsals can help them to develop a beautiful and flexible tone. *Music Educators Journal*, v. 90, n. 5, p. 43-49, 2004.

SOUZA, J. M.; SILVA, M. A. A.; FERREIRA, L. P. O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens. *Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia*, São Paulo, vol. 15(3), p. 317-28, 2010.

STARK, James. *Bel Canto: A history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

SUNDBERG, Johan. *The science of the singing voice*. Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.

SWANWICK, Keith. Ensino instrumental enquanto ensino de música. *Cadernos de Estudos de Educação Musical*, São Paulo, n. 4/5, p. 7-14, 1994.

TAYLOR, David Clark. *The Psychology of Singing: A Rational Method of Voice Culture Based on a Scientific Analysis of All Systems, Ancient and Modern*. Macmillan, 1922.

TOSI, Pier Francesco; VOLPELELIO, Della. *Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*. Stampa da Lelio dalla Volpe, 1723.

VENNARD, William. *Singing: the mechanism and the technic* New York: Carl Fisher, 1968.

WARE, Clifton. *Basics of Vocal Pedagogy*. Boston/New York: McGraw Hill, 1968.

WILDT, Francisco Koetz; CARVALHO, Any Raquel; GERLING, Cristina Capparelli. O uso de mapeamento na memorização do Allegro Moderato da Sonatina No. 3 de Juan Carlos Paz: uma abordagem prática. *Música Hodie*, v. 5, n. 1, 2008.

APÊNDICE

Apêndice 1 – O questionário semiestruturado

1. Identificação: nome, idade, formação, vínculo institucional (como cantor e/ou professor), outros.
2. Há quanto tempo atua como cantor lírico e/ou como professor de canto?
3. Você conhece o termo imagens mentais? Se sim, você o utiliza em sua prática como cantor e/ou professor de canto? Se não, você realiza conscientemente associações entre sonoridades e imagens específicas (cores, texturas, aromas, cenas etc) com objetivos técnicos, seja para você mesmo ou para seus alunos?
4. Quais os tipos de imagens são recorrentes em seu cotidiano como cantor e/ou professor, e com que tipo de sonoridade ou com que tipo de mecanismo fisiológico do canto você as associa?
5. Como você costuma descrever as sensações vocais no que se refere à colocação e/ou à emissão?
6. De acordo com sua experiência, a utilização deste recurso imaginativo por parte do cantor pode influir diretamente no resultado sonoro? Sendo afirmativa ou negativa sua resposta, por favor, discorra sobre essa problemática, levando em conta suas experiências e impressões pessoais.
7. Em sua opinião, a utilização de imagens mentais pode auxiliar na formação de uma concepção técnica de um cantor lírico? Ou seria um recurso válido apenas para fins interpretativos? Ou para ambos os fins?

Apêndice 2 – As respostas dos entrevistados

CANTOR(A) 1

Questão 1:

- Entre 41 a 50 anos;
- Graduação em Música/Habilitação Canto;
- Especialização em Performance Musical;
- Mestrado em Artes;
- Doutorado em andamento;
- Atua como professor (a) efetivo de canto em universidade.

Questão 2:

- Como cantor (a): 16 anos;
- Como professor (a): 14 anos;

Questão 3:

O termo “imagens mentais” propriamente dito não conhecia. Sempre, desde o tempo de estudante, escutei sobre imagens e suas associações aplicadas, de alguma forma, ao ensino do canto. As mesmas eram aplicadas com intuito de induzir algum tipo de cinestesia corpóreo-vocal como processo/metodologia (uma pedagogia vocal) ao treinamento da voz, visando assim uma construção sonora cada vez mais homogênea. Essas imagens eram múltiplas e se reportavam aos vários sentidos, visando aproximar-se ou auxiliar, pedagogicamente o estudante de canto, em construir conscientemente uma sonoridade controlada por meio, inicialmente, da sensibilização muscular envolvida no processo de construção da técnica vocal e, após o condicionamento, depois incorporada na consciência/memória ao ato performático.

Questão 4:

As imagens mais recorrentes são as imagens visuais, contudo as mesmas sempre estão associadas a uma rede interconectada de outras imagens e sinestésias. As imagens espaciais são relacionadas a uma maior amplitude sonora, mais encorpadas e, como resultado, mais ricas em harmônicos. Como exemplo, temos a expansão de espaços como cavidade bucal

posterior que, com elevação do palato mole, expansão da caixa torácica e abaixamento do dorso da língua sempre, reportada como realidade, pela imagem da “garganta aberta” ou pelo comando imperativo: “abra a garganta”. Outra imagem sinestésica e a sensação muscular e aerodinâmica do fluxo de ar em movimento pelas vias aéreas e seu direcionamento, em curvatura superior, passando tocando o palato mole, palato duro e saindo, como imagem de sustentação, pelos “olhos”. Esse procedimento busca, como resultado sonoro, a equalização, homogeneidade, controle da dinâmica do fluxo e, como consequência, uma linha de canto extremamente fluida e flexível que só se faz possível, pelo controle consciente das estruturas anatômico-fisiológicas relacionadas à produção vocal e das respectivas imagens, previamente captadas e aprendidas, do som a ser produzido no ato performático.

Questão 5:

Primeiramente elas necessitam ser construídas por meio de um trabalho interativo e dinâmico onde, aluno e professor/instrutor, a reflexão do processo técnico vocal é direcionado a padrões de produção sonora voltados às especificidades da estética/escola, do canto lírico. Quanto à colocação e emissão, esse processo de construção precisa levar o estudante cantor, respeitando um tempo determinado e disciplinado de estudo (prática deliberada), a conquistar uma autoconsciência de controle e manipulação do seu aparato vocal à, intencionalmente, realização sonora das estéticas /escolas estilísticas do canto, já incorporadas, a que ele se propôs estudar e, futuramente, profissionalizar-se nesse campo artístico. Tanto a colocação quanto a emissão necessitam de uma maior atenção, pois, nesses parâmetros da arte do canto, nelas se constituem o ponto de partida da estética do canto, seja ele lírico ou não.

Questão 6:

A questão da imagem como ferramenta pedagógica ao estudo do canto é, como objeto de pesquisa, explorada por inúmeros pesquisadores na atualidade. Isto se dá nas artes como um todo. Muitos estudos têm apontado à importância da imagem/imagético, como elemento extrínseco, como contribuição e construção de um processo integral ao estudo da arte. Podemos propor, a partir desses novos aportes científicos, uma pedagogia do imaginário como parâmetro (auxílio) à pedagogia vocal.

Questão 7:

Creio que para ambos os fins, contudo não como única ferramenta, mas como um importante parâmetro, dentro de uma ampla rede de possibilidades em auxílio do processo de formação técnica e artística (performance) de cantor profissional.

CANTOR(A) 2

Questão 1:

- Entre 41 a 50 anos;
- Graduação em Música/Habilitação Canto;
- Mestrado em Performance;
- Curso Profissionalizante de Teatro;
- Atua como professor (a) efetivo de canto em universidade;
- Atua como cantor (a) profissional em diversas montagens de ópera (no Brasil).

Questão 2:

- Como cantor (a): 22 anos;
- Como professor (a): 9 anos;

Questão 3:

Sim, porém de forma mais empírica. Não lembro se li algum tipo de bibliografia sobre o assunto, principalmente associada ao canto. Tudo que canto ou interpreto, de alguma forma está associado às imagens mentais. Não necessariamente imagens concretas, mas a ideias ou sensações que essas provocam. Quando canto algo ligado ao mar, por exemplo, sinto ou evoco o movimento das ondas. Não penso nas ondas em si, mas na sensação do movimento, ou melhor, ainda naquilo que acredito ser a sensação das ondas no meu corpo. Da mesma forma quando canto peças mais assustadoras, como “El Fantasma”, de Turina, não vislumbro apenas uma rua escura, com cachorros latindo ou corvos voando, mas principalmente sinto a sensação do medo que essa ideia provoca. Mais do que sentir o medo - seria uma loucura se cada vez que eu cantasse eu sentisse medo -, meu corpo reage a essa ideia do medo. Tudo no palco provém da ideia de ação / reação. Como cantor (a), associo, muitas vezes, o que estou cantando com imagens de texturas, como áspero e liso; com imagens de luminosidade, claro e escuro; em alguns casos com cores, o vermelho me vem à mente quando canto algo mais agressivo ou denso musicalmente. Não visualizo muito as cenas quando estou cantando, mas sinto as sensações que correspondem a estas – meu corpo responde a essas sensações. Como

professor (a), descrevo ideias visuais ou cenas para auxiliar a interpretação dos alunos, tanto em termos da técnica vocal, quanto em termos emotivos, na execução do repertório e nos exercícios técnicos.

Questão 4:

Em termos de técnica vocal, ao dar aula, recorro a algumas imagens como a ideia de uma flecha que passa pelo céu da boca (palato duro) para falar do direcionamento do som. Quando trabalho com vocalizes, ao passarem pelas notas agudas os alunos tendem a atacar, como se “socassem” a nota. Costumo falar nesse caso para imaginarem que estão passando manteiga no pão suavemente (fazendo o gesto), e não socando a nota. Associo também a ideia de claro e escuro às sonoridades mais abertas ou mais fechadas, respectivamente. Uso também a ideia de peso, associando ao som características como leveza ou maior densidade (maior peso). No caso do trabalho com repertório dos alunos, dependendo do texto que estão cantando, procuro fazê-los pensar em alguma imagem, como no caso de “Serenata” de Lorenzo Fernandes, em que o próprio autor compara as suas dores de amor com o caminho de um veio d’água. Nesse caso é interessante pensar em um rio serpenteante para entender melhor a comparação e poder interpretar com mais propriedade a canção. Em outros casos como em Banzo, de Heckel Tavares, sugiro que o aluno pense de forma mais genérica, em elementos que estejam ligados à cultura negra, ou em coisas mais etéreas, como a própria ideia de sofrimento e dor – sensações mais interiores, que podem se exteriorizar no corpo através de experiências vividas pelos próprios alunos. Como cantor (a), utilizo principalmente ideias e sensações internas aliadas à minha bagagem emotiva. Nesse caso as associações com mecanismos do canto se refletem mais em processos de tensão e relaxamento do corpo e da musculatura facial/corporal. Em outros casos se refletem em soluções, como a utilização de mais ar na emissão, ou utilização de ataques respiratórios mais bruscos, por exemplo.

Questão 5:

Falo aos alunos sobre o espaço interno, recorrendo muito a ideia do bocejo, e a frontalidade da emissão usando a imagem da flecha que descrevi acima. Quando o aluno não dá o devido espaço interno e apenas usa a emissão frontal, falo do “achatamento” do som. Quando, ao contrário, há espaço interno, mas a voz está recuada, falo do “entubamento” do som (a famosa “voz com ovo na boca” – evito usar esse termo). Costumo falar também sobre a ideia de se ir “cavando” o palato mole. Faço inclusive exercícios de vocalizes que ajudam nesse processo.

Não costumo muito falar sobre tubo de ar – acho que essa expressão se mistura com a ideia de voz entubada, na cabeça do aluno, apesar de serem coisas diferentes, mas falo sobre o “alargamento da laringe” (existe um exercício ótimo com bola de gás para experimentar essa sensação).

Questão 6:

A produção sonora está intimamente ligada a ideias sonoras, a imagens sonoras, a imagens e sensações corporais. Não se deve dispensar termos técnicos e expressões científicas, mas com certeza, a qualidade sonora passa pelo entendimento do próprio corpo, e as imagens mentais auxiliam muito nesse processo. Elas aproximam o entendimento dos processos fisiológicos do aparelho fonador às sensações físicas e ao entendimento corporal da voz. Por exemplo, a intenção de sussurrar algo não pode ser realizada apenas cantando-se com menos volume, é preciso que se tenha em mente o que é um sussurro e mais, de que forma meu corpo e minha voz podem indicar que estou sussurrando. Qual imagem eu tenho em minha mente de um sussurro? Como meu corpo pode reproduzir essa imagem? Uma segunda pessoa, ao me escutar, vai entender que estou sussurrando? Meu corpo responde a minha ideia mental de forma que outra pessoa ao me ver entenda que o que estou fazendo é um sussurro? Nesse caso, o que eu faço fisicamente, com auxílio do meu aparelho fonador e do meu próprio corpo, de forma que a minha ideia mental se aproxime a ideia geral do que seria um sussurro? Acredito que o trabalho de um cantor, nesse ponto, se aproxima do trabalho de um ator, ao utilizar as imagens mentais para desenvolver sua inteligência corporal, permitindo a criação de uma interpretação baseada em emoções e sentimentos, mas que se exterioriza através de ações físicas. Para isso é fundamental o entendimento do corpo, e do aparelho fonador, como instrumento, e quais as “chaves”, “registros” e “mecanismos” que devemos acionar para produzir a sonoridade desejada. É claro que cada instrumento é individual, assim como as percepções do mesmo.

Transformar imagens mentais em ações físicas (e vocais) dependem então de vários fatores:

- 1)Da própria imagem mental em si.
- 2)Das emoções que ela provoca na mente
- 3)Das sensações que essa emoção provoca.
- 4)Da exteriorização dessas sensações, no corpo (e na voz).
- 5)Do desenvolvimento de uma inteligência corporal (e vocal) para que possam ser criados movimentos e gestuais (emissão vocal) orgânicos que correspondam a reações à imagem mental e à emoção por ela gerada.

Questão 7:

Para ambos os fins. Tanto em termos de imagens que favoreçam a criação de uma técnica vocal sólida, quanto à criação de elementos interpretativos. Isso se aplica tanto ao processo de desenvolvimento de uma voz, em sala de aula, quanto ao processo de interpretação musical.

CANTOR(A) 3**Questão 1:**

- Entre 31 a 40 anos;
- Graduação em Música/Habilitação Canto;
- Especialização Performance Musical (no exterior);
- Atua como professor (a) canto particular (no exterior);
- Atua como cantor (a) profissional em diversas montagens de ópera (no Brasil e exterior).

Questão 2:

- Como cantor (a): 15 anos;
- Como professor (a): 12 anos;

Questão 3:

Sim, conheço o termo e uso como cantor (a) e no ensino de canto como modo de perceber, sentir o efeito sonoro através uma imagem e ajudar o aluno a usar a musculatura envolvida no canto de modo criativo, relaxado e não científico (extremamente racional).

Questão 4:

As imagens são varias. A maioria aplicada às cavidades de ressonância, realização das vogais corretas e uso correto do ar:

- “Som em pé”, “vogal vertical” ou “falar alto”: Mostro com sons errados e corretos a diferença entre vogais horizontais (principalmente “e” e “a”) usadas na fala com as vogais verticais usadas no canto. O termo “parlare alto” vem de antigos tratados de canto e é um modo de falar como se a pessoa fosse muito esnobe, alongado as vogais. É praticamente uma imagem (e uma demonstração sonora) para que o aluno eleve o palato mole, arqueando-o e, ao mesmo tempo, tenha um efeito espelhado da laringe que fica levemente mais baixa,

gerando uma cavidade mais longa da parte posterior da boca a cria um espaço entre palato mole e faringe permitindo a passagem do som às cavidades de ressonância altas.

- “Som gordinho” - O alongamento das vogais e a ressonância alta com “giro” do som acima do palato mole gera um som “coberto” de cor levemente escura. Obviamente o som “gordinho” vai controlado para que não seja nem na boca e nem em ressonância laríngea. Essa imagem ajuda a criar a sensação de espaço interno e de evitar o canto de laringe alta, estreito.

- “Bocca al contrario”: Com as mãos mostro uma boca de jacaré virada no sentido contrario. Ou seja, a abertura não é da mandíbula, mas da musculatura interna da parte posterior da boca. A mandíbula abre somente quando ajuda nos espaços posteriores em direção a zona acuta.

- “Bocejo” e “som aspirado”: São imagens e exercícios que ajudam a compreender que sim, palato mole e laringe se movem em modo involuntário mas também em modo voluntário.

- “Sorriso interno”: Manter os músculos zigomáticos altos ajuda na abertura do espaço posterior. E para tanto digo aos alunos de sorrir internamente e evitar um sorriso real porque os ângulos da boca não devem ser abertos, pois horizontalizam o som.

- “Mascara”: Hm Rhm. Faço notar que o som não é no nariz, mas atrás do nariz como quando concordamos (hm, rhm) e que se diz mascara porque a sensação é na parte superior do rosto.

- “Cisne”: A postura é tudo para um cantor porque uma postura errada muda o modo como o ar sai do corpo e alcança as caixas de ressonância. Para a postura da cabeça digo de pensar a um cisne onde o pescoço é reto e a cabeça levemente mais baixa como se quisesse encurvar.

- “Fechar o zíper”: No trabalho da musculatura mostro como o músculo infra-abdominal seja importante na manutenção da postura e abertura das costelas. Pra fazer entender o músculo infra-abdominal faço o aluno notar quando fechamos o zíper e contraímos o músculo citado.

Questão 5:

Procuro descrever como som livre, sensação de vibração atrás das asas do nariz na região grave/central, atrás dos olhos na região média no palato mole na região médio aguda e de passagem reta do ar na região aguda superior à nota de passagem. A percepção varia de aluno a aluno e alguns sentem mais do que eu.

Questão 6:

Acredito que seja positivo e seja à base da técnica do canto. O ensino com termos fisiológicos quais palato mole, laringe, músculos zigomáticos, etc, são de difícil compreensão e durante os primeiros anos de canto o aluno não sente nada ou sente e pouco. Por isso o uso de imagem

ajuda a compreender o que acontece com a fisiologia, ainda que, por exemplo, o “palato mole” não seja um músculo completamente entendido. E ainda que o ensino moderno do canto deva ser equilibrado com a tradição pré-Garcia com uso de imagens e com informações morfológicas atuais. Nem somente uma e nem somente a outra. O aluno através da imagem entende o que acontece morfolologicamente. Enquanto o primeiro gera uma compreensão do canto in modo natural, o segundo dá um entendimento fundamentado do canto.

Questão 7:

Ambos os fins. Até agora eu descrevi o uso das imagens somente para a concepção técnica e, sim, pode ajudar a desenvolver completamente uma voz. No caso da interpretação, tive a oportunidade de trabalhar repertório com a renomada cantora Mara Zampieri que me surpreendeu com uma ideia imaginária da interpretação e não mecânica (piano, crescendo, etc). Trabalhava com a ideia sonora desejada em uma determinada frase sem pensar a como tecnicamente fazê-la mas somente em fazê-la. Consegui realizar intenções de difícil execução técnica como se fosse facilíssimo porque eu me concentrava na interpretação e não na técnica. Em uma masterclass com a mesma professora vi resultados surpreendentes também em outros cantores sem nunca mencionar a fisiologia. Somente intenções que mudavam completamente a qualidade das vozes para melhor. Acredito que o cantor lírico desenvolve a técnica em modo limitado, dando ao “palato mole” à “mascara” ou ao “appoggio” toda a responsabilidade e criando, assim, uma relação árdua com o canto que na verdade é interpretação da palavra e tem muito mais um lado criativo e espiritual que não racional. Acredito, porém que um cantor deve haver uma base inicial para poder pensar somente na interpretação relaxando assim músculos tensos a causa da excessiva atenção à “técnica” mas ao mesmo tempo não desmontando tudo. A minha experiência com a professora Zampieri abriu um mundo novo para mim pois eu era uma cantora muito técnica e a nova relação com a música, a palavra, a poesia e as minhas intenções interpretativas deram um grande salto de qualidade à minha performance. Portanto, acredito no uso da imagem na interpretação, sempre equilibrada ao uso da técnica. Termina por dizer que a técnica é meio e não fim. Exige do cantor um período longo de desenvolvimento que o faz se esquecer da finalidade: interpretar.

CANTOR(A) 4

Questão 1:

- Entre 21 a 30 anos;
- Graduação em Música/Habilitação Canto (no exterior);
- Mestrado em Performance (no exterior);
- Atua como professor (a) canto particular (no exterior);
- Doutoramento em andamento (no exterior);
- Atua como cantor (a) profissional em diversos concertos (exterior).

Questão 2:

- Como cantor (a):
- Como professor (a):

Questão 3:

Sim, conheço. Utilizo-o recorrentemente em minha prática profissional, e procuro sempre diferenciar termos concretos e metafórico-imagéticos.

Questão 4:

Imagens relacionadas à luz e cores são recorrentes (claro, escuro), associadas aos fenômenos de emissão vocal e ressonância. Imagens relacionadas a fenômenos naturais ou sensações físicas são usadas de forma a provocar determinados reflexos ou possibilidades fisiológicas de natureza respiratória.

Questão 5:

Nesse sentido, procuro sempre recorrer a instruções mecânico-fisiológicas e sensoriais muito precisas: instruções posturais e motoras (estabilidade corporal, coluna ereta, mandíbula relaxada, explorar as possibilidades motoras da língua), e provocar a sensibilidade sonora interna (regiões de sensação ressonatória) etc.

Questão 6:

Sim, por forças que desconheço, mas que gostaria muito de investigar, a língua portuguesa, como tantas outras deixa muito a desejar no que respeita à existência de um arsenal semântico

capaz de descrever o mundo sonoro e a sensorialidade humana a ele relacionada. Nesse sentido, acredito que recorrer a metáforas sinestésicas não é somente uma escolha, mas uma necessidade. O que deve estar na mente do professor e aluno é que metáforas não são precisas, e não devem substituir instruções de natureza fisiológico-mecânica. Assim como imagens podem facilitar o aprendizado, sua natureza dispersa e individual podem criar grandes barreiras à transmissão do conhecimento. Se o pedagogo vocal é consciente de tais riscos e procura evitá-los, não há porque não recorrer às imagens, que, repito, possuem valor pedagógico acessório.

Questão 7:

Sim, certamente. Sou a favor da plena utilização de metáforas, desde que haja consciência por parte de professor e aluno de que são estas metáforas. Creio que a boa escola de canto deve ser capaz de promover a ampla compreensão de conteúdo técnico-científico, tarefa para a qual o recurso à metáfora pode ser um valioso catalizador. Imagens mentais são um poderoso aliado também para a obtenção de fins interpretativos: se vida e arte se imitam mutuamente, como já disse o poeta, por que não fazê-lo recorrentemente em sala de aula ou de concerto?!

CANTOR(A) 5

Questão 1:

- Entre 31 a 40 anos;
- Graduação em Música/Habilitação Canto;
- Mestrado em Performance (no exterior);
- 2 Especializações em Performance de ópera (no exterior);
- Atua como cantor (a) profissional em diversas montagens de ópera (no Brasil e exterior).

Questão 2:

- Como cantor (a): 16 anos;
- Como professor (a): não atua como professor (a);

Questão 3:

Esse termo “imagens mentais” eu nunca ouvi, mas é verdade que no decorrer das minhas aulas e quando eu mesmo estava estudando, sempre tive propostas de imaginar situações ou

objetos que trariam algum tipo de sonoridade ou que pensaria na musculatura de formação ou de espaço, então isso sempre aconteceu de uma forma ou de outra.

Questão 4:

Eu me lembro de imaginar algumas coisas do tipo: uma pipa que é sustentada pelo vento e é segura só com uma linha, e essa seria uma imaginação para você ver como o apoio sustenta o som com as vibrações em cima, essas ressonâncias mais altas e essas coisas todas e ao mesmo tempo. Lembro de um termo que falaram pra mim, uma “coxinha” relacionado com o formato da boca internamente. Tem gente que antigamente falava de “ovo”, o que era detestável. Mas esse da coxinha era interessante porque era lá dentro da boca fechada, enfim. E muitos outros do tipo: “imaginar andar pra trás”, em vez de liberar todo o fluxo de ar pra frente, você ter um pouco de ressonância antes no corpo. Existem muitas possibilidades. Acho que cada um inventa as suas e vai imaginando como seria isso. Tem também a imaginação enquanto a cor e aí é muito menos objeto e mais uma questão de sensações. De dor, melancolia, alegria... Um trecho que deveria ser mais “brilhante” e qual seria esse tipo de sonoridade e como fazer pra imaginar isso.

Questão 5:

Com o tempo, acho que o que acontece é que o estudo da voz, do aparelho fonador e do canto em si, é muito mais aprofundado. Então acho que hoje não é mais uma questão simplesmente de sensações. A gente até utiliza, como eu falei, usaram muito em mim e eu uso às vezes ou usava quando dava aula de canto, mas hoje a emissão e a colocação da voz é muito tecnicamente escrita, nós temos estudos científicos que mostram o que acontece com o aparelho fonador, com o aparelho respiratório, com a ressonância, pra onde o ar vai, quais os músculos que estão envolvidos, quais as tensões... e então, hoje, o meu canto é muito mais relacionado tecnicamente do que a imagens, sensações. Existe sim um dia que você escuta um pouco diferente do que você escuta no outro dia, mas daí que você tem que realmente se ater a uma técnica um pouco mais apurada relacionada com questões musculares mesmo, que é como qualquer outro músculo mesmo, como o músculo do braço que levanta, como acontece pra mão levantar, é a mesma coisa pra cantar, é uma repetição da forma correta e o entendimento de como acontece, porque em muitos outros músculos você faz isso quase espontaneamente. Quando a gente canta, o processo de aprender a cantar é você conseguir dominar esses músculos e esse ar que está saindo de você.

Questão 6:

Pode sim influenciar e influir no resultado sonoro, essas imagens mentais. Elas só não podem ser a essência do ensino de canto. Elas podem funcionar como instrumentos facilitadores, mas você tem que entender que no caso da “coxinha”, como citei antes, o que acontece é que você tem um espaço enorme na parte posterior, criando muita ressonância e você tem um espaço, que é a ponta da coxinha, na base da laringe, então aquela pontinha vai lá e desce na sua base da laringe, ou seja, você começa a usar ressonância desde o início da parte superior da sua laringe e isso que é importante você saber, porque em outro momento, que é esse que é o mecanismo, é de ressonância, é de palato e o que ele fez, o que a base da língua fez e qual o movimento que ela está fazendo, o movimento da laringe. Essas coisas são mais importantes do que simplesmente imaginar cantar com uma coxinha na boca, o que seria complicado até porque a coxinha poderia um dia não funcionar muito bem. Mas se você entende o que o músculo fez, se torna uma coisa muito mais inteligível, racional e técnica.

Questão 7:

Assim que eu comecei a cantar, eu tinha uma professora fantástica, que era a Eliane Sampaio, e ela disse que sempre, tanto a questão interpretativa quanto a questão técnica, são ensinadas pelo professor de canto, diferente de alguns outros professores que só dão aula de técnica e não querem saber muito sobre a questão da interpretação. E ela acreditava que os dois seriam ensinados dentro de sala de aula pelo professor de canto porque a interpretação vem do conhecimento, uma vez que você sabe como é feita a ornamentação barroca, como é feita a ornamentação clássica, qual o tipo de apoio você dá nas primeiras notas, como você canta ou declama o texto numa ópera de Verdi, como você faz a mesma coisa no Wagner, como você usa o legato no bel canto, numa ópera de Bellini, isso tudo é uma questão técnica. Como o aparelho funciona como se faz um legato. Tudo envolvendo a aula de canto. Então é muito difícil você separar essas duas coisas, uma questão interpretativa e uma questão técnica, pois elas são muito próximas. A gente vai ver que os melhores cantores que a gente conhece tem uma técnica sólida e essa técnica faz com que a interpretação também seja sólida. Enfim, acho que as duas coisas são básicas e nesse sentido então, as imagens mentais podem servir como apoio ou como meio pra que o aluno entenda tecnicamente o que ele está fazendo até que ele conseguir entender fisicamente por si só o que acontece no corpo dele e como esse som é reproduzido.

CANTOR(A) 6

Questão 1:

- Entre 21 a 30 anos;
- Graduação em Música/Habilitação Canto;
- Atua como cantor (a) profissional em diversos concertos (exterior).

Questão 2:

- Como cantor (a): 4 anos;
- Como professor (a): não atua como professor (a);

Questão 3:

Conheço o termo e utilizo diariamente como cantor (a) e também quando vou orientar alguém. Acredito que a imagem mental é a base de qualquer coisa no canto, tendo em vista que nós não temos muito controle objetivo sobre as musculaturas envolvidas. Não temos um controle consciente das musculaturas da laringe nem da musculatura do diafragma. Então nós vamos se utilizar de muitas imagens mentais que vão ativar outros músculos e fazer com que esses músculos, que nós não temos controle, respondam.

Questão 4:

Enquanto cantor (a), tem diferentes conceitos sobre imagens mentais que são importantes. Existem as imagens mentais que a gente cria pra desenvolver a voz e a técnica e as que imagens que são importantíssimas pra ilustrar o texto das coisas que a gente canta. Então quando você tem uma peça pra cantar, você tem que ter uma imagem mental muito clara do que é que você está cantando e isso envolve cena, cor, aroma, personagens, tudo o que você vê e vive é na sua cabeça para que você crie essa linha de comunicação o tempo todo. E do ponto de vista técnico, tem uma série de imagens que me ajudam muito e que são muito específicas, por exemplo: sobre as imagens de conexão do ar com a voz, de manter a posição da inspiração, enquanto você expira. Então você tem, por exemplo, a imagem de puxar uma corda pra você, de inalar a voz, como se você fosse um inspirador de ar enquanto você está emitindo. E tem outra imagem muito legal que uma professora minha usava, que é um termo muito comum da técnica italiana, que é o ponto “piccolo”, muitas pessoas falam desse ponto, mas é claro que não se canta nesse ponto, pois não tem como você cantar fora do corpo, mas é

uma imagem mental desse ponto no meio da testa, um pouco pra frente, onde você mantém a voz focada, como se a sua boca fosse em cima. Isso faz com que a sua produção vocal tenha maior concentração. A laringe vai ficar mais estreita, o tubo vai ficar mais concentrado e você consegue manter a voz mais no lugar. Outras imagens... você pode fazer gestos com o seu braço, gestos como o arco do violino, coisas que induzem você a construir certas ideias musicais melhores.

Questão 5:

Primeiramente, no que eu entendo de técnica e no que funciona pra mim, é realmente pensar muito na conexão entre o ar e a voz e pra isso tenho algumas imagens que me são muito uteis. Como por exemplo, a imagem do “aspirar a voz”, do “deixar a voz com você”, essa é uma sensação vocal que pra mim é muito importante no que se refere à emissão. Quanto a colocação, eu tenho fortemente a sensação de que a voz vibra como se ela estivesse na “máscara” e quando você tem essa sensação relativamente constante, o fluxo está legal e a coisa está fluindo bem. Você não pode botar a voz lá, mas você tem que fazer essa conexão de maneira que automaticamente ela vibre e com essa sensação a colocação está boa e a emissão está conectada. Outra sensação vocal muito forte que tenho é a do “triângulo”, que começa na minha costela, sempre aberta e flexível e que esse som vai se focando pra cima, chegando concentrado em cima, até atrás do nariz, essa imagem sempre estável no canto.

Pensar no ar sempre “girando”, “redondo”, em minha direção.

Questão 6:

Em todos os aspectos eu acredito que o recurso imaginativo influi diretamente no resultado sonoro. Seja tecnicamente, seja musicalmente, o resultado é muito claro. Quando o cantor tem uma imagem do que ele está cantando muito objetiva e específica, o canto é muito mais objetivo também e a técnica também acaba se tornando mais objetiva. Cada cantor vai encontrar pra si algumas imagens. Eu tive vários professores que me apresentaram várias imagens de como a coisa funciona, dentro dessas imagens, eu fui encontrando as que pra mim, me chegavam num melhor resultado. Eu gravava e via que a voz estava fluindo, boa, flexível, com energia e eu me sentia bem. Quando eu percebia a imagem me percebia cantar com propriedade e flexibilidade eu mantinha a imagem pra mim.

Questão 7:

Sim. Mas um professor, em minha opinião, não se pode trabalhar somente com imagens. O cantor até pode. Mas o professor tem que saber ou procurar saber exatamente o que aquela imagem faz acontecer fisiologicamente. E musicalmente a imagem é tudo para o cantor. Nós temos palavras para serem ditas.

CANTOR(A) 7**Questão 1:**

- Entre 21 a 30 anos;
- Graduação em Música/Habilitação Canto (no exterior);
- Atua como cantor (a) profissional em diversos concertos (exterior).

Questão 2:

- Como cantor (a): 8 anos;
- Como professor (a): não atua como professor (a);

Questão 3:

Imagino que o termo se refira ao uso da imaginação e de imagens para o aperfeiçoamento da voz, seja tecnicamente que expressivamente. Eu uso imagens mentais, algumas sugeridas para por professores ou pianistas, algumas espontâneas ou criadas por mim para ajudar a superar barreiras técnicas ou expressar melhor o texto. A partir do momento que sinto que a imagem pode me ajudar, uso muitas vezes.

Questão 4:

Algumas imagens que utilizo bastante são: o horizonte, uma bela paisagem ou uma flor cheirosa para inspirar em maneira ampla e relaxada, o que sinto fisiologicamente quando relaciono a inspiração a esses momentos é que minhas narinas se ampliam, crio espaço na parte interna da boca, palato e garganta em maneira relaxada, crio uma postura organicamente ampla e reta, abro o peito, as costelas. Outra imagem é a do som passando pelo buraco de uma agulha para criar a pressão certa na região média, fisiologicamente sinto de criar mais pressão no baixo ventre e nos abdominais oblíquos contrastando com uma abertura mais controlada da

boca, como um elástico. Tirar o som da boca como um chiclete para o fraseado ligado, uma imagem que me ajuda a não mexer em nada.

Questão 5:

Quando falo das minhas sensações vocais penso sempre ao equilíbrio de harmônicos agudos e graves, ao uso do vibrato, a clareza das vogais e a sensações de som apoiado ou não.

Questão 6:

Em minha opinião, as imagens ajudam o cantor, sempre levando em conta que não são válidas para todos, cada um tem sua perspectiva do mundo e seu corpo. Durante meus estudos e meu contato com muitos professores de escolas muito diferentes, muitas imagens propostas por eles geraram resultados na minha emissão, não sempre no sentido de melhorar a qualidade. Antes citei algumas imagens que me ajudam no meu estudo cotidiano, algumas só experimentei, algumas adotei aos meus vocalizes diários.

Questão 7:

Não acredito em aprender a cantar só com imagens, acredito nos exercícios musculares para uma melhoria da respiração por exemplo. Mas nosso instrumento sendo tão íntimo, inteiro e complexo precisa ser desenvolvido através de várias alternativas.