



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

A Importância das produções operáticas em Língua Portuguesa no processo de aprendizagem do canto

Paulina Macedo Ferreira de Sá Machado

Orientador

Professor Especialista Mário João Alves

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música, realizada sob a orientação científica do Professor Especialista Mário João Alves, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Janeiro 2020

Composição do júri

Presidente do júri

Professora Especialista, Natalia Riabova

Professora Adjunta na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Professor Especialista, Mário João da Silva Alves

Professor Adjunto Convidado na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Professor Especialista, Rui Pedro Palma Baeta

Dedicatória

Pais, por apoiarem todos os meus sonhos, por serem os primeiros a acreditar em mim.

Manas, por serem o meu refúgio!

Agradecimentos

À família que, com grande dedicação e amor me acompanhou neste percurso.

Ao meu orientador professor Mário João Alves, pelo profissionalismo e carinho que sempre demonstrou.

Ao Luís, grande amigo e presença constante em todos os momentos, ajudando-me a crescer!

À Ana Isabel pela amabilidade e por ter acompanhado todo o processo!

À minha professora cooperante Janete Ruiz, por me ter conduzido ao longo do meu Estágio Profissional com a sua experiência e sabedoria.

Aos profissionais que contribuíram para um trabalho mais rico e profundo.

Aos meus pilares, Elisabete Matos, Dora Rodrigues e Mário João Alves, pela constante transmissão de conhecimento, por acreditarem, dando-me sempre o apoio para continuar!

Às minhas “estrelinhas” que, embora longe, me guiam todos os dias!

Muito obrigada!

Resumo

Partindo da premissa de que no nosso país existe produção operática considerável e substancial, sobretudo emergente do período de ouro da música em Portugal, a época barroca, este projeto de trabalho visa colocar em discussão os motivos pelos quais essa mesma produção não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área.

No intuito de mostrar as potencialidades da língua portuguesa para este género musical, este projeto divide-se em três capítulos.

No primeiro capítulo é apresentada uma resenha histórica da evolução da ópera portuguesa, e as tentativas que foram existindo para na tentativa de implementar uma corrente no nosso país.

Centrando-nos na importância da língua portuguesa no processo de aprendizagem do canto, o segundo capítulo pretende aclarar as potencialidades fonéticas da língua, através da breve explicação da fisiologia vocal e das suas componentes acústicas e articatórias. Ainda nesta parte, é apresentada a relevância da língua materna para o processo de aprendizagem do aluno.

No terceiro capítulo, é apresentado o trabalho que foi feito no estágio profissional, no âmbito de aulas supervisionadas, complementado com as entrevistas previamente aplicadas a docentes de canto.

Palavras chave

Língua Materna, Fonética, Ópera Portuguesa, Interpretação, Aprendizagem.

Abstract

Based on the premise that exists considerable and substantial operatic production in our country, especially emerging from the music's golden period in Portugal, the Baroque era, this dissertation intends to understand the reasons why this same musical production is not available for students, that are specialized in this discipline.

In order to show the potentiality of the Portuguese language in this musical genre, this project is divided into three chapters.

The first chapter presents an historical overview in the evolution of portuguese opera, and the attempts that existed to implement a current in our country.

Focusing on the importance of the portuguese language in the singing learning process, the second chapter aims to clarify the phonetic potential of the language, through a brief explanation of the vocal physiology and its acoustic and articulatory components. Also in this part, the relevance of the mother tongue for student's learning process is presented.

In the third chapter, the work that was done in the professional internship, in the context of supervised classes, is complemented with the interviews previously applied to singing teachers.

Keywords

Mother Tongue, Phonetics, Portuguese Opera, Interpretation, Learning.

Índice geral

1. Introdução	1
2. Capítulo 1 – A Ópera em Portugal: Antecedentes e evolução	3
1.1 Definição e Evolução do conceito ópera.....	3
1.2 A introdução da ópera em Portugal.....	5
1.3 As primeiras manifestações operáticas em Portugal durante o reinado de D. João V.....	6
1.4 A ópera no reinado de D. José e D. Maria I.....	11
1.5 A arte do canto e a sua evolução	21
1.6 A Ópera no século XIX	24
1.7 Do Século XX à atualidade.....	30
3. Capítulo 2 – A Importância da Língua Portuguesa na Prática Pedagógica e no Processo de aprendizagem no canto	34
2.1 As tentativas ao longo da história e a fundamentação dos profissionais na atualidade	35
2.2. Potencialidades fonéticas da Língua Portuguesa para o Canto.....	38
2.2.1 A voz. Fisiologia vocal.....	42
2.2.2. Potencialidades acústicas e articulatórias do português europeu normativo	50
2.2.2.1. As propriedades acústicas do português europeu normativo.....	51
2.2.2.2. As propriedades articulatórias do português europeu normativo.....	52
2.3. A Importância da língua materna no processo de ensino-aprendizagem e no ensino do canto em particular.....	59
4. Capítulo 3 – Estudo de caso - A importância da Língua Portuguesa no repertório operático na prática pedagógica e no processo de aprendizagem aplicada ao estudo de caso	62
3.1 Objetivos.....	62
3.2 Métodos.....	63
3.3 Participantes.....	64
3.3.1. Caracterização da aluna.....	64
3.3.2 Caracterização dos professores entrevistados.....	65
3.3.3 Caracterização do meio.....	67
3.4 Instrumentos e procedimentos.....	68
3.4.1 Óperas abordadas no estágio profissional.....	68
3.4.1.1 <i>A vingança da cigana</i>	68
3.4.1.2 <i>Guerras de Alecrim e Mangerona</i>	70

3.4.2 Aulas destinadas ao trabalho técnico e interpretativo das árias de ópera de autores portugueses.....	74
3.5 Entrevistas e Resultados	86
3.5.1 Reflexão do trabalho feito com a aluna.....	90
3.5.2 Recolha de dados das entrevistas e discussão.....	90
5. Conclusão.....	97
6. Bibliografia.....	99
7. Anexos.....	102
7.1 Anexo A – Entrevista realizada à professora Janete Ruiz.....	103
7.2 Anexo B – Entrevista realizada à aluna de estágio.....	112
7.3 Anexo C – Entrevista realizada a docentes de canto.....	115
7.3.1 Professora Ana Paula Russo.....	115
7.3.2 Professora Ângela Alves.....	119
7.3.3 Inês Sofia Fernandes.....	123
7.3.4 Joaquina Ly.....	127
7.3.5 Job Tomé.....	131
7.3.6 Liliana Coelho.....	135
7.3.7 Luís Rodrigues.....	139
7.3.8 Margarida Reis.....	144
7.3.9 Nélia Gonçalves.....	148
7.3.10 Patrícia Quinta.....	152
7.3.11 Sandra Medeiros.....	156
7.3.12 Sara Braga Simões.....	159
7.4 Anexo D – Partituras das árias de ópera abordadas no estágio profissional.....	163
7.4.1 <i>Que vale a quem casa</i> de António Leal Moreira.....	163
7.4.2 <i>Dirás, dirás ao meu bem</i> de António José da Silva.....	166

Índice de figuras

Fig. 1 Sistema respiratório	44
Fig. 2 Processo de inspiração e expiração.....	45
Fig. 3 A laringe.....	47
Fig. 4 Pregas Vocais no processo de fonação.....	48
Fig. 5 Pregas vocais no processo de respiração.....	48
Fig. 6 Colocação das vogais átonas no Triângulo de Hellwag, segundo os pontos de articulação.....	54
Fig. 7 Vocalizo na vogal -i;.....	77
Fig. 8 Vocalizos nas vogais -i -a -i;.....	78
Fig. 9 “Que vale a quem casa”, compassos 48 a 51.....	78
Fig. 10 “Que vale a quem casa”, compassos 55 a 58.....	79
Fig. 11 Sessão de trabalho com a ária “Dirás, dirás ao meu bem”	82
Fig. 12 “Dirás, dirás ao meu bem”, compassos 6 a 10.....	82
Fig. 13 Vocalizo em -ui;.....	84
Fig. 14 “Dirás, dirás ao meu bem”, compassos 1 e 14.....	85
Fig. 15 “Dirás, dirás ao meu bem”, compassos 3 a 6.....	85
Fig. 16 “Dirás, dirás ao meu bem”, compassos 19 a 22.....	85
Fig. 17 Faixa etária dos entrevistados.....	91
Fig. 18 Género dos entrevistados.....	91
Fig. 19 Questão 2.....	91
Fig. 20 Questão 3.....	92
Fig. 21 Questão 4.....	93
Fig. 22 Questão 5.....	94
Fig. 23 Questão 6.....	95

Lista de tabelas

Tabela 1. Classificação das vogais em Português segundo Celso Cunha e Lindley Cintra	54
Tabela 2 Classificação das consoantes em Português segundo Celso Cunha e Lindley Cintra.....	57
Tabela 3 Planificação destinada à ária “Que vale a quem casa”	74
Tabela 4 Planificação destinada à ária “Dirás, dirás ao meu bem”	80
Tabela 5 Planificação destinada à ária “Dirás, dirás ao meu bem”	84

1. Introdução

Ao longo do meu percurso como estudante de canto, tenho-me debatido com uma questão para a qual procuro uma resposta, que é a seguinte: se no nosso país existe produção operática considerável e emergente, por que motivo a mesma não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área?

A recorrente falta de resposta levou-me ao tema desta tese, que agora inicio e com o qual espero vir a tirar algumas conclusões. Para fundamentar a minha pesquisa, procurei saber junto daqueles que diretamente entram na seleção das peças operáticas a ensinar aos alunos, quais as motivações que os levam às suas escolhas. Assim, elaborei uma entrevista dirigida a professores de canto, cujas questões visavam contornar essas razões. Do mesmo modo, como estudo de caso, apliquei o estudo de produções operáticas portuguesas, à aprendizagem de uma aluna, no âmbito de aulas supervisionadas.

As primeiras hipóteses que se me afloraram para compreender a questão que aqui debato, prenderam-se com aspetos relacionados com fatores vários, que vão dos linguísticos aos benefícios de cantar na língua materna. Assim, ponderei que as motivações poderiam ter a ver com a consideração ainda generalizada que as produções em língua portuguesa são menos prestigiadas, o que levaria os professores a optarem por registos em língua italiana, que sendo a “língua materna da ópera”, conferiria às suas escolhas um carácter mais tradicional. Equacionei também que os motivos de seleção das árias a ensinar nada teriam a ver com esta busca de erudição, mas até de certa forma com o inverso, que seria alguma espécie de falta de acesso às produções operáticas portuguesas. Aqui dei mais peso à escassez de antologias que reunissem um conjunto substancial de obras e autores, do que à falta de conhecimento que os professores teriam dessas produções. Por fim, foquei-me nas motivações de carácter linguístico e sobre estas tento também desenhar toda a orientação da minha tese. De facto, a fonética da língua portuguesa apresenta um leque muito extenso de sonoridades, sendo também uma fonética constituída por sons abertos e que, além dos sons fechados e anasalados, possui uma prosódia ritmada e tónica à semelhança da italiana, e tudo isso poderá motivar as escolhas que os professores fazem no momento

em que ensinam obras operáticas aos seus alunos, até porque o italiano assim como o castelhano possuem unicamente cinco vogais abertas.

É este o tónus da minha tese, ou seja, tentar compreender em que medida esta língua que nós falamos ajuda à interpretação da ópera, uma vez que não se enfrenta a barreira de pronunciar corretamente as palavras estrangeiras; mas também demonstrar as vantagens que teríamos se conseguíssemos facilitar o acesso a este repertório nas nossas escolas de ensino especializado da música.

Sendo a língua portuguesa, dentro das línguas latinas, uma das que revela maior variedade fonética, que vantagens a execução de óperas em português poderia ter para a aprendizagem e/ou aperfeiçoamento da técnica vocal? Do mesmo modo, até que ponto a execução em língua nativa não ajuda ao mais eficiente incorporar da personagem pela compreensão mais imediata dos subtextos que a referenciam? São estas algumas das principais questões que servirão de fundamento ao meu projeto.

Para melhor alicerçar a mesma, começarei por fazer a análise retrospectiva do surgimento e evolução da ópera em Portugal, referindo os contextos histórico-culturais por onde a mesma seguiu. Posteriormente, focar-me-ei na análise prosódica (fonética e fonológica) da língua portuguesa e do seu enquadramento no género ópera. Abordarei igualmente os factores emocionais e paratextuais inerentes ao facto de se cantar em língua materna. Por fim, levantarei a importância que a língua portuguesa poderia ter para a prática pedagógica e para o processo de aprendizagem deste género musical. Concluirei este trabalho, debruçando-me sobre os resultados obtidos no estudo de caso que fiz com uma aluna no âmbito de aulas supervisionadas, e com a análise qualitativa e quantitativa dos resultados da entrevista que submeterei aos professores de canto sobre as suas motivações na escolha de repertório operático para os seus alunos.

2. Capítulo 1 - A Ópera em Portugal: Antecedentes e evolução

1.1 Definição e evolução do conceito ópera

Iniciaremos este nosso primeiro capítulo com a definição da palavra “ópera” segundo o Novo Grande Dicionário de Língua Portuguesa (1991):

“(Lat. *Opera*, trabalha), s.f. 1- teatro onde se representam esses dramas. LOC. **2~ bufa**, espécie de ópera cómica que se distingue desta pela introdução em cena de personagens burlescas e por uma música mais ligeira ou excessivamente cómica. **3~ cómica**, aquela em que o canto alterna com os diálogos falados e que é um composto de música e comédia. **4~ espiritual**, oratória. **5~ lírica**, a ópera propriamente dita. **6~ sacra**, aquela, cujo assunto é religioso. **7~ séria**, aquela em que a ação é dramática ou trágica.”

Antes de abordar a história da ópera portuguesa, é importante referir aquela que foi considerada a 1ª ópera de sempre: *La Dafné*. Teve origem em Itália, Florença, em 1598 e foi composta por Jacopo Peri, com texto de Ottavio Rinuccini. Esta primeira manifestação operática pouco ou até nenhum eco fez nas composições portuguesas nesta época, já que, como veremos em seguida, e segundo João de Freitas Branco (1995), em Portugal, a ópera propriamente dita ainda tardou a manifestar-se (135 anos depois), “supõe-se ter sido em 1682, cerca de um ano antes de D. Afonso IV morrer no cativeiro de Sintra, que se ouviu pela primeira vez em Portugal música do novo estilo italiano” (1995:197), sendo esta uma novidade quase troçada pela população.

De facto, as manifestações musicais produzidas no nosso país até então, tinham um cunho sobretudo religioso. No início do século XVII, quando surgiu a primeira ópera, na composição musical portuguesa, o género mais composto era o vilancico, cujos textos, eram maioritariamente escritos em castelhano. As composições do vilancico tratam-se de representações *com música* e não *por música*. A diferença técnica de um estilo para o outro é a inclusão do *recitativo*. Segundo o autor anteriormente citado (ibidem, 196), “essa inovação decisiva para o surgimento da ópera pertence fundamentalmente ao domínio técnico, não consistindo propriamente em revelar a possibilidade da expressão de sentimentos através da música”. Este género nasceu em Florença na *Camerata Fiorentina*, defendendo que o uso excessivo da polifonia

dificultava o bom entendimento da mensagem textual, pelo que começou a ser explorada a monodia acompanhada por alaúde, cantada ao ritmo da fala. Foi consequente desta inovação a possibilidade da expressão por música de textos dramaticamente dinâmicos, não se mantendo “estáticos”.

Apesar de se afirmar o contrário “os membros da *camerata* de Florença não se convenceram de que estavam a reproduzir exactamente a maneira do teatro grego” pois, segundo Branco (ibidem, 197), citando Jocopo Peri, no prefácio de Eurídice, que afirma “...julguei que os antigos Gregos e Romanos (que, na opinião de muitos, cantavam as suas tragédias de princípio a fim, ao representá-las) tinham usado uma harmonia superior à da fala comum, mas caindo abaixo da melodia do canto de tal sorte que tomava uma forma intermédia [...] assim não me aventuraria a afirmar que esta é a maneira de cantar usada nas fábulas dos Gregos e Romanos, também chego à conclusão de ser ela a única que a nossa música pode dar-nos, para ser adaptada à nossa fala”.

Apesar de, a partir da época referida, Portugal ter entrado num período de florescimento da ópera, é importante salvaguardar que a última fase do vilancico acusa também a influência da ópera italiana com árias e recitativos. Prevaleceram as composições religiosas, e verificava-se também o desenvolvimento das serenatas, um género semioperático italiano que era habitualmente cantado sem cenários nem guarda-roupa. Este género barroco atingiu o seu auge com Alessandro Scarlatti. Estas eram providas por “um violinista da Capela Real, Alessandro Paghetti, nas quais cantavam as suas filhas [Helena e Angela], as famosas Paquetas” (Brito & Cymbron, 1992: 108). Além destas manifestações artísticas, havia igualmente formas teatrais com música cénica, como é o exemplo do teatro jesuítico.

Foi durante o reinado de D. João V, sendo a sua subida ao trono em 1707, que se revelaram diversos desenvolvimentos na história social, política e cultura musical portuguesa, entre eles o aparecimento da ópera. Um dos principais fatores dessa viragem conta com o término definitivo das guerras com Espanha que se tinham arrastado durante toda a segunda metade do século XVII.

Conhecido como o Magnânimo, D. João V foi um grande apaixonado pela música e, durante o seu reinado, vivenciou-se uma grande evolução das representações teatrais, confirmando-o o número de teatros de ópera que haviam sido erguidos durante o seu

reinado. Para além da sua paixão pela música, D. João V casou com uma princesa austríaca, D. Mariana, filha do imperador Leopoldo I, considerado um compositor de mérito, o que facilitou, de certa forma, a introdução das formas musicais a que a rainha estava habituada. Outra das principais razões para a evolução da música em Portugal foi a exploração do ouro no Brasil, que permitiu um novo fluxo para as finanças portuguesas. Segundo Brito & Cynbrom (1992: 105), “Portugal conheceu um longo período de paz, estabilidade política e relativa afluência económica.”

Apoiado num ambiente de estabilidade, graças a esta descoberta, D. João V não olhou a meios para pagar as cópias de livros usados no Vaticano assim como para contratar cantores da capela pontífice. Acresce a sua felicidade, quando recebe a notícia de que o grande mestre da capela de S. Pedro, Domenico Scarlatti, aceita o seu convite para o cargo que ofereceu em Lisboa. Na capela de D. João V, Scarlatti tinha sob as suas ordens cerca de trinta a quarenta músicos maioritariamente italianos, corria o ano de 1719. Entre os cantores, já se fazia representar a classe dos *castrati*. Para além do apreciado mestre Domenico Scarlatti, o conimbricense Carlos Seixas foi também requisitado como vice mestre da capela e organista.

1.2 A introdução da ópera em Portugal

Ademais do investimento já referido anteriormente, é importante dizer que D. João V não só contratou músicos italianos, como enviou bolseiros para Roma para aprofundarem a sua formação musical, entre eles, Francisco António de Almeida (futuro capelão cantor e examinador de cantochão da Patriarcal), João Rodrigo Esteves (futuro mestre do Seminário da Patriarcal) e António Teixeira que, posteriormente, foi organista da Capela Real. Após o regresso a Lisboa, Francisco António de Almeida e António Teixeira destacaram-se na composição de ópera. Para além desta iniciativa, D. João V aproveitou os rendimentos obtidos com a descoberta do ouro no Brasil, para criar a *Academia Portuguesa de História* e investir em obras e instituições artísticas “relacionadas com a representação religiosa do Poder absoluto, com a ‘ópera ao divino’, e não com a teatralização laica desse poder que a ópera séria italiana começava então a assumir na maioria das cortes europeias.” (Brito & Cymbron, 1992: 105).

Foi com a instalação da companhia italiana de Alessandro Paghetti, na Academia da Trindade, que se iniciou verdadeiramente o curso da ópera em Portugal. Para Brito & Cymbron (1992: 108) “Desde 1731, pelo menos, estão igualmente documentadas tentativas de realizar em Lisboa espetáculos de ópera, mas é só em finais de 1735 que os mesmos Paghetti irão inaugurar o primeiro teatro público de ópera da capital, a *Accademia alla Piazza della Trinità* (sensivelmente no local onde hoje existe o Teatro da Trindade), com *Farnece* de Metastasio, musicado pelo bolonhês Gaetano Maria Schiassi.”

Pode dizer-se que, dentro do espírito do Consílio de Trento, as opiniões acerca do surgimento da ópera em Portugal foram distintas: por um lado a oposição condicionada apenas pela “força irresistível do fluxo histórico e dos concomitantes costumes das gentes” por outro, “o inteligente e hábil aproveitamento das novas diversões, joeiradas do que tivessem de pernicioso” (Branco, 1995: 199). Assim, se por um lado havia aqueles que consideravam esta nova manifestação algo natural e intrínseco ao fluir do tempo, outros havia que temiam que a ópera poderia ser nociva e assim vir a contaminar os bons costumes da época.

Apesar disso, a introdução da ópera em Portugal e a sua expansão conquistou todas as camadas sociais do público português. Assim, para Brito & Cymbron (1992, 108) “A adesão do público ao novo género é imediata. Em diários anónimos da época (...) encontramos muitas referências aos ensaios e aos espetáculos, aos cantores italianos e às suas disputas, assim como às receitas do teatro, aos cachets dos artistas e às diligências legais e transações financeiras de empresários, que traem o interesse ou o próprio empenhamento do cronista ou cronistas na gestão da actividade operática”.

Por todas estas razões atrás expostas, se entende que a ópera tenha sido, na altura, a manifestação simultaneamente mais inovadora e menos polémica da política musical joanina.

1.3 As primeiras manifestações operáticas em Portugal durante o reinado de D. João V

Segundo Nery & Castro, “É no carnaval de 1728 que a representação de três *intermezzi* a 6 vezes sob título *Il Don Chisciotte della Mancia* num teatro improvisado

especialmente montado para efeito no Paço da Ribeira marca a produção do primeiro espetáculo de cariz operático.” (1991:91). Este espetáculo repetiu-se nos anos de 1730, 1731 e 1734, sendo que se aponta que a música seria de Domenico Scarlatti.

Assim, Cruz (2007) considera que, 135 anos depois do surgimento da primeira ópera, em 1733, representou-se, no Palácio da Ribeira a primeira ópera de autor português, Francisco António de Almeida, *La Paziienza di Socrate*, formalmente ópera italiana, sobre libreto de António Gusmão (secretário do Rei). Ainda em 1733, de acordo com Branco (1995), a primeira ópera em português foi *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, apresentada no Teatro do Bairro Alto, com texto de António José da Silva e música de autores desconhecidos, que não chegou até nós.

Durante a vida de D. João V, foram representadas no Paço mais cinco óperas, sendo que todos os espetáculos se tratavam de *opera buffa*, o que significava que a *opera seria*, género mais representativo em Itália na primeira metade do século, não chegou a penetrar na corte portuguesa. Interpretadas por cantores da capela real e em palcos provisórios no Paço da Ribeira, sabe-se que das três únicas de que se conhece o autor, a música era de Francisco António de Almeida, sendo que numa delas, *La paziienza di Socrate* de com libreto adaptado por Alexandre Gusmão. “A ideia de que eram consideradas como um entretenimento privado é confirmada pelos diários já citados, os quais só mencionam a assistência de damas e dos próprios criados da rainha em público, e de alguns fidalgos escondidos nos bastidores com autorização da mesma rainha” (Brito & Cymbron, 1992:109). A outra ópera de que se tem conhecimento foi estreada em 1739, *La Spinalba ovvero il vecchio matto*, assistida apenas pelos “criados e o Conde de Ericeira em público, e três ou quatro nobres nos bastidores” (ibidem).

O aparecimento da ópera foi, sem dúvida, um marco importante na história da música portuguesa, no entanto, esses espetáculos eram, ainda assim, dirigidos principalmente à alta sociedade pertencente à corte. Desta maneira, companhias profissionais proporcionavam o espetáculo “da moda”, em bases comerciais, aos nobres sem posses suficientes para o terem em suas residências. É nesta linha de pensamento que Branco (1995: 200) afirma que “O interessante é que a essas modalidades corresponderam diferentes géneros de espetáculo. Como sempre, a

expressão artística foi função não só da personalidade dos autores, mas também, e profundamente, da classe de pessoas a que se propunha e das condições materiais.

Assim a ópera de corte subentendia os conhecimentos de pessoas cultas e obrigava a dispendiosos recursos vocais, instrumentais e cénicos. Na ópera comercial impõem-se necessidades de economia, obrigando à redução dos conjuntos instrumentais e dos coros. E os autores procuram corresponder ao gosto de uma audiência de baixo nível intelectual, explorando o virtuosismo solístico dos cantores e trocando a lentidão dos assuntos mitológicos por acções mais rápidas em cena.”

Entende-se assim que o género cómico se direccionava para a classe média, onde as personagens mitológicas ou histórias eram substituídas pela aristocracia ridicularizada, pelas alusões irónicas de acontecimentos recentes e sempre sem excluir a piada política. Quando a ópera cómica iniciou a conquista ao mercado português, esta vinha já impregnada do espírito da Revolução Francesa, sendo que os seus progressos artísticos eram paralelos à propagação da cultura fora da aristocracia.

Em 1733 iniciaram-se espetáculos com certas características de ópera no Teatro do Bairro Alto, que, sendo as récitas públicas, eram frequentadas e manifestavam maior afluência da população considerada o “burgo lisboeta”. Consequente destas audiências maioritariamente burguesas, foi a vontade em produzir ópera nacional, em língua portuguesa, para que pudesse ser compreendida na totalidade.

Em 1738 a Academia da Trindade foi substituída pelo Teatro da Rua dos Condes, uma vez que num ou outro teatro se representavam exclusivamente óperas sérias, sendo algumas delas acompanhadas por *intermezzi* cómicos, cantados nos intervalos.

A este desejo/decisão está diretamente ligado o comediógrafo, poeta e advogado António José da Silva, que, não sendo compositor, está estritamente ligado à história da ópera pela sua ligação à música através das suas dramaturgias. “As suas óperas, encenadas no Teatro do Bairro Alto, eram representadas, não por pessoas, mas por fantoches [...] Por isso chamavam ao Teatro do Bairro Alto a ‘Casa dos Bonecos’” (Branco, 1995:202). Nestas representações as palavras dos textos do *Judeu*, também assim conhecido, não eram todas cantadas, tal como acontecia noutros pontos da Europa, como é o caso da ópera cómica francesa, com o *vaudeville*, os recitativos ou diálogos eram falados e não tinham o suporte do cravo ou de instrumentos graves como o recitativo cantado. “A prática do recitativo falado aproxima estas óperas do tipo

da *ópera cómica* em língua alemã ou *Singspiel*, da *ópera-comique* francesa, da *opereta* vienense e portuguesa e da *zarzuela* espanhola. Entre nós, a tradição do recitativo falado subsiste nos finais do século XVIII, nas óperas de Leal Moreira sobre libretos em língua portuguesa de Domingos Caldas Barbosa, que se cantaram no recém-inaugurado Teatro Nacional de São Carlos, *A Saloia Enamorada* em 1793 e *A Vingança da Cigana* em 1794” (Cruz,2007:14)

Os textos musicais podiam ainda ser populares ou popularizados com uma melodia que todos traziam no ouvido. Apesar disso, empregava-se também música operística de compositores conceituados. “Por isso podemos dizer que às óperas d’o Judeu, associavam elementos ligeiros do tipo *vaudeville* aspectos propriamente artísticos da *opera buffa*” (ibidem).

É de salientar o crescente interesse pela aristocracia em promover a ópera, tentando organizar uma companhia com os antigos cantores da Academia da Trindade, para realizar espetáculos por convite. Este interesse prende-se também com o aparecimento do libreto bilingue das óperas cantadas na Academia da Trindade e no Teatro da Rua dos Condes, principalmente dos textos de Metastasio, igualmente associado à introdução de uma corrente classicizante. Esta corrente demonstra a tentativa de implementar uma renovação cultural e ideológica, ministrada por homens como Alexandre Gusmão, amante e defensor do teatro francês, e pelo Conde de Ericeira, tradutor da Arte poética de Boileau.

Segundo Cruz (2007), Francisco António de Almeida praticou a ópera palaciana, com libreto italiano, em que tudo acontecia *por música*: recitativos, árias e conjuntos; como é exemplo *La Spinalba*, estreada em 1739 no Paço da Ribeira. António Teixeira destacou-se nas óperas populares em língua portuguesa representadas no Bairro Alto, sendo consideradas *peças com música*, como é exemplo a ópera *Guerras de Alecrim e Manjerona*, composta em 1737 em parceria com o dramaturgo António José da Silva.

Estes dois géneros de espetáculo, popular e palaciano, prolongaram-se até aos dias de hoje, sendo exemplo disso as «revistas» reconhecidas pela sua forma de criticismo e as óperas que se continuam a cantar no Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa, nos idiomas originais dos seus libretos.

“Sensivelmente na mesma altura em que chega a Portugal a *opera seria*, o Teatro do Bairro Alto irá começar a apresentar espetáculos de bonecos ou de marionetas

igualmente designados como óperas” (Brito & Cymbron, 1992:109). Estes espetáculos continham a mistura de texto declamado e números cantados. Os textos são da autoria de António José da Silva e, desde o aparecimento da primeira ópera até esta data, foram apresentadas no Teatro do Bairro Alto cerca de oito óperas em português, entre elas *Guerras de Alecrim e Manjerona*, *As variedades de Proteu (1737)*, *Os encantos de Medeia (1735)* e *Anfitrião ou Júpiter e Alemena (1736)*. Todas estas óperas incluíam árias, duetos, recitativos e coros, intercalando-se com o texto falado. Sabe-se apenas que *Guerras de Alecrim e Manjerona* é da autoria musical de António Teixeira, revelando ao longo da sua composição um estilo operático italiano. Segundo Brito & Cymbron (1992:110) “tudo indica que ele terá sido igualmente o autor da música para as restantes óperas de António José da Silva”.

“Estes espetáculos agradaram sem dúvida ao público a que se dirigiam, e talvez por serem em fantoches permitisse uma economia que assegurasse longo prosseguimento da empresa” (Branco, 1995: 203)

Comparativamente com Metastasio (1698-1782), António José da Silva (1705-1739), já apresenta nos seus textos uma corrente de escrita mais ligada ao criticismo, à sátira, criticando de forma burlesca o ridículo da sociedade portuguesa, inserindo frequentemente referências à mitologia, misturando personagens cómicas com personagens sérias, vindo a manifestar ao longo das suas obras uma tendência anti-barroca, afirmando uma tendência classicizante. Os seus espetáculos eram produzidos por marionetas ou bonecos, e os cantores interpretavam as árias e conjuntos dos bastidores, ao contrário do que acontecia com os libretos de Metastasio. Também o público dos dois dramaturgos diferencia. Enquanto na época Metastasio contava com um público de alto nível social, como a nobreza, António José da Silva apresentava as suas obras a um público mais heterogéneo, integrando membros da burguesia e aristocracia. O contributo de António José da Silva “irá determinar em larga medida a evolução do teatro português ao longo de todo o século XVIII, o qual oscilará entre os géneros menores da farsa e do entremes e as traduções e adaptações dos dramas de Metastasio e de outros libertistas de ópera, assim como de tragédias e comédias francesas e italianas” (Brito & Cymbron, 1992:110), não tendo produzido obras com verdadeira qualidade dramática.

O aparecimento da ópera em Portugal e o seu florescimento durou pouco mais do que uma década. Com a doença que afetou o Magnânimo em 1742 – hemiplegia – foram proibidas todas as produções operáticas e representações teatrais em Lisboa. Apenas se podiam apresentar oratórias e festas à Igreja. Segundo Brito & Cymbron (1992: 110), “D. João V queria fazer as pessoas santas à força.” A imposição da autoridade absoluta eclesiástica constituiu uma etapa fundamental na génese do Estado moderno, afastando o Poder Régio da produção cultural secular, como é o caso da ópera, que a par com as restantes monarquias absolutas da Europa não continuou o seu caminho para alcançar um estatuto verdadeiramente emblemático.

Depois desta decisão, predominou a música instrumental, havendo apenas registo da prática amadora, em especial, entre damas da aristocracia.

1.4 A ópera no reinado de D. José e D. Maria I

Depois da morte de D. João V, três dias depois da morte de Johann Sebastian Bach, com a sucessão ao trono de D. José e a subsequente chegada ao poder do seu válido, Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, inicia-se um processo de secularização da vida política e cultural. “Se no tempo de D. João V a ópera já teve grandes honras em Portugal, foi no reinado de seu filho e sucessor que o entusiasmo por ele tocou as raias da loucura” (Branco, 1995: 203). O rei e a rainha eram apreciadores da ópera italiana e estavam por isso decididos a dar o exemplo no novo impulsionamento civilista que, a partir de agora, se faria sentir na cultura lusitana.

Começa um período em que se procurou organizar e dar consistência a um novo sistema operático de corte, para o qual foram contratados os melhores cantores italianos, entre eles, Gizziello (*castratti*) e Anton Raaff (tenor), cantor este que estreou a ópera *Idomeneo* de Mozart. Anton Raaff era familiar de um dos melhores arquitetos teatrais da época, Giovanni Carlo Scini Bibiena que, em 1752, chegou a Lisboa com uma equipa que incluía um pintor de cenários (Giacomo Azzolini) e um desenhador de maquinaria teatral (Petronio Mazzoni), sendo o responsável pela construção do Teatro do Forte, Teatro no Palácio de Salvaterra de Magos, Teatro na Quinta de Cima da Ajuda e do monumental Teatro do Estado, conhecido como a Casa de Ópera: Ópera do Tejo, teatro este de grande ostentação, com uma plateia de seiscentos lugares e, por ser localizado à beira rio, permitia um grande realismo nos cenários quando a paisagem

aquática viesse a propósito. Foi inaugurado a 31 de março de 1755, no aniversário da rainha, com a ópera *Alessandro nell'Indie* de David Perez, um dos mais prestigiados compositores da época, contratado por 2000 réis, para encabeçar esta máquina gigante de produção operática, e teve a participação de muitos dos melhores cantores italianos da época. A inauguração da Ópera do Tejo contou com uma produção deslumbrante que deixou o público maravilhado.

“Para fazermos ideia da pompa dessa récita basta dizer que, ao abrir o pano, aparecia no quadro de um acampamento de Alexandre da Macedónia todo um corpo de cavalaria, diz-se que de quatrocentos cavalos! Depois vinha um consumado mestrepicador, cavalgando um soberbo corcel e trazendo atrás de si mais vinte e cinco cavaleiros bem montados, cujos ginetes seguiam o compasso da música.” (Branco, 1995: 204)

Apesar de ter sido um sucesso, a Ópera do Tejo apenas sobreviveu durante sete meses, até ter ruído no terramoto de 1 de novembro de 1755. A reconstrução de Lisboa, ficou a cargo de Marquês de Pombal e não incluiu a Casa de Ópera nem a Capela Real da Patriarcal. Esta reconstrução contou com um espírito mercantilista, sendo o Terreiro do Paço substituído, numa expressão simbólica, pela Praça do Comércio, homenageando-se e valorizando-se assim a classe burguesa.

Com esta catástrofe a produção operática em Portugal estagnou durante oito anos e, quando retomados, apareceram numa escala pequena, desprovida já das suas anteriores funções de representação, sem grandes gastos económicos, tendo um carácter de entretenimento privado, especialmente no Teatro do Palácio da Ajuda, que apresentava capacidade apenas para 150 pessoas, mas com um grande palco, adequado às altas cavalarias então ao gosto dos amadores da ópera. Para além deste teatro, foram apresentadas óperas em construções provisórias, durante o verão, no Palácio de Queluz, e havia também, as Temporadas do Carnaval no Teatro de Salvaterra, sendo estas de maiores dimensões, mas duravam apenas de janeiro até à quarta-feira de cinzas.

Este novo regime não comprometeu o interesse de D. José pela ópera, pelo contrário, para estas produções continuaram a ser contratados os melhores cantores italianos da época, sendo as vozes femininas substituídas pelos castrados. A esta medida deve-se o escândalo da cantora Zamperini, por quem muitos perderam a cabeça, entre os quais o

conde de Oeiras, filho do Marquês de Pombal e presidente da Câmara Municipal de Lisboa. Quando a cantora se exibiu no Teatro dos Condes, esta foi expulsa tendo sido tomada a decisão de que as mulheres estavam proibidas de participar em espetáculos, “medida promovida pelo primeiro-ministro, a quem, ao que parece, haviam assustado os gastos estouvados do filho em proveito da Zamperini.” (Branco, 1995: 204).

De Itália vieram também bailarinos, guarda-roupa, acessórios, instrumentistas, instrumentos, partituras. Verifica-se assim a continuação da grande influência italiana em Portugal. Em 1787, o escritor inglês William Beckford, numa entrevista com o herdeiro do trono, o príncipe D. José, diz que os cantores italianos eram muito mais disputados “do que as pessoas de maior nível social e intelectual”. (Brito & Cymbron, 1992: 113).

Embora a prática musical não fosse tão frequente, a Real Câmara (nome pelo qual passa a ser conhecida a orquestra da corte na segunda metade do século XVIII), contava com 51 músicos, sendo esta de carácter internacional.

No que toca ao corpo de baile, também este sofreu dificuldades no seu desenvolvimento. Os melhores bailarinos foram embora de Lisboa aquando da decisão de que apenas dançavam homens, e estes se recusaram a dançar papéis de travesti. Esta decisão teve como consequência o atraso no desenvolvimento do bailado feminino.

Antes de se dar a catástrofe do Terramoto de 1755, as óperas apresentadas eram de cariz sério, compostas por David Perez, mas a partir de 1763, quando foram retomadas as produções estas eram em grande parte óperas cómicas ou *buffa*, algo que se verificou também pela Europa. Apesar desta tendência, é importante referir que a corte portuguesa continuava a apreciar a *opera seria* e, neste sentido, acordou com o compositor Niccoló Jommelli, em 1769, o envio anual para a corte portuguesa, de uma ópera séria ou ópera *buffa* assim como obras religiosas, pela pensão de 400 *sequins*.

Com este investimento, os compositores portugueses foram influenciados pelo italiano no que diz respeito “aos recitativos acompanhados por toda a orquestra; à substituição de árias finais por conjuntos vocais; à integração de coros, recitativos, conjuntos vocais e comentários orquestrais em cenas dramáticas complexas” (Brito e Cymbron, 1992: 114)

Durante o reinado de D. José e D. Maria I foram apresentadas cerca de nove óperas, todas elas com a escrita influenciada por Niccoló Jommelli, pelos compositores portugueses João Cordeiro Silva, *L'Arcadia in Brenta* (1764) e *Lindane e Dalmiro* (1789); João de Sousa Carvalho, *L'amore industrioso* (1769), *Eumene* (1772), *Testoride Argonauta* (1780) e *Nettuno ed Egle* (1785) Pedro António Avondano, *Ilmondo della luna* (1765) e Jerónimo Francisco de Lima, *Lo spirito di contradizione* (1772) e *La vera costanza* (1785). Por razões económicas, uma vez que a ópera acarretava gastos muito dispendiosos, nomeadamente de guarda-roupa e cenários, passaram a ser mais comuns as composições de serenatas e oratórias, maioritariamente no reinado de D. Maria I.

Segundo Nery & Castro (1991:101) “a subida ao trono de D. Maria, em 1777, e o desencadear do processo de revisão parcial da política pombalina que ficou conhecido como Viradeira não alteraram especialmente este panorama, excepto na medida em que as restrições económicas introduzidas nas despesas do Estado nas últimas décadas do século levaram a Corte a moderar os seus gastos com a atividade operática”.

Também como resultado da política de economia que se viveu durante o reinado de D. Maria I, assiste-se a uma progressiva decadência dos teatros e de todo o estabelecimento musical da corte. Foi no ano da inauguração do Teatro Nacional de São Carlos, 1793, que se deu o fim do ciclo de ópera na corte, ciclo este que durou cerca de 60 anos. Até à atualidade, não “sobreviveu” nenhum dos teatros reais - Teatro de Madeira de Queluz, Teatro Salvaterra, Teatro do Palácio e Teatro da Ajuda – tendo sido, ao longo dos anos, demolidos.

Enquanto a atividade operática da Corte se fechava sobre si própria, em 1761, foram reconstruídos o Teatro do Bairro Alto, reconstruído sobre uma parte das ruínas do Palácio dos Condes de Soure, e o Teatro da Rua dos Condes, que reabrindo pouco a pouco as suas portas, variava sua atividade entre apresentações de teatro declamado e espetáculos musico-teatrais das mais diversas naturezas, incluindo algumas óperas italianas. É importante referir, que nestes dois teatros atuaram várias cantoras/atrizes de renome, tais como as irmãs Cecília Rosa, Isabel Ifigénia e Luísa Rosa Aguiar – Luísa Todi – que, segundo Brito & Cymbron (1992:115) “viria a ser conhecida como uma das maiores cantoras europeias da segunda metade do século XVIII”.

Depois de uma interrupção, quase completa, das produções de ópera, em 1771 surge a ideia de uma tentativa de gestão operática e teatral, isto é, segundo o modelo da *Sociedade di cavalieri* italiana, surge assim a ‘Sociedade para a subsistência dos Theatros Públicos’ cujas características “reflectem à sua maneira as transformações sociais do regime pombalino” (Brito & Cymbron, 1992: 115). Apresenta-se como uma sociedade monopolista, incumbindo o teatro declamado em português para o Teatro do Bairro Alto e a ópera italiana para o Teatro da Rua dos Condes, “defendendo ao mesmo tempo a função educativa e civilizacional do teatro numa perspectiva que é já de clara influência iluminista” (Brito e Cymbron, p. 115). Para além destes requisitos, a *Sociedade* era constituída por uma lista de quarenta acionistas somente de comerciantes ou capitalistas pertencentes à classe burguesa, não constando nenhum nome de membros da nobreza.

Apesar da ‘Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos’ ter elaborado regras precisas para o funcionamento da atividade operática e teatral, “incluindo normas para a contratação dos elencos, para a aquisição de materiais de encenação e para a exploração da bilheteira” (Nery & Castro, 1991:103), esta apenas teve a existência de um ano devido às grandes despesas com os cantores e bailarinos, ao preço excessivamente baixo dos bilhetes e à pouca afluência de público. Esta extinção proporcionou uma nova interrupção de quinze anos de produção operática nos teatros públicos.

Entre 1790 e 1792, surge novamente a ópera italiana no Teatro da Rua dos Condes, dirigida por António Leal Moreira, compositor que, em 1793, assume a direção do Teatro Nacional de São Carlos. Nesta altura e até ao fim do século, a atuação das mulheres em público mantinha-se proibida.

“Já no reinado de D. Maria, a vigilância e a regulamentação dos teatros de Ópera seriam exercidas pessoalmente pelo todo-poderoso Intendente da Polícia, Diogo Inácio de Pina Manique, que reintroduziria a proibição da apresentação em cena de intérpretes do sexo feminino”. (Nery & Castro, 1991:103)

Esta proibição parece não ter surtido efeito no Porto, pois há referências que, de forma irregular, o Teatro Público ou do Corpo da Guarda – teatro que pertencia ao Duque de Lafões - apresentava produções operáticas italianas na segunda metade do século XVIII.

Como referido anteriormente, verificamos que a popularidade que a ópera assumiu, apresenta, neste momento uma débil tradição no próprio teatro nacional, influenciando negativamente a atividade teatral e literária. Consequentemente, este panorama “conduziu à adaptação declamada de libretos de ópera, como ou sem música accidental, como ao seu intenso consumo literário por um público alargado pertencente à média e pequena burguesia, através de inúmeras edições que dessas adaptações foram publicadas no chamado teatro de cordel”. Salienta-se também o sucedimento pelos dramas de Metastasio que, representados em diversas ocasiões, foram “objeto de uma verdadeira torrente de edições, em muitos casos autênticas deformações e corrupções dos textos originais”.

“O reatar do florescimento da Ópera em Portugal a partir de 1750 não podia deixar de nos reinserir – agora em moldes reforçados – na área de influência da escola de Nápoles, que entretanto se disseminara por toda a Europa como a mais forte referência operática italiana e, a presença marcante de David Perez à frente do aparelho musical da Corte a partir de 1752 seria um agente determinante desta evolução” (Nery & Castro, 1991:105)

Apesar disso, Nery & Castro (1991:103) afirmam também que a “Ópera Napolitana da segunda metade do século é um género em profunda transformação estética e formal” assim, os compositores como Perez, Jommelli, Hase, Traetta e tantos outros, procuravam inserir nas suas composições uma espécie de revitalização dramática do género, isto é, sem querer quebrar a estrutura tradicional do estilo de Metastasio, no que diz respeito à sequência das árias separadas por recitativos. Assim procurava-se adotar uma tendência reformadora relativamente à força emocional nos antigos moldes considerados, procurando introduzir nos libretos mais cenas em conjunto, instrumentais e vocais procurando também reforçar todos os elementos que fossem propícios em dar à obra uma ligação dramática e expressiva renovada.

No seguimento deste esforço em renovar a escrita da ópera portuguesa, e tal como aconteceu no reinado de D. João V, foram enviados bolseiros para Itália, sendo que desta vez o centro de formação escolhido foi Nápoles, no sentido de se porem a par das novidades musicais. Entre 1761 e 1767 foram então enviados jovens músicos portugueses como João Sousa de Carvalho (1745-1798), Jerónimo Francisco de Lima (1741-1822) e Brás Francisco de Lima (?-1813). Todos estes compositores citados,

aquando do seu regresso, integraram o corpo docente do Seminário da Patriarcal, destacando-se também neste círculo de compositores portugueses de ópera, Luciano Xavier dos Santos (1734-1808) e Pedro António Avondano (1714-1782).

É de frisar que, sempre que se pretendeu reflorescer a ópera em Portugal, enviaram-se bolseiros para Itália. Para além disso, também eram chamados compositores italianos, como é o caso de Scarlatti e Perez, para fazer a reforma da música em Portugal.

Apesar desta afluência na escrita operática, muito embora se tenha apresentado nos teatros da corte cinco óperas no reinado de D. José e quatro no reinado de D. Maria (saliente-se que todas de autores portugueses), a produção dos compositores, verificou-se ser mais volumosa no âmbito da música instrumental.

Paralelamente à decaída do período operático, assiste-se ao florescimento da música religiosa e instrumental, tendo optado a maioria da nobreza pela prática musical doméstica. Para além disso, muitos dos compositores, nomeadamente o já citado Pedro António Avondano – também reconhecido como um dos principais compositores de música orquestral na segunda metade do século XVIII – começam a escrever as suas composições para serem tocadas em concertos públicos, conceito este que se tornou “moda” nas últimas décadas do século XVIII, e que se verifica com muita frequência nos teatros da Rua dos Condes e do Salitre. Eram apresentados ora no intervalo das representações, ora nos intervalos das óperas levadas à cena no Teatro Nacional de São Carlos, após a sua inauguração em 1793 e, segundo Brito & Cymbron (1992:119), esses concertos “incluíam árias e duetos de ópera, alternando com sinfonias e concertos para um instrumento solista e orquestra. Nas raras vezes em que são mencionados os autores das obras, podemos verificar que ao lado de árias de compositores italianos como Cimarosa e Paisiello, ou em certos casos de compositores portugueses, se ouviam também sinfonias de Haydn”. Se por um lado, estes concertos públicos eram do agrado do público e a sua frequência era cada vez maior, por outro, a autorização destes concertos era muitas vezes dificultada pela Intendência Geral da Polícia “que, nos anos da Revolução Francesa, receava qualquer tipo de iniciativa social que pudesse servir de pretexto a reuniões de carácter político” (Ibidem:119)

Foi também na última década do século XVIII que, com o pretexto de celebrar o nascimento real de D. Pedro I (entre o Rei D. João, filho de D. Maria, e D. Carlota

Joaquina), se iniciaram os programas de festas, o que incluiu a inauguração de um vasto e moderno teatro em Lisboa. Foram precisos apenas seis meses para inaugurar o Teatro Nacional de São Carlos que conhecemos hoje. “(...) o São Carlos representa a consagração da burguesia como nova classe dominante, autónoma, com meios e iniciativa. Já não era um teatro de Estado – como a antiga Ópera do Tejo – nem um teatro popular” (Cruz, 2007:32)

Em junho de 1793, inaugurou-se o novo Teatro, com a ópera *La Ballerina Amante* de Domenico Cimarosa e com o bailado *A felicidade Lusitana*, que incluía um «Elogio» cantado em português. Segundo Cruz (2007:33) a direção das obras ficou a cargo de António Leal Moreira “autor do «Elogio» e certamente de toda a partitura do bailado”.

O teatro era caracterizado pelo seu requinte, com uma grandiosa tribuna real e, qualquer um poderia aceder a um espetáculo, sendo este um teatro público. Numa fase inicial o seu repertório continha óperas italianas, mas também óperas populares portuguesas.

Tal como disse anteriormente, verifica-se agora um florescimento da prática musical doméstica nas casas da nobreza e da burguesia lisboeta.

“O Marquês de Bombelles, por sua vez, menciona com frequência concertos em casa dos Marqueses de Pombal, de Marialva, de Penalva e de Alorna, do ministro da Inglaterra, ou na própria embaixada de França, assim como em casa de comerciantes franceses, ingleses e portugueses. Alguns desses concertos tinham um carácter bastante informal, participando neles os donos da casa e os seus convidados, enquanto outros eram executados por profissionais nos salões e nos jardins, sendo acompanhados de bufetes e de ceias ou servindo de prelúdio a bailes.” (Brito & Cymbron, 1992:120)

No repertório que era apresentado nos salões da aristocracia, surgem, por volta de 1770, as interpretações da *modinha*, género que irá adquirir especial importância, sendo definido como uma canção de câmara sentimental e que teve a sua origem na área cultural luso-brasileira, sendo esta praticada por todas as camadas sociais.

“Modinha. Ária, espécie de romança portuguesa muito em voga durante os fins do século passado [XVIII] e primeira metade do atual [XIX]. A modinha era uma melodia triste, sentimental, freqüentemente no modo menor, com letra amorosa. Muitas

modinhas eram também extraídas das óperas italianas que mais agradavam. [...] A modinha passou de Portugal para o Brasil e ainda ali não foi de todo abandonada, tornando-se também mais característica pelos requebros lânguidos com que as brasileiras a cantam. [...]”(Castagna, 2003:7)

Já no início do século XIX a modinha irá sofrer influências da ópera italiana, sendo que, em muitas dessas composições de verificam paráfrases de árias de ópera de compositores como Bellini, Donizetti e Verdi. Em Portugal destacam-se Marcos Portugal, António Leal Moreira, António José da Silva e Manuel José Vidigal.

À modinha está também associado o papel de antecessora do fado, género que não aparece claramente definido antes da segunda metade do século XIX. Para além disso, devido à ligação histórica, linguística e sensibilidade e emoção lírica saudosista com Portugal, também está associada como antecessora à *morna* em Cabo Verde e ao género *mandó* em Goa. Apesar de serem géneros algo diferenciados, apresentam traços comuns.

Assim também se pode constatar que a modinha (Brasil), a morna (Cabo Verde) e o mandó (Goa) são todos géneros em língua portuguesa, enaltecendo a importância da lusofonia, assim como a relação da língua com a difusão de um género musical, mesmo que este derive em variantes diferentes.

Relativamente à edição comercial de partituras, é importante referir que é também nesta época que surgem as primeiras lojas em Lisboa. As principais foram A Real Fábrica (loja que vendia essencialmente música ligeira), Armazém de Música (loja associada à venda de árias de ópera), a Loja de João Batista Waltmann (loja dedicada à venda de árias de ópera italiana, missas de Haydn, Sinfonias de Mozart ou Pleyel, Jornal de *Modinhas Novas* e também editou a primeira edição portuguesa de Sonatas de Mozart) e, por último a Loja de João Batista Weltin (Loja direcionada para a venda de instrumentos musicais tais como flautas, clarins, harpas e pianos).

No que diz respeito à segunda maior cidade do país, é importante referir que surge a ideia, por iniciativa de Francisco de Almada e Mendonça, de construir um teatro lírico na cidade do Porto. Com o nome de Teatro de São João, em homenagem ao futuro rei D. João VI, inaugurou-se em 1798 e, infelizmente, depois do incêndio de 1908, perdeu-se muita informação do mesmo, sabendo-se apenas que depois da morte de Francisco de Almada e Mendonça, ficou a cargo de uma administração ao longo de quase todo o

século. Este teatro apresentava condições e produções muito menores em relação às do Teatro Nacional, uma vez que o subsídio do Estado era muito inferior, não possibilitando assim a contratação de cantores de alta categoria nem de produções muito dispendiosas. Ao longo do século XIX, o Teatro de São João destinar-se-á às apresentações de teatro lírico e declamado.

Segundo Branco (1995:255) citando Joaquim de Vasconcelos, “a decadência a que chegou o nosso segundo teatro lírico pela incúria do governo, pela *ignorância crassa* de pretendidos *dilettanti* que o frequentam e que vão lá exhibir a força de seus tacões e de seus pulsos, e pela indiferença duma burguesia rica, mas essencialmente estúpida e avara”.

Concluindo, nos últimos anos do século XVIII, a vida musical portuguesa vai ser dominada pela atividade nos teatros de ópera em Lisboa (Teatro Nacional de São Carlos - 1793) e no Porto (Teatro de São João - 1798) sendo estes considerandos o eixo central de toda a produtividade musical durante o século XIX. Como veremos de seguida, a cultura operática italiana será dominadora nos teatros portugueses e por consequência os compositores nacionais adotaram a postura de “dependência” da importação deste género.

A abertura destes teatros nas duas maiores cidades do país marca a chegada das casas de espetáculo públicas que, estruturadas ao estilo arquitetónico italiano-continuando a ser predominante a influência italiana no século XIX - funcionarão de acordo com o sistema produtivo desse mesmo país, isto é, as duas grandes salas de espetáculo eram alugadas a empresários que organizavam a temporada com uma companhia lírica, na sua maioria, constituída por cantores italianos, sendo que estes projetos dispunham de um subsídio do estado.

Tal como em Itália, a ópera era o género musical que ocupava o topo da pirâmide, colocando todos os outros espetáculos num plano inferior. Neste sentido, os teatros portugueses acima referidos constituíam o grupo dos teatros de primeira, no que diz respeito ao seu estatuto hierárquico, ao qual se vai juntar o Teatro D. Maria II, em 1846. Relativamente ao espetáculo lírico, também se poderia destacar de primeira categoria o género sério ou melodrama (nome utilizado no século XIX), sucedendo-lhe o género semisério e cómico, ou *buffo*. Em relação à ópera portuguesa, nota-se, nesta altura, a predominância do melodrama ou *opera seria*.

Até 1798 predominavam, no Teatro Nacional de São Carlos, as óperas de carácter cómico, sendo que a partir dessa altura começou-se a incluir o género sério, sendo o único compositor representado nos primeiros cinco anos de funcionamento do teatro, António Leal Moreira, com o drama joco-sério *A vingança da cigana* (1794) com libreto de Domingos Caldas Barbosa. Esta ópera dividia-se entre o estilo e forma italiana e uma vertente de cariz nacional e popular, “em que os diálogos declamados alternam com árias, duetos, recitativos e conjuntos vocais em estilo italiano, lado a lado com modinhas ou peças populares como a canção do negro Cazumba” (Brito & Cymbron, 1992:130)

Apesar disso, segundo Nery & Castro (1991:143) “Não faltam ao longo do século XIX as óperas de compositores portugueses (e estrangeiros) sobre temas nacionais ou, mais especificamente, baseadas em obras da literatura romântica portuguesa, mas, dada a ausência de estruturas teatrais adequadas, a maioria dessas obras será composta sobre libretos em língua italiana, e executada (por vezes, com má vontade) pelas companhias líricas italianas do São Carlos e do São João”.

1.5 A arte do canto e a sua evolução

O surgimento da ópera e a sua evolução estão intrinsecamente ligadas com a arte do canto.

Se nos antecedentes da ópera e nas suas primeiras manifestações o gosto estaria relacionado com o timbre, pouca intensidade, naturalidade de emissão e âmbito vocal, com o passar dos tempos passou também a exigir-se mais de um cantor.

“Interessa salientar que muitas das regras atualmente válidas foram preconizadas há muito tempo, inclusivamente a de o estudioso de canto se ouvir quanto possível a si mesmo, o que hoje é mais fácil por meio da gravação eletromagnética.” (Branco, 1995: 205)

Para isso os cantores procuravam salas de estudo que fizessem eco, para que estes pudessem escutar as suas próprias vozes. Verificou-se também a vantagem do uso do espelho durante a aprendizagem e estudo para que o cantor evitasse as contrações faciais. Também nesta altura, a par com a evolução operática, começaram a surgir as cirurgias antes da mudança de voz aos rapazes que demonstravam uma beleza tímbrica

e boa capacidade de afinação. Esta operação cirúrgica servia para que não se pudesse conceber o desenvolvimento da laringe.

Assim, os *castrati* conservavam até idade avançada vozes agudas, de sopranos ou contraltos com a vantagem do crescimento natural da sua caixa torácica e pulmões o que demonstrava menos debilidade em relação à voz de uma criança.

Estes cantores tiveram uma grande influência na evolução do canto pois foi com eles que surgiram alguns progressos técnicos como a agilidade nas notas rápidas, causando efeitos surpreendentes, o domínio da respiração e da forma doce e maleável e condução do desenho melódico.

“Um bom cantor *castrado* gozava de vantagens apreciáveis sobre os sopranos e contraltos femininos, nomeadamente na igualdade da emissão e na extensão do fôlego, porque, dispondo de energia sensivelmente igual, a aplicava a órgãos atrofiados, que a absorviam menos. Uma das especialidades era o som filado: o crescer e diminuir, em graduação lenta e uniforme, a intensidade do som numa só expiração” (Branco, 1995:205)

Sabe-se que vários cantores formaram escolas, entre os quais Bernacchi em Bolonha que ensinou ou famoso Farinelli e Anton Raaff.

É também de grande importância para a evolução do canto o tempo que cada estudante dedicava à sua arte. Assim, Branco (1995:206) afirma que, diariamente o trabalho do aluno constava em “de manhã, uma hora para passagens difíceis, uma hora de trilos, uma hora de escalas e ornamentos, uma hora de literatura, e outra hora de exercícios na presença do mestre; à tarde, uma hora de teoria, uma hora de exercícios contrapontísticos e ainda uma última de literatura. No resto do dia o aluno tocava algum ou alguns instrumentos, compunha ou ouvia cantores famosos.”

É importante voltar a referir que, nesta época - reinado de D. José - muitos cantores famosos, alguns dos melhores cantores de ópera da época, foram contratados, através da nossa embaixada em Itália para Portugal, sendo eles na sua maioria *castrati*, uma vez que não era costume a participação de mulheres nas produções operáticas apresentadas na corte. Entre eles, Gizziello Caffarelli, Guarducci, e o soprano Manzuoli (famoso pela sua bravura). Em Portugal têm-se conhecimento de uma cantora mundialmente conhecida no mundo da ópera, Luísa Rosa de Aguiar, mais

tarde, Luísa Todi (1753-1833). As suas primeiras experiências incluíram o teatro de declamação e estreou-se com a ópera *Il viaggiatore ridicolo*, de Scolari. Teve como professor de canto David Perez e foi grande revelação na interpretação de uma ópera séria *Demofonte*, composta pelo seu professor e apresentada no teatro do Corpo da Guarda no Porto. Uma vez que em Portugal se decretou proibida a apresentação de mulheres em público, Luísa Todi fez carreira no estrangeiro e a sua trajetória deixou muita gente rendida à sua voz, incluindo pessoas reais. As suas características vocais prendiam-se com uma “voz grave, de timbre um tanto velado, agilidade menos exuberante e expressividade intensíssima insuperável na opinião dos seus adeptos” (Branco, 1995:217)

Para além destes nomes que, segundo Branco (1995:207) “eram caríssimos esses divos e [...] era necessário não gastar tanto dinheiro com esses e outros divertimentos”, tem-se conhecimento de que no Teatro Nacional de São Carlos, passaram inúmeras celebridades como, Tamberlick, Rosina Stoltz, a Castellan, a Alboni, Cotogni, Caruso, sendo que no período da 2ª Grande Guerra lhes sucederam nomes como Beniamino Gigli, Maria Caniglia, Tito Gobbi, Boris Christoff, Giulietta Simionato, Ramon Vinay, Renata Teabaldi ou Maria Callas.

Relativamente ao repertório vocal português, devido à escassez de edições modernas ou de estudos analíticos, é difícil traçar o perfil estilístico deste repertório e muito menos a vida pormenorizada de cada um dos principais compositores. No entanto, segundo Nery & Castro “Em termos genéricos, porém, podemos constatar que no plano da Ópera predomina o modelo tradicional da *aria da capo*, com a sua estrutura A-B-A, em que o segundo A deveria corresponder a uma versão ornamentada do primeiro, embora a ornamentação seja em geral deixada ao improviso do intérprete. O ritmo harmónico é lento e as modulações são com frequência simples e previsíveis, pelo que o essencial da expressão emocional é confiado ao desenho melódico solístico, que no caso de Sousa Carvalho, por exemplo, é por vezes de uma particular inspiração.” (1991:105)

“A proibição da entrada de mulheres no palco ainda vigorava, pois só foi levantada em 1799. Os *castrati* eram os elementos dominantes no desempenho.” (1995:208)

Ainda sobre a evolução do canto, é importante referir uma personalidade que, apesar de não ser de nacionalidade portuguesa, foi pioneira na preocupação com a

questão da Língua Portuguesa – Gustavo Romanoff Salvini, professor de canto no séc. XIX. De nacionalidade Polaca, Salvini chegou a Portugal através das muitas contratações feitas de cantores italiano e, depois de subitamente ter perdido a voz, dedicou-se ao ensino do canto na cidade do Porto. De salientar que este século se demarcou por uma época em que cantar ópera em italiano era quase uma prática definida. O objetivo deste defensor da língua portuguesa no canto era “demonstrar que a língua portuguesa possuía qualidades fónicas e que se prestava ao canto lírico quase tanto quanto o italiano (quase... pois na ordem de adaptabilidade das línguas ao canto lírico Salvini não deixa de colocar a língua italiana em primeiro lugar, mas logo seguida da portuguesa). (Valente, 2014 : p.7) Assim, tem-se conhecimento de que Salvini escreveu um *Romanceiro*, com canções em várias línguas, primando a língua portuguesa.

“Publicando este álbum de canto – ROMANCEIRO PORTUGUEZ – vejo-me obrigado a precedel-o d’uma curta explicação sobre o motivo que me levou a escrevel-o. (...) É um estudo comparativo ao alcance das minhas forças para demonstrar que a língua portuguesa não é tão pobre de qualidades phonicas como a *priori* nol-o querem persuadir”(Valente, 2014 : p.7 citando Salvini)

1.6 A Ópera no século XIX

De acordo com Nery & Castro (1991:118), “o fim do século XVIII e o início do século XIX marcam uma ruptura muito nítida em termos não só do repertório praticado no âmbito das diferentes instituições musicais, como também, e mesmo principalmente, ao nível da própria estruturação dessas instituições, como reflexo das profundas alterações do tecido social, económico e político do país provocadas pelo confronto entre ideologias liberais e conservadoras”.

Apesar de ser nítida a decadência no reinado de D. Maria (1777-1816), em grande parte por razões de restrição económica, não houve uma completa inatividade músico-teatral. Tem-se conhecimento de que entre 1777 e 1792 foram levadas à cena vinte e oito produções operáticas, contrastando com as sessenta e quatro que se apresentaram entre 1761 e 1776 (reinado de D. José), e que, para além das produções operáticas, as apresentações na corte de D. Maria I contavam com a execução de serenatas (género

semiooperático), saraus de música de câmara e muita música religiosa, uma vez que a rainha era uma pessoa especialmente devota. Embora encurtado pela saúde da “Piedosa”, o reinado de D. Maria I é particularmente relevante nos acontecimentos culturais e sociais, isto é, durante o seu reinado, fundou-se a Academia Real das Ciências de Lisboa, a Real Biblioteca Pública e a Casa Pia. Para além destas instituições, foi no seu reinado que iniciaram o ensino da engenharia naval, a modernização das fábricas, a introdução da máquina a vapor e também o início da iluminação de Lisboa e, de grande importância para a arte musical, foi também durante o seu reinado que se aboliu a lei que proibia as mulheres de se apresentarem em palco.

Neste período é incontornável abordar um dos compositores mais célebres na história da música portuguesa, Marcos de Portugal (1762-1830). Em 1799 ouviu-se, no São Carlos, pela primeira vez, uma ópera da sua autoria, sendo as suas obras já conhecidas por toda a Itália e noutros países da Europa. Em 1800, quando se estabeleceu em Lisboa, Marcos Portugal assumiu o cargo deixado por António Leal Moreira de diretor musical do Teatro Nacional de São Carlos assim como a direção da Capela Real. O compositor permanecerá em Lisboa até 1810, altura que parte para o Brasil juntamente com a corte portuguesa, e lá torna-se o diretor do Teatro São João, atual Teatro João Caetano (Rio de Janeiro). Mais tarde, ocupa o cargo de compositor de música do imperador (1823). Durante este período, Marco Portugal dedicou grande parte das suas composições a um carácter religioso sendo que, no que diz respeito ao repertório operático, este manteve a escrita musical que havia aprendido em Itália, semelhante à de Domenico Cimarosa.

Voltando a Portugal, “As invasões francesas interromperam a carreira normal do teatro, que foi retomada na segunda década de oitocentos, parece que a um nível menos elevado” (Branco, 1995:208) e este acontecimento, juntamente com a ida da família real para o Brasil, provoca então “o encerramento irreversível de um ciclo histórico, [que] dará o golpe de misericórdia à vida musical da corte de Lisboa” (Nery & Castro, 1991:119)

Apesar da fuga da família real para o Brasil, continuou o gosto pela ópera, pelo que, no Brasil a corte continuava a frequentar as Casas de Ópera onde os programas incluíam óperas e comédias musicais com libretos de Molière, Goldoni, Lope de Vega, Metastasio, Calderón, Voltaire, Maffei e «O Judeu» de quem se representaram inúmeras

óperas, tam comono Teatro do Bairro Alto: *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança, Labirinto de Creta, As Variedades de Proteu, Guerras de Alecrim e Mangerona, Precipício de Faetonte, Os Encantos de Medeia e Anfitrião.*

Outra contribuição importante que o povo luso exportou para o mundo da música foi, como referimos anteriormente, a modinha. Enquanto em Portugal esta teve curta evolução, no Brasil manteve-se e nunca se desatualizou. “D. Pedro I fez *modinhas*, todos os compositores brasileiros oitocentistas as fizeram [...] chegando aos nossos dias pela mão de autores tão famosos como Alberto Nepomuceno, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Valdemar Henriques, Cláudio Santoro, Carlos Nobre, etc..., além dos imensos compositores populares. Criou-se no Brasil o termo próprio «modinheiro»” (Cruz, 2007:46), isto é, não só se refere a um compositor que se dedica à composição de modinhas como também é um termo que se associa a um estilo de composição sentimental e saudosístico.

“Falando de ópera, é-se naturalmente levado a notar o carácter de Música Nacional, chamada modinha (...) que se distingue por traços peculiares, na sua modulação, das melodias populares de todas as restantes nações. Estas árias portuguesas, e especialmente as modinhas brasileiras (...) são singularmente belas e simples, exprimindo em geral qualquer sentimento amoroso, terno ou melancólico cujo efeito, desde que bem acompanhado pela voz e guitarra, provoca frequentemente as lágrimas nos ouvintes. Seria bom que os portugueses se confinassem a esta harmonia natural, em vez de tentarem aplicar o estilo italiano” (Kinsey, 1829, p.68 citado e traduzido por Nery, 2000, p.17)

Duas décadas depois da viragem de século, começa a despontar em Portugal a era de Rossini, de quem, apenas no ano de 1821, se exibiram seis óperas, entre as quais *La gazza ladra, La cenerentola e Otello.*

“Fechado depois da expulsão dos franceses em 1808, o S. Carlos reabre na temporada de 1815-16, apresentando ao público lisboeta as primeiras óperas de Rossini, as quais dominarão todo o repertório até 1824, data em que fazem a sua aparição outros compositores mais jovens como Giacomo Meyerbeer e Saverio Mercadante” (Brito & Cymbron, 1992:131).

E, novamente depois da interrupção devido às lutas miguelistas, em 1835 volta a surgir a ópera sendo que a qualidade dos cantores contratados é maior, interpretando

óperas de compositores como Bellini e Donizetti e mais tarde Verdi, todas elas apresentadas no Teatro Nacional de São Carlos.

“[...] após a vitória liberal, o S. Carlos fará ouvir um repertório que assenta basicamente nos três grandes nomes da primeira metade do século XIX, Rossini, Donizetti e Bellini” (Brito & Cymbron, 1992:131)

“Quando a récita agradava, aplaudia-se em S. Carlos como em nenhum outro teatro da Europa. Esta era, pelo menos, a opinião de Alboni, que bem habituada estava a que os públicos se rendessem à sua arte” (Branco, 1995:209).

Claro está que, como referimos anteriormente, o repertório apresentado nos Reais Teatros de São Carlos e São João, é dominado pela ópera italiana, tanto na sua autoria como no estilo e representação. Três anos mais tarde, em 1838, o mecénático Conde de Farrobo (figura importante na ópera pela sua ação reformadora) torna-se empresário do Teatro sendo ele o grande responsável na condução a uma das fases mais brilhantes da sua história. Contratou Pietro Antonio Coppola (1793-1877), compositor italiano que escreveu propositadamente para o TNSC as óperas *Giovanna prima regina di Napoli* (1840) e *Ines de Castro* (1841).

É importante fazer referência a um dos empresários incontornáveis desta época foi, Joaquim Pedro Quintela (1801-1869) ou Conde de Farrobo, responsável por prestar ao Teatro Nacional de S. Carlos (TNSC) uma fase agradável da sua existência, e nutria uma verdadeira paixão pela música ao longo da sua vida. Herdeiro de uma grande fortuna, teve a possibilidade de construir um teatro, atualmente o Teatro das Laranjeiras tendo sido inaugurado em 1825, e foi palco de espetáculos de ópera onde, o próprio Conde e família, chegaram a participar. Depois do interregno durante o período miguelista, em 1833, as récitas incluíram óperas de compositores italianos, franceses e também portugueses, como é o caso de António Luís Miró como *O Sonâmbulo* ou João Guilherme Daddi com *O salteador* e *Um passeio pela Europa*.

É importante salientar que, apesar de esta fase ter dado a conhecer ao público português as mais notáveis óperas da época que se estreavam por toda a Europa, também se verifica quase um total domínio das companhias italianas que, com a imposição dos seus repertórios, dificultava consideravelmente a divulgação do repertório dos compositores nacionais, comparativamente com o século anterior. “ O pouco emprego da língua portuguesa em ópera italiana durante o longo período de

dominação italiana, fez com que a música neste idioma não tivesse desenvolvido traços verdadeiramente portugueses, excepto quando recorre a elementos populares” (Valente, 2014 : 26)

Também Branco (1995:253) afirma que “no domínio da música séria não se empregou suficientemente a língua portuguesa no longo período da dominação italiana”, talvez porque, segundo Nery & Castro (1991:134) citando o cronista anónimo da *Algemeine Musikalische Zeitung* que “atribuía a falta de propensão dos portugueses para a música «séria» [à] sua natureza, [aos] seus hábitos e [à] sua quase total ausência de uma verdadeira formação nesta arte”.

As principais composições dos nossos autores que foram apresentadas durante o século XIX foram, no TNSC, *Il Trionfo d'Emilia e Alessandro in Efeso* (1807) de António José do Rego, *Il Sonnambulo* de Luís Miró; *Inês de Castro* (1839) e *L'Assedio di Diu* (1841) de Manuel Inocêncio Liberato dos Santos; *O Arco de Sant'Ana* (1868) de Francisco de Sá Noronha; *L'Elisir di Giovinezza* (1876) e *La Derelitta* (1885); *Beatriz* (1882) de Frederico Guimarães; *Laureana* (1883) de Augusto Machado, *Dona Branca*, (1888), *Irene* (1896) e *Serrana* (1899) de Alfredo Keil. Esta última obra é de grande importância pois veio “abrir um novo caminho à produção lírica portuguesa, pela temática e pela música, tão ligada à sensibilidade criativa nacional (Cruz, 2007:53). Foi também a primeira ópera a ser impressa com o texto em português e apresenta características nacionalistas relativamente à “adaptação de práticas populares como o Cantar ao Desafio e o toque dos sinos, aliadas à utilização de melodias que tentam sugerir certas cantigas do repertório tradicional português” (Brito & Cymbron, 1992:136).

Estas características nacionalistas faziam parte do Romantismo, que era o movimento cultural deste período. Em contraponto ao anterior Neoclassicismo (que valorizava a cultura greco-latina), o Romantismo interessa-se pelos temas, assuntos, tradições portuguesas e assim a própria língua portuguesa é mais usada nas produções culturais.

No que diz respeito às produções portuguesas no Teatro de S. João, salientam-se *La Donna di Genio Volubile* (1805) de Marcos Portugal; *Puntigle per Equivoco* e *L'Astuzie delle Donne* (1807) de António da Silva Leite; *O cerco de Diu* (1840) de Manuel

Inocência Liberato dos Santos; *Beatriz de Portugal* (1862), *O Arco de Sant'Ana* (1866) e *Tagir* (1876), óperas garrettianas compostas por Francisco de Sá Noronha.

Paralelamente à atividade operática no São Carlos, salienta-se o repertório do teatro musicado em português que era cultivado nos Teatros da Rua dos Condes e do Salitre e ainda no Teatro do Bairro Alto. Ai representavam-se dramas traduzidos para português, peças ligeiras, tal como era tradição em Portugal, como farsas, entremezes ou comédias.

A partir de 1850 juntaram-se a estes teatros, outras casas de espetáculo como o Ginásio (1846), Dom Fernando (1849) e o Trindade (1867) onde se dedicavam à representação da ópera cómica, ópera burlesca, da burleta, da opereta e da zarzuela, para além do teatro declamado. “Por si só, essas denominações não nos permitem mais uma vez ter uma ideia segura acerca das características dessas peças, sabendo-se apenas que muitas delas foram traduzidas ou escritas originalmente em português, o que marca uma diferença fundamental face ao repertório do S. Carlos e do S. João”. (Brito & Cymbron, 1992:133)

Já na cidade do Porto, no Teatro Baquet, Sá Noronha e António Maria Celestino procuraram criar uma “‘Opera Cómica Nacional’ apresentando ao público portuense traduções de obras de Auber e Adolphe Adam” (Brito & Cymbron, 1992:134)

Seguidamente, no último quartel da segunda metade do século, surgem novamente novas salas de espetáculo dedicadas também à ópera cómica ou à zarzuela, tais como, Teatro D. Afonso (Porto, 1885), Teatro Carlos Alberto (Porto, 1897), Teatro Avenida (Lisboa, 1888), nos quais Augusto Machado teve grande importância, uma vez que foi autor de um grande número de operetas em português, como, *O espadachim do outeiro* e a *Triste viuvinha*. Para além disso tentou também criar uma tradição nacional de opereta baseada em temáticas históricas, sendo exemplo disso a opereta *Maria da Fonte*.

Depois de analisar as tendências temáticas dos compositores portugueses, entende-se que começa a existir uma vontade de criar uma corrente nacionalista, como é exemplo a ópera *Inês de Castro* e *L'assedio di Diu*, assim como *Os infantes de Ceuta*, drama lírico composto por Luís Miró. Segundo Brito & Cymbron, “Francisco Sá de Noronha é o primeiro compositor português a inspirar-se diretamente em fontes pré-

existentes da nossa literatura romântica, centrando-se especialmente na obra de Garrett” (1991:135), sendo este escritor o responsável pela reforma do teatro nacional. No entanto, todas estas tentativas faziam frente às prestigiadas composições operáticas importadas e apresentados em Portugal e, por essa razão, não foi conseguida a criação de uma tradição sólida relativamente à ópera portuguesa.

Sem nos alongarmos muito, é também de realçar o florescimento no século XIX e XX da opereta (que evoluiu para a revista contemporânea), já explorada por autores como António Teixeira. Assim, verificam-se inúmeras composições de ópera cómica, opereta, farsas e mágicas pelos autores Alves Rente (1851-1891), Joaquim Casimiro (1808-1862) e Angelo Frondoni (1812-1891) autor do célebre Hino de Maria da Fonte, mas também de operetas em língua portuguesa como *O Beijo* (1844).

No final do século XIX, início do século XX em parceria com os escritores D. João da Câmara (1852-1908) e Gervásio Lobato (1850-1895), Cyriaco de Cardoso (1846-1900) compôs as mais célebres operetas portuguesas: *O Solar dos Barrigas*, *O Testamento da Velha* e *O Burro do Senhor Alcaide*. Para além destes, também outros compositores contemporâneos se interessaram pela composição da opereta, tais como, Freitas Gazul com *O Brasileiro Pancrácio* e *Os Anos da Menina*; Augusto Machado com *Maria da Fonte*; Filipe Duarte com *A Lancha Favorita*, *As Pupilas do Sr. Reitor* e *A Prima Inglesa* sendo esta, segundo Cruz, citando Augusto Melo, “um dos mais retumbantes êxitos dos últimos tempos do nosso teatro musicado” (2007:66) Assim, o início do século XX, demonstra ser muito produtivo, muito concretamente nas obras de cariz nacional, afirmando-se assim a importância da língua portuguesa no género operático.

1.7 Do Século XX à atualidade

Deste novo século, podemos começar por destacar as produções que foram levadas a cena no Teatro Nacional de São Carlos. Em 1900 volta a ser apresentada a ser apresentada a ópera *Serrana* de Alfredo Keil, “ópera portuguesa que até hoje mais vezes tem sido apresentada” (Cruz, 2007:55)

Um ano depois, surgem a estreia da ópera *Dona Mécia*, de Óscar da Silva, considerada uma ópera com as “novidades líricas do século”, sendo também apresentada no Porto (no Teatro Sá da Bandeira), em Braga (Teatro S. Geraldo) e de novo no Teatro Nacional

de São Carlos em 1971. Em 1907 e 1948, a monumental ópera *Amor de Perdição* de João Arroyo, em 1908, 1909 e 1999 *La Borghesina*, de Augusto Machado.

Tal como constatamos anteriormente, é importante referir que no século XX prosseguiu a vontade de continuar o nacionalismo operático já observado no século XVIII. Associa-se também a esta vontade de continuar o nacionalismo as motivações políticas e ideológicas, pois desde 1933 a 1974 vivemos o período do Estado Novo, e a valorização dos valores e cultura nacionais eram apregoadas e até impostas pelo regime. Portugal vivia voltado para si mesmo e impenetrável às influências estrangeiras.

Assim, Ruy Coelho (1892-1986) foi o responsável por fundar em 1934 o 'Movimento Acção Nacional de Ópera'. Sendo autor de 18 óperas, é um compositor conhecido por "estabelecer na nossa cultura uma linguagem lírica própria, ligada à História e aos valores literários". (Cruz, 2007:56) A maioria das óperas de Ruy Coelho foram estreadas no São Carlos, sendo também frequentemente interpretadas em diferentes teatros do país.

Tal como Ruy Coelho, outros compositores portugueses tiveram as suas estreias operáticas no mais conceituado teatro português, como por exemplo, Joly Braga Santos com a ópera *Viver ou Morrer* (1956) com libreto de João de Freitas Branco, Fernando Lopes-Graça com a ópera *D. Duardos e Flérida* (1970, 1987) com libreto de Gil Vicente, António Victorino de Almeida com a ópera *O Canto da Ocidental Praia* (1975), entre muitos outros.

Na última década do século, em 1991, iniciou-se no TNSC e em teatros italianos, a colaboração entre o nosso Prémio Nobel José Saramago e o compositor italiano Azio Corghi, sendo fruto dessa junção a ópera *Blimunda* (1991), *Divara* (1993) e, mais recentemente *Il Dissoluto Assolto* (2006) sendo esta uma revisitação ao *Don Giovanni*.

Paralelamente a estas estreias e parcerias, estreia-se também no TNSC a ópera *Édipo, Tragédia do Saber* (1996) com libreto de Pedro Paixão do compositor António Pinho Vargas e, em 1998 *Os Dias Levantados* com libreto de Manuel Gusmão, lembrando a Revolução do 25 de Abril.

Relativamente ao Teatro da Trindade (inaugurado em 1867), também em Lisboa, se destacou pela "notabilíssima atividade em todos os ramos das artes cénicas e musicais"

(Cruz, 2007:60) e, em 1963 torna-se a sede da ‘Companhia Portuguesa de Ópera’, que esteve ativa até 1975. Durante este período as temporadas Populares de Ópera contavam com cerca de 6 a 8 récitas de cada ópera, sempre idealizadas cenicamente e interpretadas por elencos portugueses. “A iniciativa foi entusiasticamente recebida pelo público e constitui a primeira grande realidade lírica profissional portuguesa do século” (Cruz, 2007:67) Em 1966 sofreu uma restauração orientada por Maria José Salavisa, e é nessa altura que se institui formalmente a ‘Companhia Portuguesa de Ópera’. Felizmente, contou com o apoio financeiro do público, isto é, na apresentação da ópera *A Vingança da Cigana* (com revisão de Filipe de Sousa), de Leal Moreira, contou com cerca de 15 003 bilhetes vendidos, assim como a contemporânea *Inês de Castro* de Rui Coelho obteve 6100 espectadores. Para além das óperas de compositores portugueses, o Teatro da Trindade proporcionou ao público português grandes óperas de autores consagrados, como a *Flauta Mágica* de Mozart, *Ida e Volta* de Paul Hindemith, *O Telefone* de Gian Carlo Menotti, as operetas de Franz Lehar *A Viúva Alegre*, *O Conde do Luxemburgo* e *A Canção de Amor* de Schubert.

Paralelamente a estes acontecimentos, no Teatro do Porto são apresentadas óperas, zarzuelas e operetas em temporadas ou récitas isoladas.

Também no século XX, multiplicam-se as sociedades e fundações no sentido de promover a ópera portuguesa, como é o caso do ‘Grupo Experimental de Ópera de Câmara (GEOC), recebendo apoio financeiro pela Fundação Calouste Gulbenkian. Também o ‘Círculo Portuense de Ópera (CPO) surge em 1966, orientado pelo maestro Gunther Arglebe, que, para além de óperas do repertório internacional, “já programou em montagens próprias as óperas portuguesas”, tais como *A vingança da cigana* ou *O Cabula*. (Cruz, 2007:61)

Também há referências de que, na década de 60, o barítono Hugo Casaes e Manuel Ivo Cruz formaram a ‘Companhia do Teatro Musicado’, e em 1991 cria-se a ‘Ópera de Câmara do Real Teatro de Queluz’ (OCRTQ) pela soprano Elsa Saque e maestros Manuel Ivo Cruz e Armando Vidal. Para além dos espetáculos encenados, concertos líricos e galas de ópera que esta associação proporcionou ao público português, destaca-se a “estreia moderna no nosso país do ciclo de modinhas *Marília de Dirceu*, música de Marcos Portugal, poemas de Tomás António Gonzaga, cantadas no Palácio de Queluz por Elsa Saque, com Armando Vidal ao piano”. (Cruz, 2007:63)

Ora se por um lado todas estas iniciativas privadas proporcionaram ao público português a possibilidade de conhecer e rever as óperas nacionais, por outro lado levamos a querer que todas estas associações se foram formando por iniciativa dos artistas, em parte para garantir ou assegurar a carreira nas suas profissões.

Já no século XXI, verifica-se a associação 'Eventos Ibéricos' pelo tenor Pedro Chaves, a fundação de 'Ginásio Ópera' por João Maria de Freitas Branco e em 2002 a fundação da associação 'Amar as Artes' pelo barítono Manuel Pedro Nunes. Estas duas últimas associações proporcionaram concertos líricos, conferências temáticas, noites de ópera e recitais de *lied*, sempre com cantores portugueses. Associam-se também a estas iniciativas a Companhia All'Opera, formada pelos cantores Mário João Alves, Sara Braga Simões e Job Tomé que procura promover a ópera em geral, em meios mais pequenos e a Opera Isto, formada pelo tenor Mário João Alves que, de forma geral, se centra na desconstrução de óperas e construção de espetáculos, essencialmente com texto em português. A estes associam-se também a "Ópera Norte", criada pelo barítono António Salgado, que se dedica quer a repertório nacional quer internacional.

3. Capítulo 2 - A Importância da Língua Portuguesa na Prática Pedagógica e no Processo de aprendizagem no canto

Neste segundo capítulo iremos resumir as tentativas que existiram ao longo da história da ópera portuguesa, em implementar o gosto da escrita operática em português, querendo com isto demonstrar que, para além de existir repertório passível de ser executado por alunos que frequentem o ensino secundário de uma escola de música, o mesmo é também, mas não só, benéfico para o bom entendimento da mensagem, quer por parte do intérprete, quer por parte do ouvinte, uma vez que se interpretará na língua materna do aluno e do público. Também com a inserção deste repertório português no programa dos alunos, a questão da língua portuguesa poderá levá-los a ultrapassar mais facilmente a barreira da compreensão linguística, isto é, interpretando repertório português, mais especificamente no contexto operático, o aluno vai ter uma maior predisposição para trabalhar a colocação das vogais que, numa fase primária da aprendizagem no canto, é fundamental e até benéfica para que a transição da fonética portuguesa para a estrangeira possa ser executada com mais bases técnicas.

Juntando a estes factos, será apresentada também uma breve análise das entrevistas que foram feitas a docentes na área do canto em Portugal Continental. Para melhor compreender a língua portuguesa e as suas potencialidades no canto, procuramos aprofundar um pouco a acústica e fonética da língua portuguesa aplicada ao canto, pois esta apresenta uma grande variedade e riqueza, sobretudo nas vogais, o que poderá ser um benefício para os alunos portugueses, pois, tal como disse anteriormente, poderão aprofundar também tecnicamente a articulação e correta colocação de cada vogal. Para além disso, para que se compreenda um pouco do mecanismo inerente à arte do canto, será apresentada uma sucinta explicação da fisiologia da voz. Por último, é importante referir que a aprendizagem da língua portuguesa, dos alunos que a tem como língua mãe, é feita através da motivação e interesse pela mesma, pois é com ela que iniciam a comunicação oral com o mundo. Partindo deste ponto, tenciono também entender se o conhecimento mais aprofundado da língua, comparativamente com qualquer língua estrangeira, poderá conferir ao aluno, uma interpretação mais aprofundada da personagem e com a implementação de um certo cunho pessoal, uma

vez que este poderá entender todos os segundos sentidos que o texto operático poderá apresentar.

2.1 As tentativas ao longo da história e a fundamentação dos profissionais na atualidade

Ao longo da história da ópera portuguesa, mais concretamente no século XVIII, destacam-se as composições operáticas de António Teixeira juntamente com o seu dramaturgo António José da Silva, como por exemplo, *As Guerras de Alecrim e Mangerona*, *As Variedades de Proteu* ou o *Precipício de Faetonte* e também Leal Moreira, já no final do século, que apresenta na sua ópera *A vingança da cigana*, um carácter nacional e popular. Apesar do grande domínio da ópera portuguesa escrita em italiano, a ópera portuguesa escrita em português, caracterizava-se pelo seu carácter popular e temáticas alusivas à crítica da sociedade e situação política, temas estes que eram de grande interesse para grande parte da sociedade. A boa adesão do público prendeu-se também com a facilidade na compreensão total da mensagem que se transmitia. Na segunda metade do século XVIII, começa a ser explorado um novo conceito – a modinha- como forma de canto erudito em Língua Portuguesa, próximo da ópera. Assim, assumindo formas semelhantes às árias e duetos e correspondentes temáticas do repertório operático, abrangem também diferentes estados de espírito. Este género apresenta uma linguagem musical muito inspirada na música de raiz popular.

Uma vez que no Séc XIX se viveu uma quase inexistente produção operática escrita em português, vivendo-se muito sob a tradição estética e linguística da ópera italiana, só no final do século e início do século XX, volta a surgir de novo o interesse em compor óperas em português, como por exemplo com a ópera *A Serrana* de Alfredo Keil, ópera esta que abriu de novo o caminho à produção operática portuguesa pelas razões referidas já no capítulo 1. De salientar que, paralelamente à crescente produção operática portuguesa, esta faz-se também notar no teatro musical português, o que demonstra o interesse por parte dos interpretes e a curiosidade crescente do público pelo repertório composto na sua língua. Nesta época, Augusto Machado, foi um dos compositores de maior destaque devido ao número de operetas que compôs em

português, como p. ex. *A triste viuvinha*, *O Espadachim do Outeiro* ou *o Tição Negro*. Também Francisco Sá de Noronha, que procura inspiração na literatura portuguesa para as suas composições, assim como Rui Coelho, fundador do “MANO” - Movimento Ação Nacional Ópera. Na sequência destes, surgem mais tarde, uma pleia de nomes dos quais se destacam Joly Braga Santos e depois, Alexandre Delgado, Nuno Côrte-Real ou António Pinho Vargas. Para além de ser maior a adesão por parte dos compositores em compor ópera em português, é notório o crescente aparecimento de fundações e associações que se dedicam à promoção da ópera em português. Todos estes indicadores apontam para um maior interesse do público português por este repertório.

Juntamente com estes factos, procurámos corroborar a nossa opinião de que é benéfico utilizar a língua portuguesa no ensino do canto operático, com a realização de entrevistas a respeitados profissionais da área na atualidade (anexo 3), à professora cooperante (anexo 1) que supervisionou o meu estágio profissional e à aluna (anexo 2) com quem tive a oportunidade de trabalhar duas árias de ópera escritas em português. Todas as respostas que obtivemos através das entrevistas vieram alimentar a opinião sobre a importância deste repertório no processo de aprendizagem dos alunos que iniciam a disciplina de canto. Todos os professores entrevistados afirmam que é benéfico para um aluno que está a iniciar a prática do canto no ensino secundário, o estudo de repertório em português. No entanto, no que se refere à dificuldade em cantar a língua portuguesa, as opiniões dividem-se. Contudo, o leque fonético que a língua portuguesa apresenta, pela sua variedade e riqueza, permite ao aluno executar um trabalho mais aprofundado na colocação técnica e, tal como afirma Sara Braga Simões, “o repertório em português é um óptimo aliado para correcção da articulação, (...) Os alunos identificam mais facilmente os erros de articulação no português do que em línguas estrangeiras e, por isso, corrigem mais facilmente”, principalmente no que diz respeito às vogais, por serem elas o veículo principal do som. Também Job Tomé afirma que “o facto de ser a nossa língua mãe pode agilizar o processo de assimilação de mecanismos inerentes à voz cantada”. Foi ainda referido que os alunos apresentam dificuldades em cantar na língua materna, porque assumem a sua dicção natural falada. No caso concreto da amostra desta dissertação, a professora cooperante afirma que “o português cantado, deve ser trabalhado para não ser idêntico ao português falado, pois enrolamos sílabas, fechamos palavras, deixamos cair

palavras, temos vogais particularmente fechadas que depois no cantar, se tornam ainda mais fechadas e particularmente porque, no caso concreto dos alunos daquela região de Guimarães, há uma fonética e há uma sonoridade própria da língua que abre muito as vogais, anasala muito outras vogais, os ditongos são todos muito anasalados...” Oliveira Lopes afirma que “se o cantor tiver características regionais da sua própria língua, o chamado sotaque, deverá aboli-las ou corrigi-las de forma a utilizar uma fonética que possa permitir identificar essa língua dentro dos parâmetros reconhecidos universalmente” (Lopes, Oliveira, 2011 p.96)

Para além disso, é necessário dar a conhecer e tornar mais fácil o acesso a este repertório, tal como referem alguns dos professores de canto que foram entrevistados para a elaboração do estudo de caso, como Patrícia Quinta, Sara Braga Simões, Nélia Gonçalves e Liliana Coelho (anexo 3). Na experiência que tive com a aluna ao longo do estágio profissional (que será o objeto de estudo no caso prático desta dissertação – capítulo 3), apenas foram escolhidas duas árias e ambas apresentavam alguma dificuldade, embora adequada ao nível técnico de um aluno, regra geral, que se encontra no ensino secundário. No que se refere à opinião da professora cooperante relativamente à disponibilidade do repertório operático português, “a maior parte das coisas está perdida em manuscritos ou em edições muito antigas. Relativamente à questão social, é verdade que há um preconceito em relação aquilo que é um repertório português em comparação com algo estrangeiro. A opinião vale o que vale, mas infelizmente este pensamento ainda está muito enraizado.” Outro motivo que me levou a aprofundar este tema, foi a questão da língua portuguesa como um veículo facilitador da mensagem do texto, “A relação canto e emoções, no meu entender é a chave para a construção do cantor, não só do ponto de vista do instrumento mas também emocional e artístico. Estes aspectos da formação, a meu ver, devem andar lado a lado num percurso académico” de acordo com o entrevistado Job Tomé (anexo 3). Sem dúvida que, sendo esta a nossa língua materna, sentimos afetividade e proximidade com a mesma, ao contrário de qualquer língua estrangeira. “Quando o português é a língua materna do aluno, a compreensão do texto é muito mais profunda e, sobretudo, muito mais imediata, o que permite uma entrega mais cabal, por parte do aluno, à personagem e à comunicação das emoções subjacentes”, na opinião de Sara Braga Simões (anexo 3). Pese embora o facto de que, a noção mais pormenorizada do significado das palavras e do texto geral, não chega para que o aluno

entenda a ária na sua totalidade. Isto é, é importante que o aluno seja alertado e direcionado para um trabalho de investigação sobre ópera, o enredo e a época em que foi escrita, procurando assim transmitir as emoções não apenas da ária em questão, mas sim, da situação ou do momento em que essa ária é apresentada no decorrer da ópera. Dessa forma, a língua portuguesa poderá trazer uma melhor comunicação entre o cantor e o público, havendo um melhor entendimento do que é apresentado. Corroborando esta afirmação, a professora cooperante do estágio profissional, afirma que “pelo facto de conhecer o texto na sua própria língua também é mais fácil fazer a transferência das emoções, das intenções, do carácter, do espírito da personagem, etc.” Assim, a interpretação de árias em língua portuguesa torna-se uma ferramenta mais acessível e intuitiva. Não havendo a barreira da tradução da língua estrangeira, o aluno pode concentrar-se também no desenvolvimento técnico e interpretativo, tal como refere a professora Janete Ruiz “frequentemente, nós sabemos que não conseguimos vencer problemas técnicos pelo próprio desconhecimento das línguas, próprio desconhecimento da fonética, da prosódia e invariavelmente “esbarramos aí”, e o desenvolvimento técnico acaba por ficar sempre limitado, nunca chegamos a conseguir potenciar, de facto, aquilo que o aluno poderia fazer se tivesse esse domínio da língua.”

2.2. Potencialidades fonéticas da Língua Portuguesa para o Canto

Apesar das dificuldades, muitas vezes referidas, de utilizar foneticamente a língua portuguesa para cantar, dificuldades estas bem analisadas e detalhadas pela autora Tânia Valente (2014), “Golpes da glote no ataque a palavras iniciadas por vogais; Dificuldade ou incapacidade em rolar /r/; Deficiente uso da língua na articulação de sons, em especial consonânticos; Tendência para, numa palavra com vogal nasalizada (por ex. Tempo) estar mais tempo na nasal /m/ do que na vogal; Tendência para usar demasiado o maxilar, ou para o tensionar na articulação de uma consoante; Articulação em geral muito recuada, isto é, os sons são produzidos e articulados muito próximos da faringe, em vez de se tirar partido dos articuladores frontais, isto é, língua, lábios, dentes e palato. É este tipo de articulação que dá ao Fado a sua sonoridade característica. (p. 205)”. A própria autora apresenta as formas de contornar as mesmas dificuldades: “As “pequenas modificações” (sugeridas por Salvini), a “sub-articulação

das consoantes” (sugerida por Scotto di Carlo) e a “cobertura das vogais” (referida por Oliveira Lopes) não são mais do que exemplos de alofones, isto é, a substituição de um fonema por outro que lhes é semelhante, mas com características mais adequadas ao som que se pretende produzir num determinado contexto. Pode parecer que se está a fugir ao ideal “*cantare come si parla*”, porém o ideal deve continuar subjacente, apenas se lhe fazendo, como aqui já foi dito, as adaptações necessárias”. (2014,205)

Se pensarmos na variedade de géneros musicais cantados em língua portuguesa, seguramente podíamos afirmar que estes abrangem pelo menos os continentes europeu, americano e africano. Assim, a geografia do mundo lusófono, permitindo um intercâmbio histórico, deu aos seus músicos acesso a algumas das mais fortes tradições musicais. Do mesmo modo, considerando que o português é uma das línguas mais faladas no mundo, podemos assumir com relativa segurança que existe um grande número de cantores cuja língua portuguesa é a língua materna, dando voz e continuidade a estilos únicos, muitos com uma antiquíssima tradição ou fazendo algo totalmente novo a partir deles. Desde o fado em Portugal, passando pelo samba, forró ou bossa nova no Brasil, até à marrabenta em Moçambique, o semba em Angola ou a morna em Cabo Verde, a língua portuguesa foi, ao longo da história, absorvendo, não só influências musicais, como amplitude e variedade fonética.

O Português utiliza uma grande variedade de vogais, incluindo ditongos e outros tipos de encontros vocálicos. As vogais são especialmente relevantes para os cantores, porque não colocam obstrução à passagem do som. Segundo Tânia Valente, “ as vogais são sons livres, contínuos, sonoros e é nelas que se apoiam as notas musicais.” (2014, 135)

Assim, a preponderância de vogais na língua portuguesa facilita a expressão vocal e musical. Articulatoriamente, as vogais distinguem-se das consoantes por serem produzidas através da livre passagem do ar ao longo do trato bucal, passagem essa que é modulada pela ação dos órgãos articuladores, produzindo as conhecidas diferenças de timbre entre as vogais. Acusticamente, as vogais caracterizam-se por serem sons periódicos, ou melódicos, têm um formato ou forma definida, sendo que esta é, tal como referimos atrás, moldada pela articulação, são sons sem ruídos e sem restrições, ao contrário das consoantes. Uma vez que são geradas pelas cordas vocais, que lhes transmite ondas periódicas, a que se acrescentam outras incrementadas pelos ressoadores e filtradas pelos filtros que compõem as cavidades laríngea, faríngea, nasal e

bucal (este assunto será amplamente desenvolvido nos capítulos 2.2.1. e 2.2.2. desta dissertação).

As vogais acontecem através da forma que o trato vocal adquire na sua articulação e através das formantes que as compõem (Valente, 2014 :135).

Existem, na língua portuguesa, vogais orais e nasais, vogais abertas, semiabertas, fechadas e semifechadas, vogais anteriores, centrais e posteriores, vogais arredondadas e não arredondadas (este assunto será amplamente desenvolvido no 2.2.2.2 desta dissertação). Um cantor que cresceu a falar com esta variedade de vogais terá seguramente uma intimidade maior e uma relação mais flexível com o seu aparelho fonador.

Das línguas mais faladas do mundo, o português é das poucas na qual as vogais têm tantas variações fonéticas. O “a”, por exemplo, pode ser pronunciado aberto (“á”), fechado (“â”) e anasalado (“ã”). O mesmo vale para o “e” e o “o”. Só o “i” e o “u” não tem tantas variações assim. No italiano, a maior parte das vogais não tem como ser pronunciadas na forma átona, o que, para um cantor facilita em termos de colocação. Tal como afirma Valente na sua tese de doutoramento, “para Salvini, o encanto da língua italiana à qual se teimava em atribuir “superioridade na sua música sobre a produção portuguesa do mesmo género” devia-se apenas à força musical “no metro e no ritmo dos versos- na igualdade do movimento-, na liberdade da rima” que se encontravam nas árias escritas sobre língua italiana. Para o tenor prussiano, no dia em que autor de um poema ou de um libreto tivesse “alguma noção das necessidades da música” tudo seria possível. Por outras palavras, seria possível música bem escrita, fosse ópera ou outro género, em Língua Portuguesa”. (2014:49)

Do mesmo modo, o ditongo nasal “ão”, bastante raro noutras línguas, é frequente no português e facilita a construção de rimas. Algumas das palavras portuguesas de origem latina terminam em -ão. Isso torna o -ão uma terminação bastante comum e disponível para rimas. Para um cantor, é importante que este entenda, particularmente no ditongo “ão”, que deve cantá-lo sob a vogal, tornando-a o mais átona possível “ã”, pois esta apresenta uma maior abertura, ao contrário do “o”, que é notoriamente uma vogal mais fechada no que diz respeito à articulação da vogal.

As regras de fonologia das vogais são uma das poucas coisas cujas regras são claras e constantes na língua portuguesa. Ao contrário do inglês, por exemplo, no qual o “i”

pode ser arbitrariamente pronunciado como “ai” ou “i” a depender da palavra empregada, no português o uso não é tão arbitrário. Se tiver acento agudo, a pronúncia será aberta; se tiver acento circunflexo, fechada; se houver til, anasala-se a vogal.

Por outro lado, o português tem um conjunto limitado de consoantes. No entanto estas surgem na língua, por norma, no início das sílabas e das palavras, o que permite a abertura do aparelho fonador, tornando-se particularmente percussivas, permitindo marcar o ritmo de maneira mais efetiva. Do ponto de vista fonológico, as consoantes nunca podem servir de núcleo de sílabas, ao contrário das vogais, funcionando apenas como fronteira de sílaba. Por essa razão, Noam Chomsky e Morris Halle (1968) classificam-nas com traços fonológicos distintivos de [+ consonântico] e, por consequência [- silábico], uma vez que um traço fonológico anula o outro.

Do ponto de vista da fonética articulatória, as consoantes são produzidas através de uma obstrução ou estreitamento de uma certa região entre a glote e os lábios, o que provoca um bloqueio à passagem do ar e que é responsável pela produção acústica de “ruído”, ou seja, de um som aperiódico. As características acústicas desse ruído variam de acordo com dois parâmetros: o modo de articulação, ou seja, a forma como é feita a obstrução; e o ponto de articulação das consoantes, isto é, a região onde é feita a obstrução (este assunto será amplamente desenvolvido no 2.2.2.2 desta dissertação).

A propósito das consoantes em português tenderem a aparecer no início de palavras e sílabas, e raramente no final, isso deixa o aparelho fonador aberto para estender o final das sílabas e sem urgência de encerrá-las para chegar à consoante final. O facto do aparelho fonador não fechar dá um ar de “leveza” ao texto associado à música. Comparativamente com o alemão, apesar das vogais serem cantadas sempre no seu estado puro, a língua apresenta muitas consoantes, muitas delas no término de cada palavra, o que torna a língua pesada, menos melodiosa.

Ainda sobre fonética da língua, ao contrário do que acontece com o mandarim e com algumas línguas de origem africana, o português não é uma língua tonal, isto é, é uma língua que não recorre apenas à entoação das frases. O português utiliza variações de prosódia para transmitir significados, sem necessitar das estratégias das línguas tonais. Ao mesmo tempo, como em muitas línguas, o português usa variações de tom para indicar alguns tipos de significado expressivo (surpresa, dúvida, etc.) e essas mudanças são muito pronunciadas. “... Em Português, o acto entoacional pode ser o

único que nos permite perceber se uma determinada frase exprime uma interrogação, uma afirmação, uma dúvida ou uma ordem” (Valente, 2014:96 citando Bicho, s.d.:47) Essa ênfase no significado e na variada gama de tons, leva os falantes do português a terem os mesmos benefícios em inteligência musical como os falantes de verdadeiras línguas tonais.

Pode parecer banal à primeira vista, mas a riqueza na variação fonética tem implicações profundas no nosso modo de ser e, até mesmo, de pensar. A verdadeira riqueza desta variedade fonética do português consiste em o cantor conseguir brincar com a mudança no tom de vogais idênticas. “(A língua Portuguesa) Escreve-se da maneira que se lê e assim se fala. Tem de todas as línguas o melhor: a pronúncia latina, a origem da grega, a familiaridade da castelhana, a brandura francesa, a elegância da italiana” (Valente, 2014: 46, citando Rodrigues Lobo)

2.2.1 A voz. Fisiologia vocal

“The singing voice is unique in the sense that we can not only produce a wide range of pitches and voice qualities with it, but also add words to elucidate and complement our musical expression”¹ (Sacramento, 2009, 35 citando Björkner)

Desta forma, é importante fazer um breve resumo do funcionamento do nosso aparelho vocal.

“A fisiologia da voz não era bem conhecida até ao aparecimento de técnicas inovadoras, as quais levaram a uma melhor atenção e cuidado desse recurso humano” (Sataloff, R.T.,1993: p50)²

Tal como fiz referência no capítulo anterior, o conhecimento que se tinha acerca da fisiologia da voz era muito escasso, pelo que os cantores não tinham conhecimento sobre como cuidar a voz e mantê-la saudável.

¹ Tradução: “A voz cantada é única no sentido em que podemos não só produzir uma ampla variedade de notas com qualidade, como também usamos as palavras para elucidar e complementar a nossa expressividade musical.”

² Transcrição original: “La fisiología de la voz no empezó a conocerse bien hasta el advenimiento de técnicas innovadoras, gracias a las cuales cuentan además, con una mejor atención y tratamiento de ese recurso humano”.

No que diz respeito à fonação, devemos reter que, para que esta seja possível, é necessária a utilização de toda a estrutura do nosso corpo, “pois a emissão da voz dá-se aquando da ativação de várias músculos e órgãos que o compõe” (Pinto, 2018 : 57).

Segundo Khambata (1997, 13), “A voz humana é essencialmente um instrumento de sopro [...] um bom cantor é governado por uma correta respiração”³. Ao sistema respiratório está associada a função de oxigenar o nosso organismo e, através da produção do fluxo de ar dá-se a produção de voz através da vibração das cordas vocais.

Existem vários tipos de respiração (respiração clavicular ou superior; respiração média, mista ou torácica; respiração inferior ou abdominal e respiração diafragmático-abdominal ou costo-diafragmática-abdominal) e, segundo Oliveira Lopes, a respiração mais eficaz para um cantor é a respiração costo-diafragmática-abdominal. Claro está que, para um aluno iniciante na prática do canto, o nome dado ao tipo de respiração que exige o canto, pode ser um pouco confuso e até mal-entendido, assim, devemos focar-nos neste mecanismo como uma associação a duas fases: inspiração e expiração.

A ativação da respiração ocorre ao nível do sistema pulmonar, que se encontra recolhido na cavidade torácica, com a utilização dos respetivos músculos: costais, abdominais e o diafragma. Pode dizer-se que os pulmões são a fonte de energia para a produção do som e, para um cantor, é importante que a inspiração seja feita de forma consciente e a expiração controlada sob influência do diafragma e dos músculos da parede abdominal. Assim, é também importante que o aluno/cantor realize o processo de respiração com a postura adequada, procurando não causar tensão ou pressão, no caso da expiração, nos músculos inerentes a este processo. A esta pressurização normalmente está associada a noção de apoio que, segundo Lopes citando Sacramento, “deve ser o resultado uma sensação provocada pelos músculos e pelos receptores de pressão durante a expiração no canto” (Lopes, 2017:14)

No canto, toda a respiração deve ser tida em conta de acordo com a frase musical que irá ser cantada, pois o excesso de ar e conseqüente acumulação pode ser prejudicial, causando tensão corporal e até fadiga, tanto como a falta da mesma.

³ Original: “The human voice is essentially a wind instrument – arguably the most beautiful of all wind instruments (...). Good singing is governed by correct breathing; it cannot exist without it”

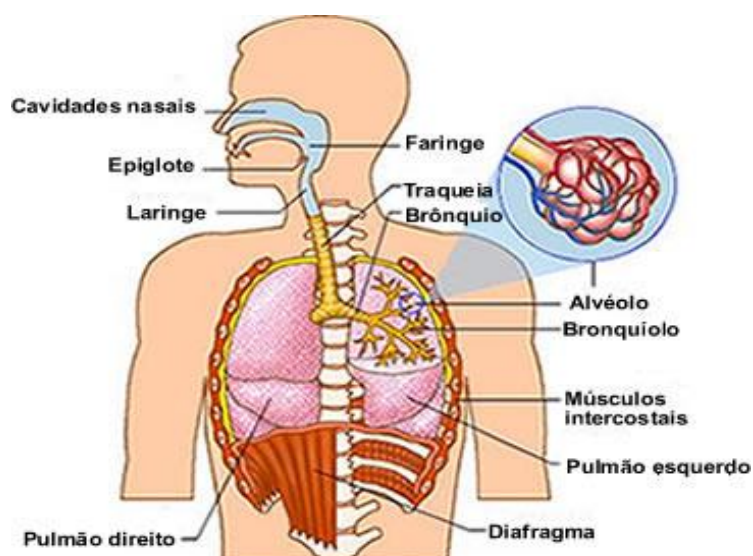


Fig 1. Sistema respiratório

O diafragma, que apresenta uma estrutura semelhante à forma de uma abóbada, é um músculo interno que funciona como o êmbolo de uma seringa, “Durante a inspiração, contrai-se, descendo, e durante a expiração, relaxa, subindo” (Gallardo, 2016 : 3)⁴isto é, quando desce, o ar entra, quando sobe, o ar sai, voltando assim ao seu estado normal. A este músculo associam-se os músculos do abdómen, responsáveis pelo controlo da voz. Claro está que este relaxamento, dependendo da altura da nota que será cantada, diferenciará, isto é, caso estejamos a cantar numa zona aguda, o diafragma, mesmo que mecanicamente possa subir devido à expulsão de ar, devemos conceber que este deve ser pensado mantendo a pressurização. Quanto mais aguda é a nota, mais pressurização este deve ter, concebendo a ideia de que desce, contrariamente à posição palatal, que se deve manter o mais possível elevada, funções estas que se encontram diametralmente opostas, p. ex. O mecanismo de um elevador: quando o elevador sobe, há uma tração no sentido contrário, que provoca o funcionamento equilibrado do mecanismo. Transpondo para o canto, precisamos de elevar a zona palatal e a máscara, mas precisamos da tração contrária da parte diafragmática, de modo a que o tubo e a laringe possam ficar completamente relaxados

⁴ Transcrição original: “Durante la inspiración, se contrae descendiendo, y durante la espiración se relaja ascendiendo”

e posicionados corretamente, dando assim possibilidade á passagem do ar que serve a vogal.

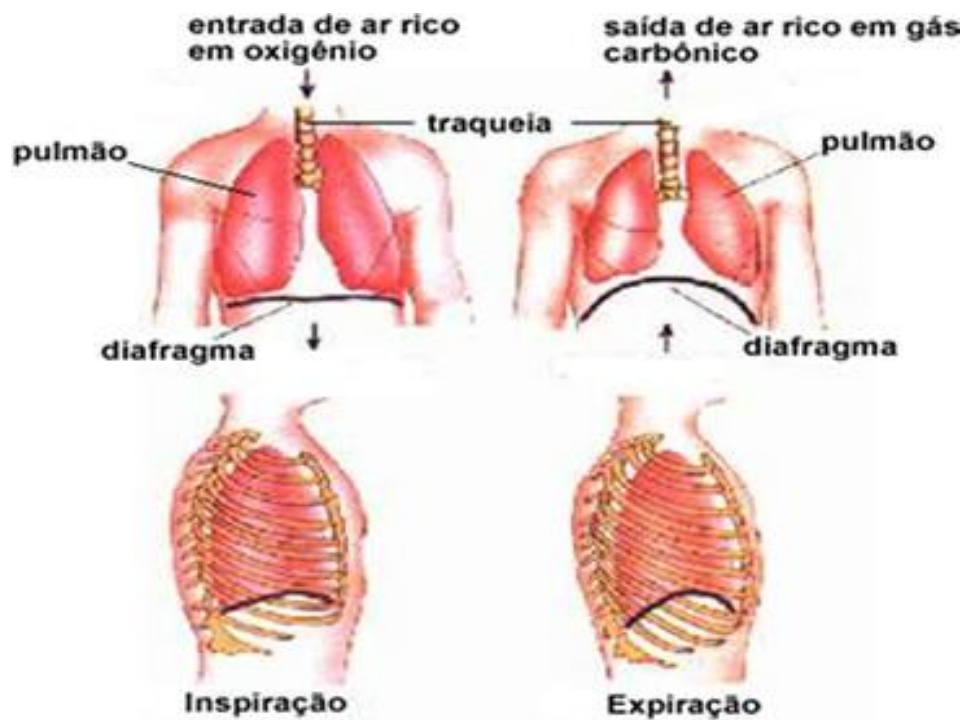


Fig.2 Processo de inspiração e expiração

“A respiração diafragmático-abdominal ou costo-diafragmático-abdominal, completa ou total caracteriza-se por uma expansão harmónica de toda a caixa torácica, sem excessos na região superior ou inferior. Há aproveitamento de toda a área pulmonar, e é a respiração mecanicamente mais eficaz para o desenvolvimento de uma profissional. A respiração será tão mais profunda quanto maior for a exigência da produção vocal” (Oliveira, 2000: 14)

O órgão responsável por conduzir o ar até aos pulmões é a traqueia que apresenta uma estrutura tubular, situando-se no esófago. Esta é mantida aberta, graças a vários semicírculos de cartilagem hialina, que a constituem sendo que, como se verifica na fig.1, o seu final integra uma bifurcação onde se iniciam os brônquios. Esta “estende-se entre a laringe e os brônquios principais, direito e esquerdo, onde se bifurca” (Gallardo, 2016 :3)⁵ Quando o ar é expelido, este passa pela traqueia e de seguida encontra a laringe.

⁵ Transcrição original: “Se extiende entre la laringe y los bronquios principales, derecho e izquierdo, donde se bifurca.”

A laringe é considerada por muitos autores como o órgão principal da voz, no entanto tal como explica McKinney “o seu objetivo principal é servir como uma válvula que mantém a comida, bebida e outras substâncias estranhas fora dos pulmões e prender a respiração nos pulmões para ajudar na acção de levantamento de pesos e outros tipos de esforço físico. (...) A dualidade de função pela qual a laringe serve tanto como uma válvula e como um produtor de som é uma fonte significativa de problemas quando essas funções se misturam. (...) falantes e cantores muitas vezes inconscientemente introduzem pressão e tensão desnecessária na laringe usando demasiada a sua acção de válvula enquanto estão no acto de fonação”. (McKinney, 1994: 65)⁶

Situa-se na parte média do pescoço e está suspensa por membranas, ligamentos e músculos, entre a traqueia e a faringe, junto ao osso hioide situado no pescoço no princípio da língua. O esqueleto da laringe é formado por nove cartilagens: epiglote (que consiste numa aba livre, projetada/estendida em direção à língua), cricóide (com a forma de anel), tiróide (comumente denominada como “maçã de adão”), aritenóides (em forma de corneto) e cartilagens corniculadas (com a forma de um cone). Deste conjunto, três são pareadas e simétricas enquanto outras três não possuem de um par e apenas estão localizadas para realizar a sua função. São os movimentos destas cartilagens, que compõe esta zona como o centro de vibração, zona esta onde se situam as cordas vocais. “A laringe contém as pregas vocais denominadas comumente cordas vocais. A presença destas pregas determina a existência de três regiões distintas no interior da laringe: Compartimento superior: espaço por cima das pregas vocais; Compartimento médio: Inclui a glote e os ventrículos laríngeos; Compartimento inferior ou região infra-glótica: Espaço laríngeo situado debaixo das pregas vocais” (Gallardo, 2016:7)⁷

⁶ Original: “Its primary purpose is to serve as a valve which keeps food, drink, and other foreign matter out of the lungs and which holds breath in the lungs to assists in the action of lifting and other types of bodily exertion. (...) The duality of function whereby the larynx serves both as a valve and as a sound-producer is a significant source of problems when these functions are allowed to mix. (...) speakers and singers often unconsciously introduce unnecessary strain and tension into the larynx by using too much of its valving action while phonating.”

⁷ Original: “La laringe contiene los pliegues vocales denominados comúnmente cuerdas vocales. La presencia de estos pliegues determina la presencia de tres regiones distintas en el interior de la laringe: Compartimento superior o vestíbulo: espacio situado por encima de los pliegues vocales; Compartimento medio: incluye la glotis y los ventrículos laríngeos; Compartimento inferior o región infraglótica: Espacio laríngeo situado por debajo de los pliegues vocales.”

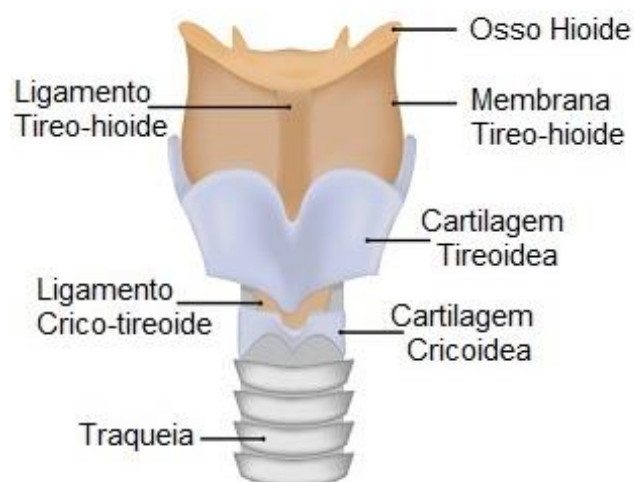


Fig. 3 A Laringe

Segundo Khambata, “the vocal cords, then, are the ligaments within the larynx, attached at the back to the arytenoid cartilages and at the front to the thyroid cartilage” (1997: p.14).⁸

São elas as responsáveis pela produção do som, pois através da passagem do ar intrapulmonar, e da sua adução e abdução, provocam o movimento ondulatório – a vibração das pregas vocais. “Sacramento (2009) refere que uma frequência fundamental mais baixa é caracterizada por pregas vocais mais curtas, espessas e lassas; e uma frequência fundamental mais elevada é caracterizada por pregas vocais mais longas, finas e tensas, sendo que em ambas as situações, a pressão subglótica deve ser adaptada às condições do momento.” (Lopes, 2017:6)

As cordas ou pregas vocais são duas membranas constituídas por um tecido elástico coberto por epitélio, isto é, uma membrana muito fina e por uma fibra muscular. “As pregas vocais são altamente elásticas e têm uma estrutura histológica que lhes permite dar à voz uma grande versatilidade” (Gallardo, 2016:12)⁹. A sua cor em estado saudável é esbranquiçada. Durante a inspiração as cordas apresentam-se abertas, para que seja possível a passagem do ar e aquilo que irá definir a variedade do som, isto é a amplitude

⁸ Tradução: As cordas vocais são os ligamentos dentro da laringe, presos na parte traseira das cartilagens aritenóides e na frente da cartilagem tireoideiana.

⁹ Original: “Los pliegues vocales son altamente elásticos y tienen una estructura histológica que le permite a la voz su gran versatilidad.”

e intensidade sonora, é a força com que o ar atravessa as cordas vocais. Quando se dá a expulsão do ar, estas vibram em toda a sua extensão ou apenas em segmentos, dependendo disto a nota musical que será produzida. “A fonação exige um fechar e abrir contínuo das pregas vocais com mudanças na longitude e na tensão [...] Nos conferencionistas, atores e cantores observa-se um controlo da expiração que se exerce por ação dos músculos abdominais. A voz é produzida pela expiração do ar através da fenda glótica cerrada; as cordas vocais são obrigadas a separar-se e a colocar-se em vibração pela pressão do ar expirado (pressão sub-glótica)”. (Gallardo, 2016: 13, 14)¹⁰.

Relativamente ao timbre que cada indivíduo possui, este está associado ao comprimento e espessura das suas cordas vocais assim como ao tamanho da laringe. São estas as características responsáveis pelas diferenças de tom de voz dos homens (frequência fundamental entre os 100 e 150 vibrações por segundo ou Hz), mulheres (entre os 200 e 250 Hz) e crianças (entre os 300 e 350 Hz). Quando se inicia o ciclo fonatório ou ciclo vibratório, as cordas vocais abrem e fecham de forma rápida e repetitiva, processo este ao qual se dá o nome de produção vocal.

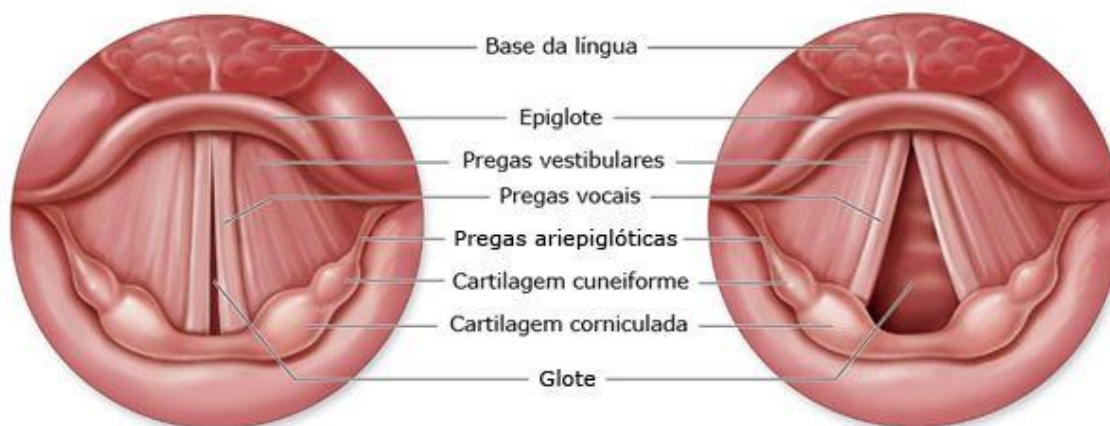


Fig. 4 Pregas vocais no processo de fonação | Fig.5 Pregas vocais no processo de respiração

Citando Lopes (2017:8) “Como refere Sacramento (2009) é a acção do ressoador constituído pelo trato vocal que amplifica e enriquece o som da voz humana conferindo-lhe as suas características acústicas e específicas. O trato vocal assemelha-

¹⁰ Original: “La fonación exige un cierre y una abertura continuas de los pliegues vocales (cuerdas vocales) con cambios en la longitud y la tensión (...) En los conferenciantes, actores y cantantes se observa, sin embargo, un control en la espiración que se ejerce por acción de los músculos abdominales. La voz es producida por la espiración del aire a través de la hendidura glótica (glotis) cerrada; los pliegues vocales son obligados a separarse y a ponerse en vibración por la presión del aire expirado (presión subglótica) ejercida.”

se a um tubo aberto num extremo (boca e nariz) e fechado no outro extremo (laringe).” Assim, os factores determinantes nas características dos ressoadores, assim como na sua importância e hierarquia são o tamanho, forma, tipo de cobertura, composição e espessura das paredes; superfície e ressoadores combinados. Os ressoadores principais do aparelho fonador são constituídos pela boca – “principal ressoador da voz, a sua maior ou menor abertura será de grande importância para a qualidade tímbrica e intensidade vocal”(Gallerdo, 2016:25))¹¹ e considerado um ressoador móvel, pois pode modificar a sua forma e volume, pelos elementos que a compõem: a língua, palato mole, mandíbula e lábios, adaptando-se ao som produzido - a faringe, cujo tamanho pode ser “facilmente alterado pelos vários elementos que lhe são subjacentes, nomeadamente pelos movimentos da língua e das paredes musculares da própria faringe” (Valente, 2014:88) e – as fossas nasais – consideradas um ressoador fixo, e por isso assumem a posição de terceiro lugar de importância para James McKinney. Este associa também a sua função à produção de consoantes e vogais nasais, estando estas muito presentes na Língua Portuguesa. “Como refere Sacramento (2009) é a acção do ressoador constituído pelo trato vocal que amplifica e enriquece o som da voz humana conferindo-lhe as suas características acústicas e específicas.” (Lopes, 2017:8)

Segundo Lopes, “estas cavidades constituem um papel fundamental para a produção da voz e sua ressonância já que através da movimentação dos elementos que a constituem (maxilar inferior, lábios, língua e véu palatino) modulam o ar, assumindo assim o papel de ressoadores” (2004:84,85). Para além destes elementos, existem ainda pequenas cavidades ósseas na zona superior e lateral do nariz, que desempenham o papel de ressoadores e amplificadores da voz. São também eles os responsáveis pela sensação, muitas vezes procurada pelos cantores da “voz na máscara”. Para Mckinney, o peito é também um ressoador indireto que vibra por simpatia e que não têm qualquer influência direta no som externo. O tracto vocal actua como um filtro acústico que pode amplificar, atenuar, eliminar ou deixar passar inalteradas as frequências produzidas pela fonte sonora. (Lopes, 2017:8, citando Sacramento, 2009)

¹¹ Original: “El principal resonador de la voz, su mayor o menor abertura será de gran importancia para la calidad tímbrica y la intensidad de la voz”.

Ainda sobre os ressoadores do trato vocal, advém a expressão muitas vezes utilizada pelos professores de canto, “voz em máscara”. Isto é, sabendo da existência das cavidades ressoadoras, estas devem ser estimuladas de forma a potencializar a colocação das vogais tecnicamente através da passagem do ar, e com essa flexibilidade conseguir o brilho e o timbre naturais. Desta forma, combinando a altura palatal, que nos permite deixar o ar girar e vibrar, com a ativação da máscara, o cantor irá conquistar esses ressoadores, tornando mais rico o seu timbre e a própria afinação da frase musical.

Do funcionamento do trato vocal, fazem ainda parte os elementos que constituem o aparelho articulatório, cuja boca assume primário. Dela fazem parte os articuladores superiores – lábio superior, os dentes, palato duro, véu palatino e palato mole – e os articulares inferiores – maxilar inferior, o lábio inferior e a língua. “A boca ajuda a moldar o tom vocal e na compreensão da comunicação, provendo-se das consoantes que tem a função semelhante a um megafone na transmissão do som vocal para fora do corpo” (Mckinney, 2005:128)¹²

Na condução da articulação aplicada a um cantor, esta deve ser pensada sempre sobre maxilar superior, isto é, mesmo que mecanicamente não o seja possível, sendo esta efetuada pelo maxilar inferior, o pensamento de que é o maxilar superior a elevar, terá como consequência a constante elevação palatal com a ativação da máscara, favorecendo assim uma correta técnica vocal aliada à articulação e até uma maior expressividade. Exemplo: morder uma maçã: há a elevação natural da zona palatal, máscara e maxilar superior, sendo que o maxilar inferior corresponde à articulação necessária provocada pelo superior, “mordere il suono”, frase muito usada na técnica italiana que provoca o equilíbrio do “aperto ma coperto”.

2.2.2. Potencialidades acústicas e articulatórias do português europeu normativo

Entendida como o ramo da linguística que se dedica à investigação dos sons da

¹² Original: “The mouth helps to shape the vocal tone into understandable units for communication by supplying consonants and has a function somewhat like a megaphone in transmitting the vocal sound outside the body”.

fala, a fonética desenvolveu-se na segunda metade do século XIX, com o estudo comparativo e histórico das línguas e com a invenção de instrumentos que permitem analisar o som em termos acústicos e articulatorios (Mateus et al., 2005). Assim, a fonética é a ciência que estuda a produção dos sons da fala, o modo como esses sons são produzidos, percebidos e como são transmitidos pelas moléculas de ar, ou seja, como esses sons são ouvidos pelo aparelho auditivo humano. Ela lida com a parte física dos sons produzidos pelo aparelho fonador, cria métodos para identificar, analisar, descrever e classificar os sons da fala (Mateus et al., 2005).

A Fonética tem como elemento principal o fone e suas representações são feitas entre colchetes [], interessa-se por todos os traços que ocorrem na fala, observa as ocorrências de sons fortes, fracos e alongados, vogais tónicas e átonas. Interessa-se também pela variação da pronúncia, tendo por base aspetos linguísticos e extralinguísticos e todas as nuances das pronúncias dos fonemas vocálicos e consonânticos numa determinada língua. Esta ciência divide-se em três áreas: fonética acústica que trata das propriedades físicas do som da fala; fonética articulatória, que investiga a produção dos sons pelo aparelho fonador; e fonética auditiva/apreciativa, que se preocupa com a receção dos sons da fala.

Seguidamente vão ser apresentadas as características articulatórias e acústicas do português europeu normativo (norma-padrão da região de Lisboa), que manifestamente fazem desta língua um caso raro de riqueza fonética.

2.2.2.1. As propriedades acústicas do português europeu normativo

Os sons são entendidos como entidades físicas e possuem outras propriedades que lhes são inerentes. Estas propriedades são estudadas pela fonética acústica, porque estão relacionadas com as características acústicas das ondas sonoras. São elas (Delgado-Martins, 1988):

- A frequência da onda sonora, ou seja, o número de vezes que um ciclo completo de vibração das partículas se repete durante um segundo. O tom é o correlato linguístico da frequência. Quanto maior for o número de ciclos de vibração das partículas, maior é a altura do som e, portanto, mais agudo é o tom. Esta propriedade relaciona-se, de um

ponto de vista articulatório, com as cordas vocais: quanto maior é o número de vibrações, mais aguda é a altura do som. Uma sequência de segmentos com os respectivos tons cria a entoação dessa sequência, quer se trate de uma palavra ou de um grupo de palavras.

- A amplitude da onda sonora, ou seja, a distância entre o ponto zero e a pressão máxima da onda, de que decorre a intensidade do som. Quanto maior for a amplitude de vibração das partículas, maior é a quantidade de energia transportada por estas e maior é a sensação auditiva de intensidade do som. O que chamamos “acento” numa palavra ou frase decorre desta intensidade.

- A duração refere-se ao tempo de articulação de um som, sílaba ou enunciado, e tem uma importância fundamental no ritmo de cada língua. A duração de cada unidade varia conforme a velocidade de elocução, o que significa que se a velocidade de produção for maior, a duração de cada elemento é menor.

Estas propriedades que estão sempre presentes nos sons têm na língua funções prosódicas, ou seja, são postas ao serviço da entoação e do significado de um modo geral.

2.2.2.2. As propriedades articulatórias do português europeu normativo

Citando Mckinney, “a articulação é o processo pelo qual o produto conjunto do órgão vibrador e dos ressoadores é moldado em sons reconhecíveis da fala através do ajuste muscular e dos movimentos dos órgãos da fala” (1994:143)¹³

Quando o estudo dos sons tem em conta a posição e o movimento dos articuladores, estamos no domínio da fonética articulatória. Deste ponto de vista, devem considerar-se os seguintes aspetos (Delgado-Martins, 1988):

Primeiramente, o som é produzido pela expulsão do ar pelos pulmões, os quais

¹³ Original: “Articulation is the process by which the joint product of the vibrator and the resonators is shaped into recognizable speech sounds through the muscular adjustment and movements of the speech organ”.

sendo uma fonte de energia colocam em movimento as partículas do ar neles contido. O ar passa então pela laringe, na qual se encontra um orifício, a glote, onde se localizam as cordas vocais que, ao vibrarem, atuam como uma fonte sonora. Os sons produzidos com vibração das cordas vocais são vozeados (ou sonoros) – as obstruentes sonoras (oclusivas e fricativas), todas as vogais e as consoantes nasais e líquidas (laterais e vibrantes). (ver quadro 1 e 2).

Em seguida, o ar entra na cavidade bucal que atua como uma caixa de ressonância. Aí, os articuladores ativos, com mobilidade (lábios, língua, palato mole ou véu palatino, maxilar inferior e a úvula) e passivos, sem mobilidade (palato duro, alvéolos dentários e maxilar superior) desempenham funções na definição do som que o cantor pretende produzir, quer sejam vogais, semivogais ou consoantes. Se o ar passar também pela cavidade nasal por abaixamento do véu palatino produz-se um som nasal, quer consoante (como [m] ou [n]) quer vogal (como [õ] ou [ẽ]). O conjunto dos órgãos do aparelho fonador que se encontram acima da laringe constitui o *trato vocal*.

As Vogais

As configurações de produção dos sons determinam, no que respeita às vogais, a altura (*altas*, [i, ɨ, u], *médias* [e, ɐ, o] ou *baixas* [a, ɛ, ɔ]) e o ponto de articulação (*anteriores* ou *palatais*, [i, e, ɛ], *centrais*, [ɨ, ɐ, a], *posteriores* ou *velares* [u, o, ɔ]). As vogais do Português também podem ser classificadas em relação à posição dos lábios: *arredondados* na produção de [u, o, ɔ] e *não-arredondados* na produção das restantes vogais. Para um cantor, as vogais são o “material de construção básico do tom vocal; a vogal carrega o tom” (Valente, 2014 : 135)

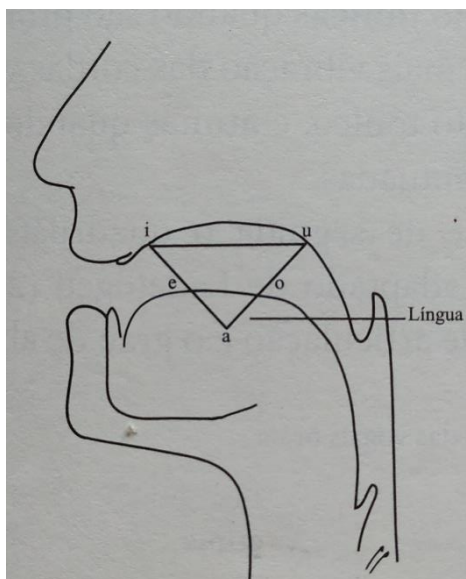


Fig. 6 Colocação das vogais tónicas no Triângulo de Hellwag, segundo os pontos de articulação (Lopes, 2011:33)

Segundo Oliveira Lopes, “Martinet (1970) distingue também as vogais quanto às diferenças de volume e forma, referindo as vogais [i] – cavidade mínima (lábios retraídos e língua para a frente) e a vogal [u] – cavidade máxima (lábios protuberantes e arredondados e língua para trás) como pontos extremos de um espaço vocálico versátil” (2011:32) Quando o véu palatino está baixo e uma parte do ar expirado passa nas cavidades nasais, a vogal adquire *nasalidade*.

“Relativamente às vogais nasais deve ter-se em conta que as colocações demasiado nasaladas são prejudiciais especialmente para a emissão do registo agudo.” (2011:143)

As vogais nasais no Português Europeu são apenas altas e médias. No Quadro 1 estão representadas as vogais orais e nasais do português europeu (norma-padrão). Aí estão marcados a altura e o ponto de articulação.

	Ponto de Articulação		
	Anterior ou Palatal	Central	Posterior ou Velar
Altas	[i, ĩ] (vi, sim)	[ɨ] (nenhum)	[u, ũ] (tu, atum)
Médias	[e, ê] (vê, pente)	[ɛ, ɛ̃] (para, romã/ banco)	[o, ô] (pôr/ squ, põe/ ponte)
Baixas	[ɛ] (pé)	[a] (pá)	[ɔ] (sol)
	Não Arredondadas		Arredondadas

Tabela 1 – Classificação das vogais em Português, segundo Celso Cunha e Lindley Cintra

A altura das vogais e o seu ponto de articulação decorrem da posição do dorso da língua em relação ao que se designa como 'posição neutra':

- as vogais altas são pronunciadas com o dorso da língua elevado em relação à posição neutra,
- as médias com o dorso da língua na posição neutra,
- as baixas, com o dorso da língua abaixado em relação à posição neutra.

Quanto ao ponto de articulação, é também o dorso da língua que o determina. Assim:

- as vogais anteriores são produzidas com o dorso da língua avançado em relação à posição neutra,
- as centrais, com o dorso da língua na posição neutra,
- as posteriores, com o dorso da língua recuado em relação à posição neutra.

Ainda de um ponto de vista acústico, as vogais do português europeu caracterizam-se por apresentarem formantes bem definidos quando analisadas num espectrograma. As vogais são naturalmente sons vozeados, ou seja produzidos com vibração das cordas vocais. Assim, no que respeita ao papel do véu palatino (palato mole) na sua articulação, as vogais no português europeu podem ser nasais, caso o véu palatino esteja baixado, permitindo a saída do ar pelas cavidades nasal e oral; ou orais, no caso do véu palatino estar levantado, fechando a cavidade nasal e forçando a saída do ar apenas pela cavidade bucal. O português europeu normativo (variante de Lisboa) apresenta 5 vogais *nasais* [ẽ], [ẽ̃], [ĩ], [õ], [ũ] e 9 vogais *orais* [a], [ɐ], [ɛ], [e], [ɨ], [i], [ɔ], [o], [u]. Outras línguas românicas como o italiano e o castelhano possuem um leque menor de vogais, centrando-se, regra geral nas 5 vogais orais tónicas ([a], [e], [i], [o], [u]).

Mas é efetivamente ao nível da cavidade bucal que as vogais se distinguem. São três os parâmetros articulatórios responsáveis pela classificação das vogais: ângulo de abertura do maxilar inferior, posição da língua em relação ao palato duro e arredondamento ou não-arredondamento dos lábios. Ainda sobre este mesmo parâmetro, as vogais do português europeu podem ser: *fechadas* (produzidas com uma elevação da língua em direção ao palato, reduzindo ao máximo o ângulo de

abertura do maxilar inferior, provocando o estreitamento da cavidade bucal - [i], [ɛ], [u], [í], [ú]); *semifechadas* (produzidas com uma elevação da língua moderada em direção ao palato, reduzindo um pouco o ângulo de abertura do maxilar inferior - [e], [ɛ], [o], [õ]); *semiabertas* (produzidas com um afastamento acentuado da língua em relação ao palato - [ɛ̃], [ó], [e], [ẽ]); e *abertas* (produzidas com um abaixamento da língua acompanhando o maxilar inferior que se encontra na abertura máxima comparativamente com as outras vogais - [a]).

As Semi-Vogais ou Glides

As semivogais ou glides que se encontram no nível fonético do Português (representadas por [j] (pai) e [w] (pau), e as nasais, por [j̃] (mãe) e [w̃] (cão)) têm características idênticas às das vogais [i] e [u] ([ĩ], [ũ]), mas distinguem-se delas por terem uma pronúncia mais breve e ocorrerem sempre a seguir às vogais com as quais formam ‘ditongos decrescentes’. Na sua aplicação ao canto, nos ditongos deve ser prolongada a primeira vogal e encurtada a glide, de forma a que a articulação não interfira na técnica vocal, caso contrário, dar demasiado tempo à semivogal pode retirar o legato à frase musical.

“Quanto à intensidade, embora não seja uma classificação de base articulatória mas de base acústica, classificamos as vogais como tónicas quando são pronunciadas com mais intensidade (mais vibração das cordas vocais), porque nelas recai o acento tónico, e átonas quando se encontram em sílabas não acentuadas” (Lopes, 2011:34)

As Consoantes

Os parâmetros de classificação das consoantes são os seguintes:

- O ponto de articulação – bilabiais, lábio-dentais, apico-dentais, alveolares, palatais e velares, conforme as zonas da boca em que são produzidas e os articuladores que as estimulam (as consoantes lábio-dentais, por exemplo, são produzidas com o lábio inferior junto dos dentes; podendo apenas ser fricativas como o [f]; as apico-dentais são produzidas com a ponta da língua, ou apex, junto dos dentes, podendo ser fricativas como [s] ou oclusivas, como o [t]).

• O modo de articulação – Segundo Lopes, oclusivas (supõe um fechamento do canal expiratório), fricativas (passagem do ar através de uma estreita fenda, produzindo um ruído comparável ao de uma fricção), laterais (passagem do ar pelos dois lados da cavidade bucal, em virtude do contacto da língua com os alvéolos dentais ou com o palato, se fazer no centro) e vibrantes (movimento vibratório rápido da língua no véu palatino que provoca uma ou mais interrupções do ar). (2011:35,36)

• A nasalidade vs. a oralidade – as consoantes nasais são consoantes oclusivas em que a passagem do ar sofre uma interrupção na cavidade bucal mas sai pela cavidade nasal por abaixamento do véu palatino.

• A ação das cordas vocais – quando elas vibram, temos uma consoante vozeada (ou sonora) – as oclusivas [b], [d], [g], as fricativas [v], [z], [ʒ], e todas as nasais e líquidas.

A classificação tradicional das consoantes do Português Europeu pode apresentar-se de acordo com estes quatro parâmetros: ponto de articulação, modo de articulação, nasalidade e vozeamento.

Ponto de Articulação		Modo de Articulação				
		Oclusivas		Fricativas	Laterais	Vibrantes
		Orais	Nasais			
Bilabiais	Vozeada	B (bem)	M (mão)			
	Não-Vozeada	P (pau)				
Labio-Dentais	Vozeada			V (vê)		
	Não-Vozeada			F (fé)		
Apico-Dentais	Vozeada	D (dou)		Z (casa, azar)		
	Não-Vozeada	T (tu)		S (sabe, passo, caça)		
Alveolares	Vozeada		N (não)		L (lá)	r (caro)
	Não-Vozeada					
Palatais	Vozeada		ɲ (venho)	ʒ (já)	ʎ (valha)	
	Não-Vozeada			ʃ (chave)		
Velares	Vozeada	G (gato)			R (carro)	
	Não-Vozeada	K (cato)				

Tabela 2 – Classificação das consoantes em Português, segundo Celso Cunha e Lindley Cintra

Existe ainda outra característica acústico-articulatória que distingue as consoantes em português: o vozeamento (ou sonora) e o não-vozeamento (ou surda). Esta característica processa-se ao nível da glote, onde se localizam as cordas vocais. “O processo de vozeamento “tem lugar quando a força de pressão subglotal é suficientemente grande para vencer a resistência conjunta das cordas vocais (que se encontram aduzidas) e da pressão subglotal” (Valente, 2014:84)

Quando em português europeu pronunciamos uma fricativa [s] o ar passa livremente pelas cordas vocais que se mantêm distendidas à sua passagem, gerando um som surdo ou não-vozeado. Por outro lado, quando produzimos uma fricativa [z] que está situada no mesmo ponto de articulação que [s], a única característica que altera é o vozeamento, o que quer dizer que as cordas vocais se fecham e abrem vezes sucessivas provocando pressão do ar que, ao sair, produz ruído glotal. A estes sons produzidos por vibração das cordas vocais chamam-se sonoros ou vozeados. Em português europeu, são consoantes não vozeadas as oclusivas [p], [t], [k] e as fricativas [f], [s], [ʃ]. As consoantes vozeadas [v] e [z] são muitas vezes utilizadas por professores de canto em exercícios técnicos para ajudar numa melhor abdução das cordas vocais.

Além destas consoantes, é ainda possível encontrar uma grande variedade de realizações consonânticas, em outros pontos e modos de articulação, nas diversas variantes dialetais, contextuais e socioletais do português europeu, brasileiro e africano. Como é exemplo disso as africadas [tʃ] e [dʒ] (produzidas por uma oclusão inicial seguida de fricção própria das fricativas), presentes na variante do português do Brasil antes da vogal [i] (ex: ['dʒia]; [tʃi'atru]). Particularmente nos cantores operáticos, a articulação das consoantes deve ser audível e precisa, pois, segundo Valente (2014:117) o repertório de ópera exige uma maior projecção de voz, e o próprio desenvolvimento do texto é por vezes mais lento que numa canção, devido a melismas mais longos sobre uma única sílaba (ex. Ária da Segadilha “Senhora que o velho”, na ópera “Guerras de Alecrim e Mangerona” de António Teixeira).

Concluindo, segundo Aikin (1920:14)¹⁴ descrevendo a frase de Pacchierotti, “Si canta come si parla” esta “suporta um princípio muito mais profundo e amplamente aplicável” ou seja, se nós aliarmos a respiração [associada a dois processos distintos: inspiração e expiração] à correta articulação da nossa língua, com a mesma apreciação de som que os italianos mostraram no seu próprio discurso, “podemos considerar-nos aptos para cantar, se com isto houver talento musical assim como o treino necessário”.

2.3. A Importância da língua materna no processo de ensino-aprendizagem e no ensino do canto em particular

Para melhor entendermos o porquê de acreditar que a língua materna, em contexto operático, pode ser benéfica para o desenvolvimento de um aluno que se encontra a iniciar a aprendizagem do canto (falo no Ensino Secundário, como foi o caso do meu estudo), e assim colocá-la mais à disposição dos alunos, procuramos uma breve definição da expressão *Língua Materna*. Segundo Spinassé, “Essa definição é um tanto antiga e, por isso, cheia de lacunas, mas apresenta dois fatores importantes: a justaposição com o conceito “Primeira Língua” e o fator identitário que carrega – a pessoa se identifica de alguma forma com a Língua Materna. A aquisição da Primeira Língua, ou da Língua Materna, é uma parte integrante da formação do conhecimento de mundo do indivíduo, pois junto à competência linguística se adquirem também os valores pessoais e sociais. A Língua Materna caracteriza, geralmente, a origem e é usada, na maioria das vezes, no dia-a-dia” (in *Revista Contingentia*, 2006:4) Assim sendo, a língua materna é adquirida através das vivências entre a comunidade no dia-a-dia, carregando consigo uma identificação do sujeito, isto é, a aprendizagem da língua materna é parte da sua identidade. Transpondo isto para a área do canto, um aluno que seja de naturalidade portuguesa, irá apresentar uma maior proximidade com a ária de ópera escrita em português, uma vez que a língua fará parte da sua identidade.

Ainda segundo a mesma autora, “ de forma geral, contudo, a caracterização de uma Língua Materna como tal só se dá se combinarmos vários fatores e todos eles forem

¹⁴ Original: “...it supports a much deeper and more widely applicable principle [...] you may consider yourself well equipped for the higher flight, if your musical faculty will take your thither”.

levados em consideração: a língua da mãe, a língua do pai, a língua dos outros familiares, a língua da comunidade, a língua adquirida por primeiro, a língua com a qual se estabelece uma relação afetiva, a língua do dia-a-dia, a língua predominante na sociedade, a de melhor *status* para o indivíduo, a que ele melhor domina, língua com a qual ele se sente mais a vontade... Todos esses são aspectos decisivos para definir uma Língua primeira como tal.” Reunindo todas estas condições, um aluno que se proponha cantar uma ária de ópera escrita em português por compositores portugueses, à partida sentirá uma maior familiaridade com a obra, com a qual poderá entender de forma mais intuitiva as entrelinhas que o texto poético apresenta e a sua relação com a escrita musical. Consequentemente, estas aquisições poderão levar o aluno a uma melhor teatralização daquilo que interpreta, com um certo cunho pessoal, opondo-se assim a necessidade de traduzir o texto estrangeiro, que, de certa, por não se sentir completamente interiorizado com a língua, irá compreender a mensagem de forma mais superficial. De salientar que com o desenvolvimento deste tema, não se pretende ser rigoroso ao ponto de se pretender que o aluno interprete apenas ópera portuguesa, mas sim aliar esta a todo o programa já estabelecido.

Tal como diz Oliveira Lopes no seu livro *A voz, a fala, o canto*, “Cantar é antes de tudo, “contar uma história” (2011:79). Corroborando a ideia de que a motivação e a familiaridade com a nossa língua materna pode favorecer a boa interpretação, para Vygostsky “o pensamento tem a sua origem na motivação, dependendo das nossas necessidades, dos nossos interesses, dos impulsos, do afeto e da emoção. Assim, a aprendizagem só acontece quando ocorre interação do sujeito com o meio, e as relações afetivas são fundamentais para que esta aconteça de maneira significativa.” (Recanto das Letras,2018)

Ora, desta forma, a interpretação de árias de ópera portuguesas poderiam permitir à aluna, uma aproximação e compreensão maior da personagem, assim como interpretar o repertório de forma mais pessoal, em oposição às ideias mais gerais e abstratas despertadas pelas árias estrangeiras. Segundo Hugo Barroso, “é apenas na língua materna que se é capaz de apontar para e/ou dizer todos os sentidos, tanto *expressivos* quanto os de conteúdos (Hjelmslev, Eco), ou seja, os que têm a ver, por um lado, com o aproveitamento do material significante e, por outro, com a explosão de sentidos que emanam desse mesmo significante” (2008:3)

“A habilidade na língua materna é imprescindível para a aprendizagem posterior, uma vez que constitui a base do pensamento.” (Conceito.de, s.d.) Assim sendo, a inclusão de árias de ópera escritas em português por compositores portugueses, constituirá uma vantagem no sentido de ajudar o aluno a adquirir ferramentas, para a interpretação de árias em língua estrangeira. O mesmo defende Aikin: “uma coisa é certa, a saber, que se aprendemos a falar a nossa própria língua lindamente, estamos em posição de falar outras línguas lindamente também, pois os mesmos princípios fonológicos do discurso aplicam-se igualmente a todos.” (Aikin, 1920:15)¹⁵

Tal como afirma a professora cooperante, quando lhe foi perguntado se a aluna conseguiu obter uma relação mais próxima com as personagens que abordou nas árias portuguesas, em relação às restantes árias que abordou de compositores estrangeiros, o trabalho que foi realizado com a aluna servirá também como uma “transferência para outro repertório”.

¹⁵ Original: “One thing is certain, namely, that if we learn to speak our own language beautifully, we are in a position to speak other languages also beautifully, as the same phonological principles of speech apply equally well to all”

4. Capítulo 3 – Estudo de caso - A importância da Língua Portuguesa, no repertório operático na prática pedagógica e no processo de aprendizagem aplicada ao estudo de caso

3.1 Objetivos

O presente capítulo tem como objetivo descrever o trabalho que foi desenvolvido com uma aluna no 3º ano do secundário, assim como o resultado obtido das entrevistas que foram feitas a docentes de canto. O estágio profissional decorreu no Conservatório de Guimarães entre os meses de setembro de 2017 e junho de 2018, sob a supervisão do professor Mário João Alves e tendo como professora cooperante a professora Janete Ruiz.

Na vertente das aulas de canto, foi-me destinada uma aluna que frequentava o último ano do Conservatório, em regime articulado, sendo que já frequentava a disciplina há três anos com a professora Janete Ruiz. Numa primeira abordagem informal, procurei saber se a aluna já tinha tido algum contacto com a ópera de autores portugueses escrita em português e, pelo que me apercebi de um total desconhecimento nesta área. Assim, foram escolhidas duas árias, “Que vale a quem casa” da ópera *A vingança da cigana*, do compositor António Leal Moreira, e “Dirás, dirás ao meu bem”, da ópera *Guerras de Alecrim e Manjerona*, do compositor António José da Silva, tendo em conta o nível da aluna. Este repertório foi escolhido com a ajuda professora cooperante.

Tal como já mencionei anteriormente, enquanto aluna do Conservatório, senti como lacuna a falta de conhecimento sobre o repertório operático de autores portugueses.

Assim, na componente prática desta dissertação, pretendi responder a três objetivos, que passo a designar:

Objetivo 1) Com a implementação destas árias no repertório da aluna, pretendi entender de que forma a língua materna ajuda os alunos a compreender melhor a mensagem e as palavras do texto, pois sendo esta a língua mais familiar, a interpretação das árias torna-se mais pessoal, conseguindo assim implementar no seu processo de aprendizagem o cunho pessoal e emocional.

Objetivo 2) Através do trabalho desenvolvido com a aluna, pretendi estabelecer a relação da língua portuguesa, enquanto língua materna, com a técnica inerente ao

canto, pois, não havendo a barreira da língua, procurei assim desenvolver um trabalho sobretudo na colocação dos variados sons que as vogais portuguesas apresentam, consciencializando também a aluna dos vícios linguísticos adquiridos no quotidiano que poderiam dificultar o bom entender da mensagem, assim como a prosódia e o fraseo característicos da língua portuguesa. Esta abordagem à interpretação da língua é um bom ponto de partida para o estudo de repertório em outros idiomas.

Objetivo 3) Através de entrevistas realizadas a professores de canto, pretendi perceber por que motivo a produção operática portuguesa não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área e tentei perceber se a inserção deste repertório é ou não benéfica para a evolução dos alunos.

Objetivo 4) Através da exploração deste tema, pretendi divulgar um pouco da ópera portuguesa, demonstrando que existe, que é repertório passível de ser executado por alunos que se encontram em fase de iniciação, e não só, assim como deixar de lado o preconceito existente sobre a dificuldade de cantar na língua portuguesa, que sendo bem aplicada à técnica vocal pode trazer as inúmeras competências já apresentadas no capítulo anterior.

3.2. Método

Neste estudo de caso procedi ao levantamento de dados, através de duas vertentes: a prática de ensino supervisionada a uma aluna de canto e entrevistas a profissionais de canto.

A Prática de Ensino Supervisionada decorreu entre os meses de setembro de 2017 e junho de 2018. No total foram assistidas e lecionadas 32 aulas durante os 3 períodos letivos, sendo importante mencionar que o ano letivo já tinha começado e a aluna já iniciara as aulas de canto. As aulas tiveram a duração de 45 minutos, sendo que a aluna teve duas aulas de 45 minutos por semana, à segunda-feira e quinta-feira, por estar no regime secundário articulado. As aulas assistidas e lecionadas pela professora estagiária foram à quinta-feira. A identificação da aluna foi adquirida através de um pequeno inquérito e uma conversa informal onde a aluna referiu aspetos da sua vida pessoal e académica.

Para fundamentar e alicerçar ainda mais a minha opinião sobre a importância da inserção de árias de óperas portuguesas de autores portugueses no processo de aprendizagem dos alunos, elaborei uma entrevista destinada à docente da aluna com quem pude trabalhar as árias de ópera apresentadas anteriormente.

Para além do trabalho que foi feito com a aluna, baseei a minha investigação em questionários destinados a professores de canto dos conservatórios em Portugal, com a intenção de perceber por que motivo a produção operática portuguesa escrita, sobretudo no período Barroco, não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área e se a inserção deste repertório é ou não benéfica para a evolução dos alunos.

Por fim, e com o intuito de entender por que razão este repertório não é explorado pelos docentes de canto, procurei junto destes as respostas através da elaboração de entrevistas.

3.3. Participantes

3.3.1. Caracterização da aluna

Para a realização da Prática de Ensino Supervisionada foi selecionada uma aluna da classe da professora Janete Ruiz, que se encontrava no terceiro ano de Canto no curso de Formação Musical. A Sofia tem 17 anos e o seu agregado familiar é composto pelos pais e pelos dois irmãos mais novos. Viveu toda a sua infância em Braga, sendo que no 5º ano mudou-se para a cidade de Guimarães. Atualmente vive de novo em Braga, devido a uma mudança no emprego da mãe. O primeiro contacto com a música deu-se quando se inscreveu num coro extracurricular e assim teve a oportunidade de conhecer o Conservatório de Guimarães. A partir daí, iniciou os estudos na música há 7 anos sendo que o seu instrumento era o piano.

A Sofia atualmente pretende seguir Canto e aquilo que a levou a seguir esta área foi essencialmente a sua motivação, a boa relação com os colegas e principalmente com a professora. Uma vez que está a frequentar o último ano do curso, a Sofia tem como objetivo para o próximo ano aprofundar os seus conhecimentos no canto e posteriormente ingressar no ensino superior. Atualmente, paralelamente à sua

formação na escola E.B 2,3/S Santos Simões e no Conservatório de Guimarães, a Sofia frequenta o Coro dos Jovens Cantores de Guimarães.

3.3.2. Caraterização dos professores entrevistados

A professora Janete Ruiz (professora cooperante do meu estágio profissional), natural do Porto, licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, mestre em Ciências Musicais pela Universidade de Coimbra, e doutorada em Estudos da Criança pela Universidade do Minho, é atualmente professora convidada da Universidade do Minho, professora de canto e coro na Sociedade Musical de Guimarães – Conservatório de Guimarães. É também fundadora e maestrina do coro Jovens Cantores de Guimarães.

Ana Paula Russo, natural de Beja professora de canto na Escola de Música do Conservatório Nacional e na Academia de Música de Almada, licenciada e mestre pela Escola Superior de Música de Lisboa. Foi colaboradora do programa o “Despertar dos Músicos”, “Acordar a Dois”, “Amanhecer” e “Noite de Ópera” da Antena 2. Como autora foi responsável pelo programa “Cantabile” e “EmCanto”. No passado ano de 2019 foi Diretora Artística e coordenadora do 1º Festival de Música “Sons com História” realizado em Castelo de Vide.

Ângela Alves, natural de Santa Maria da Feira é atualmente professora de canto no Conservatório de Aveiro e no Conservatório de Guimarães, licenciada pela Escola Superior de Artes e Espetáculo do Porto e mestre pela Universidade de Aveiro. É membro efetivo do Coro da Casa da Música desde a sua formação, no Porto e cantora na Associação Operalsto.

Inês Sofia Fernandes, natural de Braga, é licenciada pela Universidade de Aveiro e mestre em Estudos da Criança pela Universidade do Minho e licenciada pela Escola Superior de Tecnologia e da Saúde do Porto em Terapia da Fala. Atualmente é professora de coro e canto no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian e Terapeuta da Fala no centro Voz e Nós/UCA.

Joaquina Ly, doutorada pela Universidade de Aveiro é atualmente professora no Conservatório de Coimbra, onde leciona a disciplina de canto.

Job Tomé, natural do Porto, atualmente é professor de canto e coro no Instituto Politécnico de Bragança e na Academia de Viana do Castelo; e é membro fundador da Companhia All'Opera. Licenciado e mestre pela Escola Superior de Artes e Espetáculo do Porto.

Liliana Sofia Coelho, natural de Braga, atualmente professora do Conservatório de Música do Porto, é licenciada pela Escola Superior de Artes e Espetáculo do Porto e mestre pela Universidade de Aveiro, tendo feito uma Pós-Graduação com a professora Fernanda Correia. Atualmente orienta artisticamente o Coro Infantil de Amorim e Laúndos.

Luís Rodrigues, natural de Lisboa, estudou no Conservatório Nacional com José Carlos Xavier e na Escola Superior de Música de Lisboa com Helena Pina-Manique. Atualmente é professor de canto na Academia de Música e Dança do Fundão.

Margarida Reis, natural de... Aveiro, estudou no Conservatório Regional de Gaia e na Escola Superior de Artes e Espetáculo do Porto. Atualmente é professora de canto no Conservatório de Música do Porto.

Nélia Gonçalves, natural de Pombal, licenciada e mestre pela Universidade de Aveiro, atualmente leciona canto na Escola Diocesana de Música Sacra, na Academia Norton de Matos em Coimbra, nos Conservatórios de Música de Castelo Branco e Covilhã. É licenciada em Economia pela Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Patrícia Quinta, natural do Porto, é graduada em Lied e Oratória pela Universidade de Música de Artes e Espetáculo de Viena e Bacharel em Canto Teatral pelo Conservatório Superior de Música de Gaia. Atualmente é professora de canto na Academia de Música Vilar do Paraíso. É licenciada em Psicologia pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto.

Sandra Medeiros, natural dos Açores, é licenciada pela Escola Superior de Música de Lisboa, e realizou a sua pós-graduação na Royal Academy of Music, em Londres. É um dos membros fundadores do Ensemble D. João V e do Ensemble Affetti d'Amore. Atualmente é professora de canto no Conservatório Regional de Évora.

Sara Braga Simões, natural de Braga, licenciada em canto pela Escola Superior de Artes e Espetáculo do Porto e Comunicação Social pela Universidade do Minho, mestre

em Ensino de Música pela Universidade de Aveiro, Sara Braga Simões é atualmente doutoranda, com bolsa FCT, no INET_MD. É professora de canto no Conservatório de Música Silva Monteiro.

3.3.3. Caraterização do meio

Guimarães é uma cidade portuguesa situada no Distrito de Braga, na região Norte e sub-região do Ave (CIM III). Tem um município com 241,05 km² de área e cerca de 160 000 habitantes, subdividido em 48 freguesias, sendo que a maioria da população reside na cidade e na sua zona periférica. O município é limitado a norte pelo município de Póvoa de Lanhoso, a leste por Fafe, a sul por Felgueiras, Vizela e Santo Tirso, a oeste por Vila Nova de Famalicão e a noroeste por Braga.

De acordo com os dados do INE PORDATA, cerca de 9% da população não obteve qualquer nível de ensino, 31,4% possui o 1º Ciclo do Ensino Básico, 16,1% obteve o 2º Ciclo do Ensino Básico, 20,2% o 3º Ciclo do Ensino Básico, 13,2% concluiu o Ensino Secundário e apenas 9,3% concluiu o Ensino Superior. O concelho de Guimarães constitui uma das regiões mais industrializadas do país, empregadora de abundante mão-de-obra no sector secundário. Já os setores primário e terciário apresentam uma participação inferior à média nacional. A mão-de-obra disponível é jovem, com forte participação feminina e com uma baixa qualificação. A taxa de desemprego no concelho é de 13,4% para o género masculino e 15,1% para o feminino.

Culturalmente, Guimarães é, no contexto nacional, uma autarquia com um conjunto relativamente diversificado de intervenções de carácter musical, tendo-se verificado, desde o final dos anos oitenta, um crescendo de iniciativas a esse nível, que foi manifestamente acompanhada do interesse e adesão dos seus cidadãos. Com efeito, o grande número de associações de carácter cultural e especificamente musical (coros, bandas filarmónicas, grupos musicais diversificados...) proporcionou a adesão e aceitação de uma política de investimento público, na área cultural. O ano de 2012, em que a cidade foi capital europeia da cultura, potenciou a criação de uma Orquestra que, embora com uma estrutura diferente, sendo que a Orquestra está ativa. Esta cidade, localizada num meio onde existe elevado número de Bandas Filarmónicas, viveiro de grande número de potenciais candidatos ao estudo da Música, teve em funcionamento,

no passado, um Conservatório Regional de Música, que, por meados da década de oitenta foi encerrado, o que criou, durante alguns anos, uma lacuna 5 no ensino da Música neste concelho, lacuna essa que veio a ser atenuada com a criação da Academia. No entanto, o âmbito territorial do Conservatório não se restringe apenas ao concelho de Guimarães, mas a uma área mais abrangente que se espalha por diversos concelhos.

O acolhimento em 2012 da Capital Europeia da Cultura permitiu dotar a cidade de meios e infraestruturas que permitem a realização, com qualidade, de espetáculos de diversas áreas artísticas, possibilitando também ao Conservatório ferramentas para criar, interpretar e inovar. São exemplo disso a Plataforma das Artes, o Centro Cultural Vila Flor ou o investimento da Autarquia no projeto de requalificação do Teatro Jordão, que acolherá o Conservatório em 2018. O Museu Alberto Sampaio, a Sociedade Martins Sarmiento e o Paço dos Duques de Bragança, equipados com um piano de cauda permitem que o Conservatório possa usufruir de espaços privilegiados no centro histórico da cidade, Património Mundial da Humanidade, para realizar as mais diversas iniciativas de índole cultural.

3.4 Instrumentos e Procedimentos

3.4.1 Óperas abordadas no estágio profissional

Neste subcapítulo iremos contextualizar as árias que foram trabalhadas com a aluna. Assim será feito um pequeno resumo dos libretos das óperas *A vingança da cigana* e *Guerras de Alecrim e Mangerona*.

3.4.1.1. A Vingança da cigana

A Vingança da cigana de António Leal Moreira é uma ópera cómica em três atos com libreto de António Caldas Barbosa sendo a cena representada no Bairro da Ribeira em Lisboa. Neste estudo de caso, a ária a ser trabalhada com a aluna foi “Que vale a quem casa” da personagem Lambisca.

O resumo da ópera baseia-se no seu libreto assim como nos programas do Teatro Nacional do São Carlos (s.d.) e Teatro da Trindade (1967).

Personagens:

Pepa – cigana

Monsieur Pierre – Cabeleireiro francês

Tarelo – marujo; amante de Pepa

Chibante – Sargento; amante de Pepa

Grilo – Mestre Barbeiro; amante de Lambisca

Camila – viúva-alegre

Lambisca – criada de Camila

Carumba – preto, companheiro de Tarelo

Oficial

A *Vingança da cigana* conta a história de oito personagens que se cruzam na zona ribeirinha de Lisboa abordando as suas relações entre as profissões e classes sociais, e namoros da época. Esta é uma obra pioneira na história de Portugal, pois foi composta em Língua Portuguesa, sendo o italiano, naquela época, a escrita mais comum.

O primeiro ato inicia com Pierre, à porta do seu cabeleireiro, e em conversa com o barbeiro. Os dois proclamam a importância dos seus ofícios. Surge Lambisca, confessando o amor que sente pelo seu amante – Grilo – enquanto sai da casa da sua patroa. Entretanto surge Pepa, que, ao tentar vender as suas bugigangas, lamenta a sua dificuldade no negócio. Já à janela de casa, Lambisca chama Grilo e informa-o que o seu amor por ele é tão grande que deseja casar, dispensando até “vestidos novos para a boda”. Surge de seguida outra personagem, o Sargento Chibante, que entra dirigindo palavras de amor a Pepa, mas esta interpela-o, pois sabe que a sua palavra já foi dada ao marinheiro Tarelo. Surge Tarelo, com a sua mercadoria e eis que Pepa o critica pela demora no casamento, aproveitando a ocasião para desvendar que é amante do sargento e de Tarelo, pelo que o Sargento, sentindo-se desrespeitado, procura o marinheiro para o matar.

No segundo ato, a história desenrola-se em três quadros diferentes. Em casa da viúva-alegre, onde o Cabeleireiro e a viúva conversam sobre um possível casamento entre os dois. Quando sai de casa, a viúva aconselha-se com a empregada que lhe propõe conversar com a cigana para saber o seu futuro. Na casa pobre da cigana, entra Camila, acompanhada por Lambisca e Grilo. Quando chegam, estes são ouvintes das

lamentações de Pepa sobre as suas dificuldades no negócio e nos problemas amorosos. Grilo interpela Pepa, apresentando-lhe Camila e Lambisca, e em troca de dois botões de ouro, Pepa lê a sina a Camila, prevendo-lhe um breve casamento muito feliz. Todos ficam muito satisfeitos com a notícia, especialmente Pepa que acaba de ter lucro. Perto do cais das embarcações, na loja do Grilo, chega Carumba para fazer a barba. Conversam sobre o amor de Tarelo pela cigana, ao que o Grilo confessa que conhece bem Pepa e entende que esta se deixa namoriscar por um tal Chibante. Acrescenta ainda que naquela noite, encontrar-se-á com os dois na casa de Camila e Carumba não perde tempo e sai para avisar Tarelo. Entretanto surge Chibante esbaforido, informando que, pelos ciúmes matou Tarelo ao pontapé. Enquanto, Grilo fecha a sua barbearia para se preparar para a festa de Camila.

O último ato passa-se no jardim da casa de Camila, onde esta confessa a Pepa que, por ter sido ela a anunciar o seu casamento, quer partilhar com ela a sua alegria. Para além disso, a viúva pede à Cigana que lhe diga como será o amor de Pierre, uma vez que é do estrangeiro, ao que a cigana lhe responde que terá um quadro de amor por vários países. Lambisca informa a presença de Chibante, convidado de Pepa. Seguidamente surge o sargento, esbanjando elogios, e Pierre e Grilo. De súbito, batem à porta e aparecem duas pessoas disfarçadas de mulher, ao que Lambisca e Grilo percebem logo que é Carumba e o ciumento Tarelo. Com a intenção de bater em Chibante, criam uma tal algazarra que surge um oficial e prende os intrusos. A ópera conclui com a vingança da cigana que, pelos ciúmes de Tarelo, decide dar a sua mão ali mesmo e contrair matrimónio com Chibante.

Depois da confusão gerada, tudo se resolve. Camila fica com Pierre, Pepa casa com Chibante e Lambisca cairá nos braços de Grilo. Assim, uns festejam as suas bodas e outros lamentam, achando que aquele é o pior dia das suas vidas.

3.4.1.2. Guerras de Alecrim e Mangerona

A segunda ária abordada no estágio profissional – “Dirás, dirás ao meu bem” da personagem Clóris - integra a ópera *Guerras de Alecrim e Mangerona*. É uma ópera jocosa, em dois atos, originalmente de marionetas composta pelo compositor português António Teixeira com libreto de António José da Silva e foi estreada no Carnaval de 1737, no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa.

“O título da peça se explica pelo costume, no séc. XVII, de as moças casadoiras se reunirem em blocos que tinham por insígnia uma flor.” (RTP, 2018). Isto é, ambas as irmãs eram participantes de ranchos carnavalescos rivais, sendo que uma pertencia ao rancho Alecrim e a outra a Mangerona.

Esta ópera é essencialmente interpretada como uma crítica à sociedade da época, onde havia “medicina balofa”, “nobreza falida” e “justiça ineficaz”.

Personagens:

D. Gil Vaz – caça-dote

D. Fuas – caça-dote

D. Clóris – irmã de D. Nise, rica, sobrinha de D. Lancerote, pertencente ao rancho Alecrim

D. Nise- irmã de D. Clóris, rica, sobrinha de D. Lancerote, pertencente ao rancho Mangerona

Semicúpio – criado de D. Fuas

Sevadilha – criada de Clóris

D. Lancerote – Tio das irmãs ricas.

D. Tibúrcio – Primo das irmãs ricas

Fagundes – criada da casa das irmãs ricas.

Primeiro Ato:

“A ação decorre em Sintra mais precisamente na quinta de Don Lancerote. Eis que surgem as suas duas sobrinhas D. Nise e Dona Clóris com o rosto coberto, com a sua criada Sevadilha, perseguidas pelos caça-dotes Don Fuas e D. Gil Vaz e pelo criado Semicúpio. Depois de muitas declarações amorosas e piropos as raparigas cedem e prometem voltar a vê-los, permitindo ao criado Semicúpio ficar a conhecer a sua morada e oferecendo a cada um ramo de Manjerona e outro de Alecrim, desafiando-os a ver qual deles faria durar mais cada raminho e assim conquistá-las e a criada Sevadilha oferece também um malmequer ao criado Semicúpio. Semicúpio segue-as e informa os seus falidos e famintos senhores de que as raparigas a quem eles se declararam não são nada mais nada menos que as suas vizinhas, as ricas sobrinhas de

D. Lancerote, que fez fortuna com minas e que o velho tem a casa tão bem fechada e guardada que seria melhor desistirem da empresa. Ambos depositam as suas esperanças na astúcia do criado. Fagundes, outra criada de D. Lancerote, procurando as duas raparigas, acaba por revelar a D. Fuas que uma das sobrinhas irá casar com um primo rico que virá escolher uma delas no dia seguinte e a outra irá para o convento. Este promete-lhe alvissaras em troca de um encontro com Nise. Fagundes diz-lhe para aparecer à noite debaixo da cozinha que logo lhe dirá o que fazer "Dona Nise há de ser sua apesar das cautelas do tio e das carícias do noivo". O sobrinho Tibúrcio chega mostrando a sua avareza, tomado de interesse pela criada, fica escandalizado pelo tio deixar as moças aderirem às rivalidade dos dois ranchos do alecrim e da manjerona ao qual o tio responde que desde que não custe dinheiro não vê porque não. Semicúpio inicia o seu plano e simula uma indisposição aguda que um balde de água gelado lançado por Fagundes vem acalmar. D. Lancerote vendo o criado a tremer de frio pede a Sevadilha para o cobrir com o seu capote."

Segundo ato:

"Clóris, do reino do alecrim surge e pergunta a Semicúpio qual o ofício de seu amo ao qual Semicúpio responde que há de ter o ofício de defunto quando morrer e tem muitas posses incluindo uma quinta entre o quarto e o sexto dia da semana, tão grande que são necessárias 24 horas para se percorrer toda. Nise encantada dá recado a Dom Gilvaz para ter paciência e ser persistente, que ela será sua. Semicúpio parte levando o capote de D. Lancerote "Se a ocasião faz o ladrão então hei de sê-lo para não perder a ocasião. D. Lancerote fica furioso com Sevadilha por esta ter deixado roubar o capote ameaça rasgar-lhe a capa no dueto hilariante "Moça tonta, descuidada". Entretanto Semicúpio "césar dos alcoviteiros" dá boas novas a Don Gilvaz e vê D. Fuas ir ter com Nise, subindo as escadas lançadas por Fagundes perante a senha Mangerona, decidem aproveitar, Don Gilvaz consegue entrar mas Fagundes acaba por atirar com o Semicúpio das escadas abaixo, que parte levando-as consigo. Don Fuaz fica muito espantado por encontrar outro encapuçado e pede contas a Dona Nise, que diz nada saber. Zangam-se. Entretanto Don Gilvaz convence Fagundes a ir buscar Clóris e jura-lhe amor eterno. Sevadilha afogueada avisa Clóris que o velho está a acordar que os intrusos devem partir sem demora se ir embora, mas como se as escadas foram levadas, a porta está fechada e a chave debaixo do traveiro do tio. Dom Lancerote chama

Fagundes e Sevadilha. Perante a eminente descoberta dos intrusos, Semicúpio lança o alerta de que a casa está a arder. Saem todas para fora e Semicúpio com os dois amos prontificam-se a apagar o fogo ao que D. Lancerote fica muito agradecido. Entretanto Fagundes tenta introduzir Dom Fuas escondido dentro de uma caixa, na casa, mas esta está tão pesada que pede ajuda a Semicúpio, que ali vê uma oportunidade para introduzir Dom Gilvaz também dentro da casa, entrando este dentro da caixa. Tibúrcio faz a corte a Sevadilha que o escorraça. D. Lancerote queixa-se da sua indecisão e sentam-se ambos ao pé da caixa, alicia-o enumerando o seu dote. A caixa aos saltos acaba por atirá-los ao chão. Fogem todos com medo do que a caixa pudesse conter, ficando apenas Dona Nise desejosa de finalmente encontrar Don Gilvaz, só que o primeiro a sair da caixa é Dom Fuas e Dom Gilvaz cheio de ciúmes, declara Nise infiel, esta parte com Fagundes, Clóris procura Don Fuas, mas Don Gilvaz pensando que é Nise continua a injuriá-la e como está tudo às escuras os dois amigos pensando-se inimigos batem-se em duelo, mas não acertam em nada pois estão às escuras. Entretanto Don Lancerote e Tibúrcio tentam ganhar coragem para abrir a caixa, mas sendo os dois grandes medrosos, Semicúpio aproveita para os por um contra o outro dando um par de estalos a cada um que pensa que foi outro... Nise vem ter com Don Gilvaz, mas encontra Don Fuas, pede-lhe para o ajudar a ver Clóris. Esta diz-lhe para esperar na alcova. Entretanto Don Gilvaz sai do caixote e mais uma vez culpa Nise de infidelidade, que farta de ser injuriada vai-se embora. Depois de esclarecida a situação D. Lancerote e manda chamar as sobrinhas para Tibúrcio escolher definitivamente uma delas. Mas Semicúpio aparece com os seus amos mascarados de mulheres e alega que aquele senhor se meteu e prometeu casar às duas filhas. Escandalizado D. Lancerote e expulsa Tibúrcio de casa, que fica com um cólica de nervos tão grande que está a morrer e claro quem virá será Semicúpio “Se não há filosofia natural porque não haverá medicina...” e o que não mata engorda.

“Cada um é senhor da sua vida e pode-se curar como quiser...” Fagundes a semear e nós a colher...” (RTP, 2018)

3.4.2 Aulas destinadas ao trabalho técnico e interpretativo das árias de ópera de autores portugueses

Com vista à observação e acompanhamento do desenvolvimento do trabalho da aluna, planifiquei as aulas de acordo com o método que seguidamente se apresenta:

Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Executar os exercícios de aquecimento tendo presente a noção de respiração intercostal; • Executar os exercícios de aquecimento de forma a trabalhar a altura do palato; • Executar a ária tendo em atenção a fonética portuguesa; • Executar a ária de ópera “Que vale a quem casa” tendo presente a noção de respiração intercostal; altura do palato e o espaço de articulação das vogais;
Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"> • Execução de exercícios de aquecimento nas vogais -i; -e; -a; em stacato e legato; • Consciencialização da colocação das vogais; • Altura do palato; • Respiração intercostal; • Execução da ária de ópera com as notas corretas, tendo em atenção a respiração intercostal e altura do palato;
Suporte pedagógico	<ul style="list-style-type: none"> • “Que vale a quem casa” da ópera “A vingança da cigana” (personagem – Lambisca) – António Leal Moreira
Estratégias e metodologias	<ul style="list-style-type: none"> • Explicação e demonstração dos exercícios a executar; • Incentivo para o sentido crítico do aluno;

Tabela 3 - Planificação destinada à ária “Que vale a quem casa”

A aula iniciou com exercícios de respiração. Foi pedido à aluna que inclinasse o corpo para a frente de forma que, quando respirasse, sentisse as costelas flutuantes a alargar. Inicialmente a aluna demonstrou alguma dificuldade em compreender o que era pedido, mas com a demonstração do exercício e com algumas tentativas compreendeu e executou o exercício corretamente.

“Porque sentimos que nem sempre a história é contada na sua totalidade, pela não identificação de muitas das palavras por parte do auditor, têm-se efectuado investigações no sentido de avaliar a prestação de cantores em várias fases de desenvolvimento, usando estratégias que permitam um ajuste da articulação de forma a tornar o texto tanto quanto possível inteligível, tendo em conta o compromisso emissão da voz cantada/articulação do texto, para que a musicalidade não seja perturbada” (Lopes, 2011: 79, 80)

De seguida, foi pedido que iniciasse o vocalizo com a consciência da inspiração que foi trabalhada anteriormente. Ao longo do vocalizo a aluna demonstrou mais facilidade em chegar às notas agudas com a laringe descida e a posição do palato elevada. No segundo vocalizo foi trabalhada a equalização das vogais -i e -e, muito presentes na ária de ópera “Que vale a quem casa”. Numa fase inicial foi pedido que a aluna colocasse o -e no mesmo sítio da vogal -i sendo que, posteriormente foi informada de que, apesar de terem sons diferentes, todas as vogais devem ser colocadas no mesmo espaço de articulação intrínseco à vogal de forma a não perder a altura palatal e de forma a manter a equalização do som. Tal como refere Oliveira Lopes, citando Herbert-Cesari “um dos maiores tenores de sempre, também a propósito das vogais, afirmava que a passagem de uma vogal para a outra deve ser suave para evitar movimentos bruscos na cavidade buco-faríngea e que deve ser tão leve, que apenas o pensamento dessa mudança será suficiente para produzir o efeito físico. Esta é para Gigli uma das chaves do *legato*.” (Lopes 2011, 55)

A aluna executou de forma correta o exercício sendo que demonstrou alguma dificuldade na zona de passagem. Depois de ser corrigida e de ser explicado que nesta zona devemos estar ainda mais atentos à mudança da vogal, a aluna mostrou melhorias executando o exercício corretamente. Nos últimos vocalizos, a aluna demonstrou algum cansaço corporal e foi alertada para não deixar escapar ar no ataque da primeira nota. O último vocalizo foi executado para trabalhar a transição da vogal -i e -o para a

aluna continuar o trabalho de colocação das vogais no mesmo espaço de articulação intrínseco à vogal. Na sequência deste trabalho, foi pedido à aluna que desenhasse a vogal -i e a vogal -o para que se apercebesse que ambas tocam no mesmo espaço de articulação explicado anteriormente.

“Que vale a quem casa” da ópera “A vingança da cigana” (personagem – Lambisca) – António Leal Moreira

Numa primeira abordagem, foi pedido à aluna que cantasse a ária do início ao fim com o objetivo de perceber como foi o seu estudo. A aluna apresentou a ária com muita clareza no texto e segurança musical. Depois disto, corriji a colocação da vogal na palavra cor, amor e coração. Uma vez que a aluna estava a cerrar demasiado o final das palavras, foi-lhe pedido que alongasse mais as vogais de forma a não antecipar o final da articulação da consoante final. Tal como afirma Oliveira Lopes, citando Niccola Vacai, “são as vogais que transportam o som e por isso mesmo há um grande interesse da parte de alguns investigadores em avaliar a percepção dos sons vocálicos (orais e nasais) e consonânticos e a sua influência no *legato* e de uma maneira geral na musicalidade.” (2011, 54)

Assim, a aluna imaginou que a palavra coração deveria ser dita prolongando o ã – coraçãããããã- e incluir o “-o” final no último tempo do ritmo do texto. Assim devia manter o ditongo nasalado, sem perder a vogal e sem que fechasse antecipadamente os seios nasais e continuar a elevar a máscara. O mesmo fez com a palavra cor e amor e, depois de feitas algumas repetições a aluna apercebeu-se que esta indicação a ajudou a manter a afinação e a não deixar cair a posição. Expliquei também que, o facto de a vogal ser prolongada fará com que esta se torne mais vertical e se coloque no mesmo espaço de articulação com o mecanismo que foi apresentado inicialmente, o que permite também manter o *legato* da frase. Foram revistas essas secções com atenção à verticalidade da vogal -o. Na frase “Leva o coração, ornado de amor”, foi essencialmente trabalhada a colocação da frase em máscara. Depois de feito este trabalho, foi feita uma revisão da ária toda onde foi pedido à aluna mais *legato* e condução da frase. Foi ainda falado de que era necessário estudar em casa procurando os pontos de apoio para que não cantasse a ária toda da mesma forma e com a mesma pressurização.

Nesta aula foi também abordada a questão do texto e das características da personagem. Em conversa com a aluna, chegamos à conclusão da mensagem que o

texto transmite. A ideia de que a personagem, apesar de ser destemida e a distribuidora da ação é uma rapariga que sabe o que é o verdadeiro amor e que descreve na sua ária que o importante é levar o coração ornado de amor para o casamento, não tendo como principal objetivo a roupa à moda talhada. Uma vez que a ária é de autor e texto português e sendo esta a língua materna da aluna, esta não apresentou qualquer dificuldade em encontrar a mensagem que a ária transmite, sendo que foi possível trabalhar, desde o início, a interiorização e interpretação do texto. Também este motivo foi um veículo facilitador para que a aluna chegasse mais facilmente ao produto final o que, numa outra língua, se torna mais distante e menos concreto.

Numa segunda aula destinada à ária “Que vale a quem casa”, iniciamos com exercícios de aquecimento vocal, que tiveram como objetivo trabalhar a respiração intercostal, legato e flexibilização do diafragma, tudo relacionado com a ária que viriam a ser trabalhadas. Ao longo dos vocalizos, a aluna foi alertada para corrigir a sua postura, sem tensões, para que não afetasse a sua forma de cantar. O primeiro vocalizo foi executado na vogal -i e, de um modo geral a aluna correspondeu bem ao que era pedido, apesar de apresentar alguma dificuldade em manter a zona palatal elevada na transição da região média para a região aguda. Nessa altura, procurei reforçar a ideia de que na inspiração já devia procurar a forma da vogal e mantê-la até à última nota do exercício.

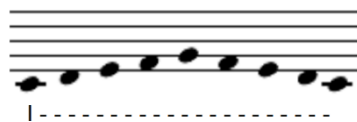


Fig. 7 Vocalizo na vogal -i;

O segundo exercício, teve como objetivo trabalhar a transição da vogal -i para a vogal -a, e a colocação correta das duas vogais. Este vocalizo foi escolhido com base na ária a ser estudada na aula. Para ajudar a aluna, procurei falar-lhe numa imagem que já tinha sido abordada em aulas anteriores: “morder a maçã”. Desta forma, a aluna entendeu que, apesar do resultado final ser o de colocar as vogais todas no mesmo espaço de articulação, nesta fase ainda era necessário pensar em articular “com mais espaço” a vogal -a, para que esta não ficasse com o palato baixo e consequentemente baixa de afinação.

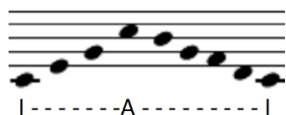


Fig. 8 Vocalizo na vogal -i;-a;-i;

“Que vale a quem casa”, *A vingança da cigana* – António Leal Moreira

Como primeira abordagem nessa aula, pedi à aluna para cantar uma vez do início ao fim com o acompanhamento e desta forma perceber aquilo que era necessário trabalhar. Ao executar a ária de ópera, verifiquei que a aluna tinha algumas dificuldades técnicas em determinadas passagens e que, ao nível da interpretação, ainda estava a descobrir as características da personagem que estava a interpretar. Comecei por explicar à aluna que a Lambisca era uma personagem muito idêntica à Despina, também empregada e distribuidora da ação na ópera *Cosí fan tutte* (personagem que a aluna tem conhecimento).

Depois da aluna ficar mais elucidada sobre a personagem e a ária que estava a interpretar, voltamos a trabalhar a ária incidindo sobretudo nas secções que apresentou maior dificuldade. Foi feito um trabalho de pressurização e articulação onde, de um modo geral, a aluna deixava de apoiar.

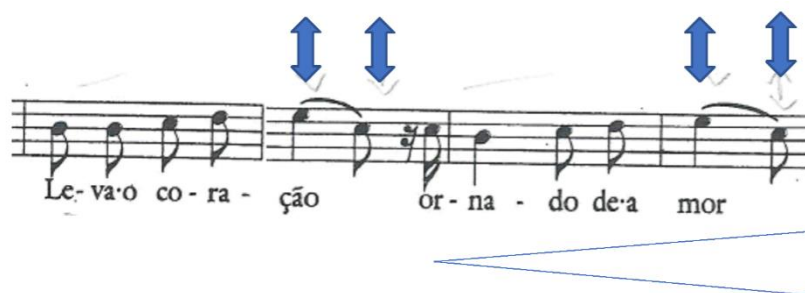


Fig.9 “Que vale a quem casa”, compassos 48 a 51.

Como estratégia para resolver a dificuldade nesta passagem, pedi à aluna que, cantasse essa mesma frase com a ajuda de um elástico sendo que, enquanto cantava tinha de o esticar até à nota mais aguda. Depois de aí chegar, voltava a esticar para terminar a frase, tendo a sensação de que o elástico ficava ainda mais esticado. Ao utilizar um objeto, penso que foi mais rápido compreender que ao pressurizar a frase

até à nota mais aguda e voltar a fazê-lo na última nota da frase, o apoio era constante e a zona do palato mole não baixava. Com este trabalho conseguimos também corrigir a afinação da frase. Também com a ajuda do elástico, foram trabalhadas as últimas frases da ária, sendo que, por apresentarem um salto intervalar maior (8ª) e por serem notas mais agudas, pedi à aluna para fletir os joelhos na nota mais aguda para ajudar a apoiar a mesma.



Fig.10 “Que vale a quem casa” compassos 55 a 58.

Fazendo uma pequena análise da aula, penso que a aluna compreendeu tudo o que foi indicado e corrigido. Demonstrou bastante empenho e concentração ao longo do trabalho, o que se refletiu de forma positiva na procura do que lhe era pedido.

Segue-se a planificação do trabalho executado na ária “Dirás, dirás ao meu bem”

<p>Objetivos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Executar exercícios de aquecimento vocal; - Executar a ária tendo em atenção a colocação das vogais de acordo com a fonética portuguesa; - Executar os exercícios de aquecimento e a ária, tendo presente uma boa postura, sem tensões;
	<ul style="list-style-type: none"> - Exercícios de aquecimento com as vogais -i, -e, -a, -o e -u em legato e stacatto com e sem saltos melódicos;

<p style="text-align: center;">Conteúdos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Noção da colocação e espaço das vogais; - Declamação do texto; - Execução das obras tendo em conta os conteúdos trabalhados previamente;
<p style="text-align: center;">Suportes Pedagógicos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ária: “Dirás ao meu bem” da ópera <i>Guerras do Alecrim e da Manjerona</i> de António José da Silva
<p style="text-align: center;">Estratégias/ Metodologias</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Explicação e demonstração dos exercícios propostos; - Desenvolvimento do sentido crítico da aluna através do processo de execução e posterior apreciação;

Tabela 4 - Planificação destinada à ária “Dirás, dirás ao meu bem”

A aula iniciou com uma conversa com a aluna sobre o enredo da ópera “Guerras de Alecrim e Manjerona” de António José da Silva, da qual a aluna interpreta a ária “Dirás, dirás ao meu bem”. A aluna começou por explicar que a história se passa entre dois caça-dotes – D. Fuas e D. Gilvas - que pretendem casar com duas irmãs ricas – Dona Nize e Dona Clóris – que estavam ao cargo do seu tio D. Lancerote. Assim a história desenrola-se entre peripécias e estratagemas para que os dois se consigam aproximar das duas irmãs, contrariando os planos do tio. Durante a explicação da história, a aluna estabeleceu algumas semelhanças com a ópera *As Bodas de Fígaro*, nomeadamente no que toca a estratégias e situações hilariantes. Acrescentou ainda que, tal como nas *Bodas de Fígaro*, a narrativa apresenta dois criados apaixonados que também são os motores da ação. Depois de algumas perguntas, a aluna apercebeu-se para quem estava a falar na ária “Dirás, dirás ao meu bem” explicando que durante a ária está a dizer à sua criada, Sevadilha, que deveria transmitir a D. Fuas que deve esperar por ela e que não desespere pois à sua fineza (amor) constante será (será fiel).

Posteriormente pedi à aluna para declamar o texto à sua vontade para compreender a sua forma de o interpretar, uma vez que já teve algumas semanas de contacto com a ária. Depois de ouvir a declamação da primeira parte do texto, achei conveniente

alertar a aluna para, numa primeira fase, escolher um estado de espírito para o texto da ária, ao que ela respondeu que a ária não transparece tristeza nem alegria, mas sim determinação. A aluna declamou de novo o trecho, notando-se melhorias na sua interpretação e dinâmica das palavras e frases, colocando a acentuação frásica nos sítios corretos. Ainda como exercício, foi pedido à aluna que lesse de novo o texto, determinadamente, mas procurando aproximar as formas das vogais ao canto. Na execução deste exercício a aluna não demonstrou qualquer dificuldade em ler o texto com voz colocada, sendo sempre perceptível tudo o que dizia.

Depois do trabalho de texto, a aula seguiu com o aquecimento vocal na vogal -i e posteriormente -a, focando sempre na sua verticalidade e homogeneidade das vogais. A aluna apresentou alguma dificuldade em manter a verticalidade e espaço na vogal -a, e, com a ajuda da professora cooperante, trabalhamos a colocação alta, através da vogal -ê com o dedo indicador a tocar no palato e, mais tarde, depois de assimilada a sensação, passamos para a vogal -a. A aluna executou ligeiramente melhor o exercício, mas esta questão é algo que deve ser mais bem assimilado. Também como estratégia procuramos pedir à aluna que, na vogal -a tivesse a sensação de subida constante do palato, como se “escavasse” a sua subida, pois se o palato se mantiver descido, a laringe impõe-se o que prejudica a forma saudável de cantar. Assim, o objetivo seria criar a forma de uma cúpula, sempre elevada, para que, em todos os registos as notas batessem no mesmo ponto de vibração. Para assimilar melhor a ideia, foi feito um exercício, na mesma nota com todas as vogais -i-e-a-o-u para que a aluna percebesse que todas as vogais têm de ser colocadas no mesmo espaço de articulação e que todas têm de encontrar a altura do palato.



Fig. 11 Sessão de trabalho com a ária “Dirás, dirás ao meu bem”

Foi feita uma primeira leitura da ária com o pianista acompanhador. Seguidamente foram corrigidas algumas palavras que estavam a ser mal pronunciadas nomeadamente, serEi e não serAi; desespEre e não desespÊre. Para isso, trabalhamos mais lentamente essas passagens para a aluna conseguir procurar o espaço de articulação necessário. Na imagem, coloquei a letra E nas notas em que a aluna teve dificuldade em manter a colocação alta.

E E E E E

que não de - ses-pe -

(alongar mais a vogal para ter a verticalidade necessária)

Fig. 12 “Dirás, dirás ao meu bem”, compasso 6 a 10.

Fazendo uma análise da aula, penso que a aluna apresentou a ária bem estudada e, depois de feitas as correções apresentou melhorias relativamente à pronúncia das palavras enquanto cantava.

Uma vez que o principal objetivo da aula era trabalhar o texto com a entoação correta e contextualizar a ária na ópera, avalio esta aula como positiva, pois a aluna teve o cuidado de pesquisar e informar-se sobre a história da ópera previamente.

Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Executar exercícios de aquecimento vocal; - Executar a ária tendo em atenção a colocação das vogais de acordo com a fonética portuguesa e o seu significado; - Executar os exercícios de aquecimento e a ária, tendo presente uma boa postura, sem tensões;
Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"> - Exercícios de aquecimento com as vogais -i, -e, -a, -o e -u em legato e stacatto com e sem saltos melódicos; - Noção da colocação e espaço das vogais; - Interpretação da ária; Intenção de cada frase; - Execução das obras tendo em conta os conteúdos trabalhados previamente;
Suportes Pedagógicos	<ul style="list-style-type: none"> - Ária: “Dirás ao meu bem” da ópera <i>Guerras do Alecrim e da Manjerona</i> de António José da Silva
Estratégias/ Metodologias	<ul style="list-style-type: none"> - Explicação e demonstração dos exercícios propostos;

	- Desenvolvimento do sentido crítico da aluna através do processo de execução e posterior apreciação;
--	---

Tabela 5 - Planificação destinada à ária “Dirás, dirás ao meu bem”

A aula iniciou com o aquecimento vogal com os ditongos -ui e -uo em frases descendentes, para que a aluna percebesse que, apesar de se dirigir para notas mais graves, o palato deve estar sempre alto, assim como a máscara deve estar sempre ativa, para que nenhuma das notas perca o brilho e a posição alta. Nestes exercícios a aluna chegou à conclusão de que estas são duas vogais muito próximas no que se refere à colocação (-ui) e que por isso estava a procurar cantá-las no mesmo espaço de articulação. Com esta linha de pensamento, a afinação na zona de passagem para o registo médio/agudo melhorou assim o fluxo de ar se notou mais contínuo.

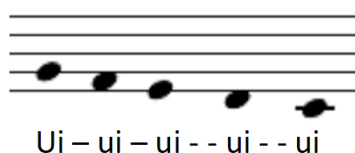


Fig.13 Vocalizo em -ui.

A aula seguiu com o estudo da ária “Dirás, dirás ao meu bem” onde inicialmente foi relembrada a história da ópera e caracterizada a personagem que a aluna interpreta – Clóris. A aluna caracterizou a personagem com cerca de 20 anos, esperta, perspicaz, enérgica (devido à sua tenra idade) ao contrário da sua irmã Nize, uma vez que estava destinada pelo seu tio a entrar num convento, a aluna achou que estas duas personagens eram antagónicas. Seguiu-se uma análise pormenorizada entre o canto e a música. Com este trabalho pretendi alertar a aluna para as razões que levaram o compositor a escrever daquela forma.

A ária começa com uma semicolcheia e com um salto ascendente. Com estas características, chegamos à conclusão de que o compositor pretendia que fosse interpretado de forma assertiva/afirmativa, demarcando assim o estado de espírito da personagem. Fomos também da opinião de que o compositor procurou acentuar a última sílaba (sílabas tónicas) numa figura rítmica mais longa, tendo associado à sílaba átona (que se pronuncia com menos intensidade) uma figura rítmica de curta duração:



Fig. 14 “Dirás, dirás ao meu bem” compasso 1 e 14.

Para além deste trabalho feito em toda a obra, foram também sugeridas algumas dinâmicas para que a ária ganhe um movimento mais interessante. Por exemplo:



Fig. 15 “Dirás, dirás ao meu bem”, compasso 3 a 6.

Ainda com a intenção de aprimorar a interpretação da ária, foi sugerido à aluna que escrevesse em cada secção diferente da ária um estado de espírito ou intenção. Assim, a aluna colocou na primeira parte da ária “alegria”; na anacruse para a página 28 colocou “atitude mandona”; na página 31 colocou “pensativa”.

Relativamente às questões técnicas, foram definidos pontos de apoio em frases com saltos maiores e nas frases com coloratura, uma vez que a aluna estava a parar o fluxo de ar, procurei que executasse a frase em -v para que sentisse as ressonâncias e a altura necessária para cada nota. Depois disso, a coloratura saiu mais perceptível e afinada.



Fig. 16 “Dirás, dirás ao meu bem”, compasso 19 a 22.

A aluna demonstrou interesse em executar as tarefas que foram sugeridas, respondendo sempre de forma refletida e atenta procurando sempre corresponder a tudo o que era pedido relativamente à técnica e interpretação.

Na prova do 3º período, na ária “Que vale a quem casa”, a aluna demonstrou segurança musical e interpretativa pois mostrou compreender a temática de que se tratava assim como as características da personagem que interpretava. Para além disso, soube fazer o contraste entre as diferentes secções presentes na ária. Foi notória a melhoria nos aspetos técnicos trabalhados, assim como a correta articulação das palavras, apesar de, nos momentos que antecederam as suspensões, a aluna baixava um pouco a afinação. Contudo, foram secções que foram trabalhadas nas aulas e que estavam mais bem compreendidas e, por essa razão penso que, por ser a primeira ária da prova, este aspeto pode ter sido consequência do nervosismo natural devido à situação em que se encontrava.

3.5 Entrevistas e Resultados

Para fundamentar e alicerçar ainda mais a minha opinião sobre a importância da inserção de árias de óperas portuguesas de autores portugueses no processo de aprendizagem dos alunos, elaborei uma entrevista destinada à docente da aluna com quem pude trabalhar as árias de ópera apresentadas anteriormente. A professora cooperante pode presenciar e acompanhar o processo de trabalho realizado com a aluna pelo que o seu testemunho é de relevante importância para a fundamentação deste trabalho. A entrevista à professora cooperante foi respondida presencialmente. Também para completar este trabalho, procurei, saber as opiniões de alguns profissionais na área do canto. Através destas entrevistas, pretendeu-se saber as opiniões sobre se é ou não benéfico para os alunos estudar este tipo de repertório, quais as principais dificuldades e vantagens e perceber também quais as razões que levam a que este repertório não esteja facilmente à disposição dos alunos. Grande parte das entrevistas foram respondidas via *email*, sendo que uma delas foi preenchida via telefone. Na seleção dos docentes, procurou-se abranger, o mais possível as diferentes escolas com ensino especializado da música em Portugal Continental. Nesta seleção privilegiou-se a disponibilidade e interesse em participar de forma voluntária neste trabalho, sendo que neste trabalho constam 12 entrevistas a docentes na área do canto.

As questões colocadas à professora cooperante foram semelhantes às questões das entrevistas aos docentes de canto, sendo que, algumas perguntas destinaram-se

especificamente aos resultados obtidos no trabalho entre a professora estagiária e a aluna. São elas:

Entrevista destinada à professora cooperante:

1. Quais as vantagens ou desvantagens da inserção do repertório operático português e em língua portuguesa no repertório da aluna Sofia?
 - 1.1 Contribuíram para a sua evolução técnica e interpretativa? Em que sentido ou porquê?
2. Com que frequência é que os seus alunos cantam ópera portuguesa em português?
3. Numa fase inicial, acha que a abordagem a árias de ópera de autores portugueses e em língua portuguesa beneficiam na compreensão técnica? E na compreensão e maturação da personagem?
4. Seria benéfico inserir este repertório no plano curricular dos alunos que se encontram a iniciar o estudo do canto?
5. Acha que a aluna teve dificuldade em pronunciar a fonética portuguesa?
6. Já alguma vez tinha incluído repertório deste género no programa abordado pelos seus alunos?
7. Futuramente pensa em incluir este repertório no programa dos alunos?
8. Na sua opinião o que é que a ópera portuguesa em língua portuguesa acrescenta na evolução dos alunos?
9. Em que é que a língua portuguesa pode beneficiar para um aluno de iniciação vocal? Refiro-me a idades entre os 15/16.
10. “Este tipo de repertório é algo que não costuma ser abordado nos Conservatórios/Academias”. Concorda com esta afirmação?
11. Achou que a Sofia conseguiu obter uma relação mais próxima com as personagens que abordou nas árias portuguesas, em relação às restantes árias que abordou de compositores estrangeiros?

12. Sentiu que o facto de as árias de ópera serem escritas em português foram uma mais-valia para a compreensão mais imediata das características da personagem?
13. Numa fase inicial acha que o trabalho das personagens de ópera portuguesa, escrita em português, ajudará a compreender melhor a futura abordagem às personagens das óperas habitualmente abordadas nos Conservatórios/Academias?
14. Na sua opinião, quais as principais dificuldades que a Sofia apresentou no estudo das duas árias de ópera portuguesas?

As entrevistas destinadas aos docentes da área do canto, contém as seguintes perguntas:

1. Considera o estudo de repertório em língua portuguesa benéfico para um aluno que está a iniciar a sua formação vocal?
2. Sente que os seus alunos evidenciam dificuldades a lidar com a fonética do português aplicada ao canto?
 - 2.1 Se sim, a que fatores atribui essa dificuldade?
3. No que toca a repertório operático, considera de particular importância o repertório em língua portuguesa?
 - 3.1 Que vantagens em especial considera que se poderão retirar desse trabalho?
4. Usa com alguma regularidade com os seus alunos ópera portuguesa em português?
5. Acha que a abordagem de árias de ópera cantadas em língua portuguesa pode ajudar na consciencialização dos alunos quanto à importância da cabal compreensão da personagem que procuram interpretar?
 - 5.1 Se sim, porquê?
6. “Continua a não ser dado muito relevo ao estudo do repertório operático em língua portuguesa nos nossos conservatórios e escolas de canto.” Concorda com esta afirmação?

6.1 Que motivos aponta para este facto?

Também com o objetivo de entender o balanço sentido pela aluna sobre o trabalho que realizei ao longo do estágio profissional, elaborei uma pequena entrevista destinada à aluna, com as seguintes perguntas:

1. Quais as vantagens ou desvantagens da inserção de Árias de Ópera Portuguesas, em língua Portuguesa, no teu repertório?
2. Consideras que o Repertório Operático Português estudado te permitiu ter uma relação mais natural com a interpretação do texto poético?
 - 2.1 De que forma explicarias a influência deste Repertório no processo de preparação e maturação do personagem?
3. A língua Portuguesa proporcionou-te uma maior compreensão da palavra no sentido de te aproximar do perfil da personagem? Aponta a relação desta ligação com a música.
4. Quais as principais diferenças que encontraste entre as Árias de Ópera Portuguesas e as árias de ópera estrangeiras englobadas no teu repertório?
5. O estudo do Repertório Operático Português sensibilizou-te para a sua existência e importância da sua inclusão no teu programa de canto?
6. Com base na tua experiência, consideras que existe alguma proximidade ao nível da escrita musical entre o Repertório Operático Português e as árias antigas italianas que já trabalhaste?
 - 6.1 Explica essa relação apontando as semelhanças e divergências existentes entre o estilo musical e a língua.

3.5.1. Reflexão do trabalho feito com a aluna

A Sofia demonstrou ser uma aluna muito interessada e aplicada ao longo do ano letivo. No decorrer do mesmo, foram-lhe propostos vários desafios nas obras que estudou, os quais, enfrentou com seriedade e vontade de ultrapassar as suas dificuldades técnicas. Relativamente às árias Portuguesas, a Sofia demonstrou-se sempre disponível e empenhada sendo que, na aula em que abordávamos as árias pela primeira vez, as apresentou sempre com segurança musical, o que me possibilitou de fazer um trabalho mais aprofundado, particularmente na compreensão e interiorização da personagem e no domínio da língua portuguesa.

De acordo com a articulação das palavras, a aluna demonstrou algumas dificuldades mas, de forma ágil, conseguiu corrigir o que era solicitado. Esta eficácia deveu-se também, ao facto do repertório se apresentar em português, o que facilitou a aluna na compreensão do erro que lhe era detetado. Assim, a questão técnica pode ser trabalhada de forma mais eficiente sendo que, muitas vezes a aluna não voltada a repetir o erro, tendo entendido na totalidade a explicação que lhe era transmitida. Para além disso, a sua postura curiosa e empenhada em fazer o que lhe era pedido, demonstrava alguma consciência do seu trabalho, quando era questionada sobre as correções técnicas que deveria fazer. O mesmo se aplica à questão da interpretação, sobretudo nas árias portuguesas, que tive oportunidade de explorar com a aluna. Ao longo das aulas, adquiriu maior consciência da intenção das palavras e frases que cantava, melhorando assim a sua performance. Penso que este resultado se deve ao facto de a aluna se demonstrar sempre recetiva a novas ideias.

3.5.2 Recolha de dados das entrevistas e discussão

A análise das entrevistas, devido aos diferentes tipos de perguntas, foi elaborada de forma quantitativa e qualitativa. Apenas as perguntas 2.1, 3.1 e 5.1 foram analisadas de forma qualitativa.

Relativamente à faixa etária dos docentes entrevistados, predominam as idades entre os 35 e 45 anos com 6 participantes. Assim sendo, as respostas incluem também um docente com idade compreendida entre os 25 e os 35, quatro docentes entre os 45

e 55 anos e um docente com mais de 55 anos. Quanto ao género, há 10 participantes do género feminino e dois do género masculino.

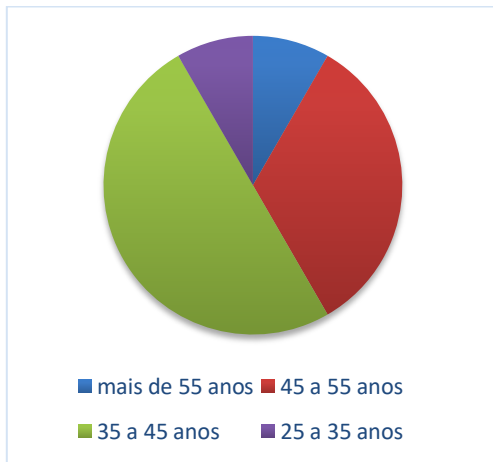


Fig.17: Faixa etária dos entrevistados

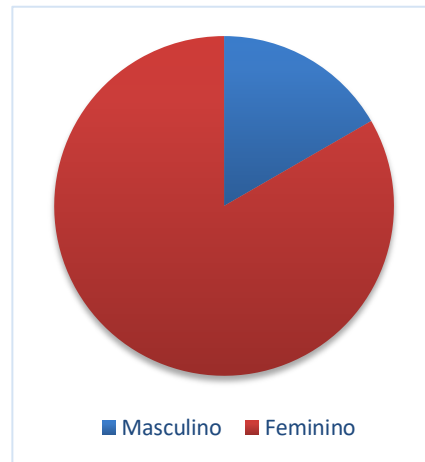


Fig.18: Género dos entrevistados

Relativamente às questões que foram analisadas, a **primeira questão** “Considera o estudo de repertório em língua portuguesa benéfico para um aluno que está a iniciar a sua formação vocal?” foi respondida afirmativamente por todos os participantes, o que demonstra que a língua portuguesa é algo com o qual os docentes se preocupam em trabalhar com os seus alunos.

Questão 2 – As opiniões dividem-se. No entanto é referida a dificuldade por parte dos docentes em trabalhar as questões fonéticas da língua portuguesa.

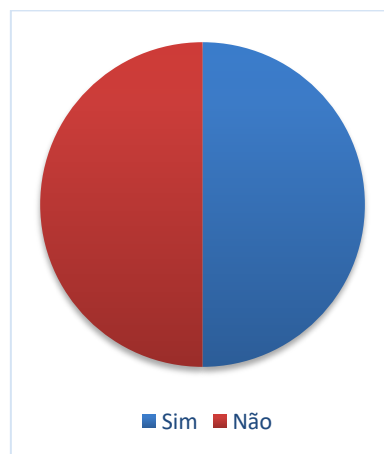


Fig. 19: Questão 2

Questão 2.1 – As razões pelas quais os entrevistados afirmam que os alunos evidenciam dificuldades a lidar com a fonética do português aplicada ao canto, prendem-se com a dificuldade apresentada pelos alunos em pronunciar corretamente

as palavras, muitas das vezes devido à região onde cresceram e por isso criam hábitos pouco adequados, que podem apresentar lacunas ou alterações na pronuncia das palavras, isto é a “voz falada e automatizada” (Entrevista Patrícia Quinta). Para além deste fator, foi também levantada a questão da fonética portuguesa, que apesar de rica em sons, para alguns pode ser vista como um fator de “dificuldades articulatórias inerentes às especificidades da língua portuguesa, aplicada ao canto”, justificando com a tenra idade dos alunos no ensino secundário e com a sua falta de experiência. Por outro lado, há quem afirme que “o repertório em português é um ótimo aliado para correção da articulação. Os alunos identificam mais facilmente os erros de articulação no português do que em línguas estrangeiras e, por isso, corrigem mais facilmente” (Entrevista Sara Braga Simões).

Questão 3 – Nesta questão as opiniões variam. No que toca a repertório operático, oito dos participantes não consideram de particular importância o repertório em língua portuguesa, no entanto, quatro dos participantes concordam que este tipo de repertório requer particular importância, nomeadamente no processo de divulgação, pois grande parte do repertório operático português, não se encontra editado.

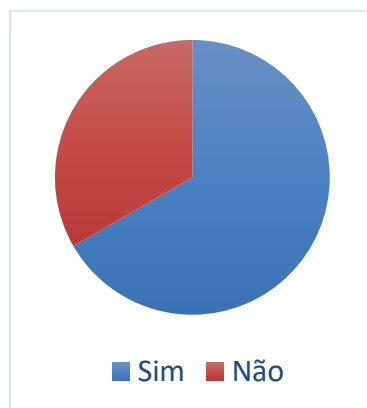


Fig. 20: Questão 3

Questão 3.1 – As vantagens apresentadas pelos participantes, prendem-se sobretudo com o facto da mensagem do texto ser compreendida na integra, não havendo a barreira de compreensão de uma língua estrangeira. “Essencialmente uma identidade inata com o texto, o que consequentemente trará facilidades ao nível da interpretação e encenação”. Também nesta questão é referida como vantagem a divulgação do nosso próprio repertório, “e, precisamente por esse facto, cabe-nos a nós, músicos portugueses, cuidar do nosso património musical”. Ainda sobre uma

maior facilidade em transmitir a mensagem do texto, a entrevistada Ana Paula Russo, afirma que uma melhor compreensão da mensagem leva a uma melhor interpretação tendo como consequência uma melhor reação por parte do público”.

De uma forma resumida, as vantagens de cantar em português prendem-se com o facto de, permitirem transmitir melhor para as emoções. Segundo a entrevistada Sandra Medeiros, “Percebemos melhor as coisas (...) para além de ser ótimo para divulgar a nossa música portuguesa. Há imensos compositores que nas suas épocas eram considerados de mérito.”

Há ainda uma resposta relevante que afirma que “O cantor que consiga cantar a língua portuguesa corretamente é completo. A especificidade da fonética da língua portuguesa adaptada ao canto é imensa e a articulação do texto deve ser clara e focada, para que a prosódia seja perceptível. O estudante de canto/cantor, familiarizado com a língua portuguesa, terá com certeza mais facilidade em perceber e encontrar a génese da personagem que está a trabalhar.” (Entrevista Margarida Reis)

Questão 4 – Relativamente a esta questão, os resultados indicam um balanço não muito favorável já que apenas quatro participantes afirmaram incluir, com regularidade, ópera portuguesa escrita em português, no repertório dos seus alunos, sendo que oito participantes afirmaram não o fazer com regularidade.

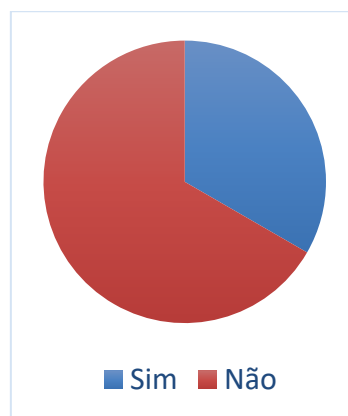


Fig. 21: Questão 4

Questão 5 e 5.1 – No que diz respeito a uma compreensão mais completa da personagem que os alunos procuram interpretar ao cantar árias de ópera de autores portugueses escritas em português, grande parte dos entrevistados responderam sim (nove, no total), justificando que “quando o português é a língua materna do aluno, a compreensão do texto é muito mais profunda e, sobretudo, muito mais imediata, o que

permite uma entrega mais cabal, por parte do aluno, à personagem e à comunicação das emoções subjacentes.” Há também respostas que nos remetem para uma melhor compreensão apesar de que esta não é suficiente por si só, pois “tal objectivo só se cumprirá se, se compreender o enredo, contexto, e a época.” Resumindo, o facto da língua portuguesa ser a língua materna dos alunos, será uma mais valia para o melhor entendimento daquilo a que se propõe cantar, pois “noutras línguas é necessário muitas vezes um trabalho exaustivo de tradução e interpretação do texto, para além do trabalho técnico”. Para além disso, a afetividade com a língua, permite exprimir as emoções de forma mais natural, uma vez que estas são, regra geral, totalmente compreendidas e vivenciadas na vida quotidiana do cantor.

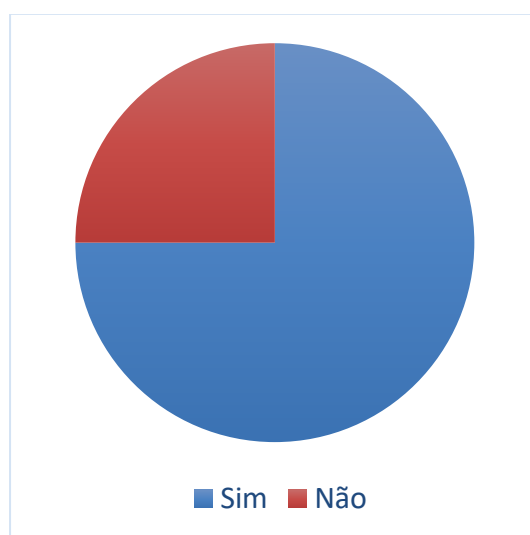


Fig.22: Questão 5

Questão 6 e 6.1 – Tal como na questão anterior, a maioria das respostas concordam com a afirmação “Continua a não ser dado muito relevo ao estudo do repertório operático em língua portuguesa nos nossos conservatórios e escolas de canto.” Para esse facto, as opiniões dividem-se entre a dificuldade de acesso (5 respostas), défice de divulgação (2 respostas), falta de repertório adequado aos respetivos níveis de ensino/dificuldade (2 resposta) e razões culturais (1 resposta). Para além destes fatores, é apontada também a questão de falta de transcrições “do imenso espólio de obras de compositores portugueses em arquivos e bibliotecas. A falta de edições com apoios institucionais.” Sendo também mencionado o fator de desconhecimento.

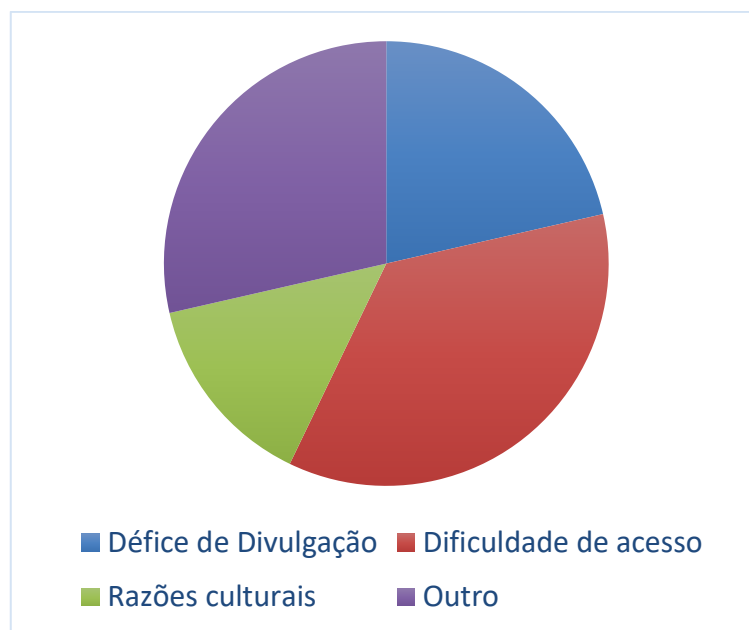


Fig. 23: Questão 6.1

Relativamente às questões colocadas à aluna, como reflexão do trabalho que fez ao longo do estágio profissional, no seu ponto de vista este repertório permitiu-lhe obter “um melhor contato com os enredos e as personagens, já que tinha noção do valor expressivo de cada palavra, em oposição às ideias mais gerais e abstratas despertadas pelas árias estrangeiras.” Assim, a aluna descreve que a descoberta do repertório operático português, impulsionou o seu gosto pessoal, “sobre a qual não tinha grandes conhecimentos, o que consistiu, ainda que inicialmente, numa desvantagem”. Para além disso, a aluna referiu também a questão da língua materna que, apesar da familiaridade que sente com a sua língua materna, “o nosso quotidiano desperta vícios linguísticos que dificultam o bom entender da mensagem”. A sua concepção mais natural sobre as características da personagem, fez com que atingisse “uma relação mais natural com a peça, principalmente a nível poético, já que compreendia toda a mensagem, podendo discernir cada estado de espírito das personagens e respetivas mutações. Tal possibilidade mostrou-se antagónica à realidade das ideias pré-concebidas por outras pessoas, acerca de poemas e escritas estrangeiras, pelo que a interpretação do Programa em Português se tornou muito mais pessoal.” Paralelamente a esta consciencialização, a aluna afirma ainda que “desconhecia a existência deste repertório” pelo que a inclusão do mesmo permitiu-lhe “percecionar a sua importância no desenvolvimento da música vocal portuguesa.”

Todas as respostas que obtivemos através das entrevistas vieram consubstanciar a minha opinião sobre a importância deste repertório no processo de aprendizagem dos alunos que iniciam a disciplina de canto. A amplitude do espectro timbrico que a língua portuguesa apresenta, permite ao aluno a compressão e aplicação de um número leque de especificidades técnicas, nomeadamente no que toca à correta utilização de diversos tipos de vogais, peça fundamental na condução do ar de um cantor.

5. Conclusão

O presente estudo iniciou com várias questões que fui colocando a mim mesma, ao longo do meu percurso académico, tais como: Se no nosso país existe produção operática considerável e substancial, sobretudo emergente no período de ouro da música em Portugal, a época Barroca, por que motivo a mesma não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área? Paralelamente a esta pergunta, surgiram-me outras questões durante as sessões de trabalho realizadas com a aluna, no estágio profissional. Estas prendem-se com as vantagens da execução de óperas em português, na aprendizagem e/ou aperfeiçoamento da técnica vocal; Do mesmo modo, até que ponto a execução em língua nativa não ajuda ao mais eficiente incorporar da personagem pela melhor compreensão dos subtextos adjacentes?

Uma das questões mais desenvolvidas com a aluna foi, devido à sua curta experiência do estudo de canto, a correta articulação das palavras, devido a vícios dialetais. Com o surgimento de várias situações ao longo das sessões de trabalho, foi possível explicar à aluna que devemos ter atenção aos cuidados a ter entre a voz falada, e voz cantada. Assim, ao longo do ano, a aluna foi alertada de que na voz cantada, deveria existir uma maior abertura de vogais, as consoantes deveriam ser mais percutidas ou sub-articuladas, conforme o caso, assim como ter em conta a distribuição rítmica das componentes dos ditongos.

Não podemos negar que a Língua Portuguesa é carregada de uma enorme riqueza fonética e isso, constitui-se para muitos cantores, e professores de canto, como uma dificuldade. Tal como afirma Valente, citando Salvini, “os grandes problemas da língua portuguesa estão nos vícios dialectais, e não na sua falta da adaptabilidade ao canto lírico”.(2011:258) Neste ponto, conclui-se que, cantar em língua portuguesa é benéfico, pois ajuda os alunos a consciencializar-se também da correta articulação das palavras, onde, muitas vezes, esta é prejudicada pela pronúncia.

Apesar de ser consciente de que o número de aulas que lecionei foi escasso, este trabalho permitiu-me perceber que, de facto, a relação que existe entre a língua materna e a aluna, permitiu-lhe uma maior predisposição na aprendizagem e assimilação, não só dos aspetos técnicos, mas também interpretativos. O trabalho neste sentido pode ser mais aprofundado uma vez que a aluna lidou com uma língua com a

qual se identifica, que, de certa forma, faz parte do seu ADN, criando assim um maior leque de possibilidades na interpretação.

Com as árias que foram sugeridas como fonte de trabalho, a aluna conseguiu estabelecer uma boa ligação com as personagens, entendendo toda a mensagem que o texto transmitia; conseguiu também relacionar o estado de espírito das personagens através da escrita musical e do prévio estudo das características de cada uma e, para além disso, a aluna conseguiu estabelecer um paralelismo com personagens que já conhecia, particularmente na ópera *Guerras de Alecrim e Mangerona*, devido às personagens-tipo que apresentava. Através do trabalho interpretativo que foi feito, conclui-se que o estudo deste repertório pode ser também vantajoso no sentido de ajudar os jovens a transitar para o repertório estrangeiro de forma mais suave. Paralelamente a este benefício, a língua portuguesa poderá trazer uma melhor comunicação entre o cantor e o público, havendo um melhor entendimento do que é apresentado.

Para além do trabalho que foi realizado com a aluna, procurei esclarecer-me junto daqueles que estão diretamente relacionados com a escolha de repertório para os alunos e entendi que, muitas das vezes, a não inserção deste repertório prende-se com a dificuldade de acesso e com o défice de divulgação, pelo que foi reforçada a importância de haver transcrições com as devidas notas, das óperas portuguesas que, em muitos casos, ainda se encontram em manuscritos. No que diz respeito à compreensão mais completa da personagem, os entrevistados afirmam que esta questão está diretamente relacionada com a questão da língua materna, questão esta que pude comprovar com o trabalho que fiz com a aluna. Assim, a língua materna constitui um elemento importante para a uma compreensão mais profunda dos textos.

Após a realização deste trabalho, estou convicta de que, as questões respondidas e por responder neste trabalho, possam ser úteis a investigações futuras e, simultaneamente estimular os alunos e professores a uma maior procura deste repertório.

6. Bibliografia

- Aikin, (1963). *The voice : an introduction to practical phonology*, London: Longmann.
- Barroso, H. (2008). *Língua Materna ou dos sabores dos seus sentidos*, Universidade do Minho.
- Branco, J. F. (1959). *História da Música Portuguesa*, Lisboa : Edições Europa- América.
- Brito, Manuel Carlos; Cymbron, Luísa, (1992). *História da Música Portuguesa*, Lisboa : Universidade Aberta.
- Castagna, P. (2003). *A MODINHA E O LUNDU NOS SÉCULOS XVIII E XIX*, (Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP) , São Paulo.
- Chomsky, Noam e Morris Halle (1968). *The Sound Pattern of English*. New York: Harper and Row Publishers
- Cruz, M. I. (2008). *O essencial sobre A ÓPERA EM PORTUGAL*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Cunha, Celso e Lindley Cintra (2015). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Porto: Figueirinhas
- Delgado-Martins, Maria Raquel (1988). *Ouvir falar: Introdução à Fonética do Português*. Lisboa: Caminho. (Capítulos 8 e 9)
- Gallardo, B. T. (2016). *La voz y nuestro cuerpo - ANATOMÍA FUNCIONAL DE LA VOZ*, vol.43 Colección Manuales: Horsori editorial, cap. 1.
- Khambata, A. S. (1997). *The Physiology of the voice*. Em K. Falkner, *Voice: Yehudin Menuhin Music Guides* (pp. 13-25). Great Britain: Halson & Co Ltd.
- Lopes, J. O., (2011). *A voz, a fala, o canto; como utilizar melhor a sua voz: cantores, actores, professores...* Brasília: Thesaurus.
- Lopes, J. O., (2004). *A emissão de voz cantada na Língua Portuguesa*, in *Revista Música, Psicologia e Educação*, nº6, Cap. 8, (pp. 81-87).
- Lopes, L. (2017). *A Consciencialização da Técnica no Estudo do Canto*, (Tese de Mestrado), Instituto Politécnico de Castelo Branco- Escola Superior de Artes Aplicadas (IPCB-ESART).

- Mateus, M. H. M. Falé, I.; Freitas, M. J. (2005). *Fonética e fonologia do português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Machado, J. P. (1991). Grande Dicionário de Língua Portuguesa. Lisboa: Publicações Alfa. Cap. IV.
- Mckinney, J. C. (1994, 1st Ed., 2005 Reissued). *The diagnosis and correction of vocal faults. Manual for Teachers of Singing and for Choir Directors*. United States of America: Waveland Press, Inc.
- Nery, R. V. & Castro, P. F. (1991). *História da Música Portuguesa*, Lisboa: omissariado para a Europália 91 : Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Oliveira, M. C. (2000). Diversas Técnicas de Respiração para o canto (Monografia - Curso de Especialização em Fonoaudiologia Clínica - CEFAC. Salvador.
- Pacheco, A. J. V., (2010). “Padrões de pronúncia no português cantado: questão também para musicólogos ou apenas para cantores e compositores?”, *Actas do 1º Congresso Internacional da Língua Portuguesa em Música*, Lisboa: UNL.
- Pinto, S. (2018). *Articulação Temporomandibular - A sua Influência no Processo de Ensino e Aprendizagem do Canto*, (Tese de Mestrado) Instituto Politécnico de Castelo Branco – Escola Superior de Artes Aplicadas (IPCB-ESART).
- Sacramento, A. C. (2009). Técnica de Canto Lírico e de Teatro Musical - Práticas de Crossover (Tese de Doutoramento). Dissertação de Doutoramento em Música apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.
- Sataloff, R. T. (1993). La voz humana. *Investigación y Ciencia*, Febrero, (pp. 50-53).
- Spinassé, K. P. (2006). *Os conceitos Língua Materna, Segunda Língua e Língua Estrangeira e os falantes de línguas alóctones minoritárias no Sul do Brasil*, *Revista Contingentia*, vol.1.
- Valente, T. (2014). *A Língua Portuguesa no Canto Lírico – Contexto Histórico relações entre técnicas e fonética*, elaborado a partir da dissertação de Doutoramento apresentado à Universidade de Évora.

Programas das óperas

Teatro da Trindade. (1967). Temporada de Ópera – No ano do I centenário (Programa de espetáculo). Lisboa: s.a.

Teatro Nacional de São Carlos (s.d.). A vingança da cigana (Programa de espetáculo). Lisboa: s.a.

Sites:

Conceito.de (s.d.) Língua Materna, acedido em novembro de 2019 em <https://conceito.de/lingua-materna>

Recantos das Letras (2018) A IMPORTÂNCIA DA AFETIVIDADE NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DE LÍNGUA PORTUGUESA, acedido em novembro de 2019 em <https://www.recantodasletras.com.br/artigos-de-educacao/6399273>.

RTP (2018), SUPER DIVA-OPERAS-AS GUERRAS DE ALECRIM E MANGERONA, acedido em novembro de 2019 em <http://media.rtp.pt/superdiva/operas/as-guerras-de-alecrim-e-manjerona-de-antonio-jose-da-silva>

7. Anexos

7.1 Anexo A -Entrevista realizada à professora Janete Ruiz

Paulina: Quais as vantagens ou desvantagens da inserção do repertório operático português e em língua portuguesa no repertório da aluna Sofia?

Professora Janete: Desde logo a vantagem da língua, que é menos um problema a abordar, embora com as especificidades inerentes ao cantar em português, mas de qualquer forma, é menos uma preocupação do ponto de vista da: tradução, da fonética, etc. As vantagens, no caso específico do repertório que a Sofia trabalhou com a Paulina, acho que: permitiu descobrir repertório, a descoberta da ópera portuguesa, que é muito importante e não é muito comum e não está muito divulgado o hábito de se por esse repertório. Por outro lado, porque embora tivessem sido Árias acessíveis e relativamente simples, já colocavam algum tipo de dificuldades técnicas nomeadamente: a coloratura barroca, a possibilidade de introduzir a ornamentação, etc. Por isso, acho que são estratégias úteis e benéficas (trabalhar este tipo de repertório).

Paulina: Contribuíram para a sua evolução técnica e interpretativa?

Professora Janete: Eu julgo que sim!

Paulina: Em que sentido ou porquê?

Professora Janete: Por um lado, pelo facto de conhecer o texto na sua própria língua também e mais fácil fazer a transferência das emoções, das intenções, do carácter, do espírito da personagem, etc. E a esse nível, sim. Acho que foram duas abordagens que foram muito interessantes e que lhe permitiram desenvolver bastante a esse nível interpretativo

Paulina: E tecnicamente foi algo que...

Professora Janete: Também, embora eu não teria se calhar como essa a primeira consequência.

Paulina: Mais a da interpretação por causa da língua ..

Professora **Janete:** Sim!

Paulina: Com que frequência é que os seus alunos cantam ópera portuguesa em português?

Professora Janete: Muito pouca (risos)! Muita pouca... De facto, acho que é a primeira vez que ópera portuguesa em português foi dada a um aluno meu. Ópera em português, já não será a primeira vez mas normalmente traduções de Pergolesi, por exemplo.

Paulina: Sim, Sim...

Professora Janete : Noutros contextos anteriores, já tive alunos a fazer ópera em português mas que na realidade são traduções do italiano, por exemplo. Mas óperas de autores portugueses em português, não.

Paulina: Costumam-se fazer é muitas canções, não é?

Professora **Janete:** Sim!

Paulina: Pois, as canções estão até já estipuladas até no programa dos alunos...

Professora Janete: Sim, está definido no nosso repertório e no nosso programa. Todos os anos, desde o primeiro grau existe a introdução do repertório português.

Paulina: Numa fase inicial, acha que a abordagem a árias de ópera de autores portugueses e em língua portuguesa beneficiam na compreensão técnica?

Professora Janete: Eu penso que sim! Embora nem todas serão muito adequadas ao nível de um aluno do secundário. Vamos considerar um aluno médio, mediano, no início de formação com 15/16 anos. No caso concreto daquelas que escolheu para a

aluna, eu acho que sim, que estavam adequadas. A aluna é uma aluna com um já desenvolvimento técnico, acho que respondeu bastante bem. No entanto, nós sabemos pelo repertório que muito do repertório são árias muito difíceis: com muita coloratura, ou com registos muito extremos, ou com passagens muito agudas; que não serão de todo imediatamente...

Paulina: adequadas...

Professora Janete: Eu não diria adequadas. A questão da adequação depende muito de pessoa para pessoa mas vamos considerar que não é o aluno mediano que está aberto a puder abordar esse repertório, mas acho que sim, que são muito pertinentes e que são muito interessantes.

Paulina: E na compreensão e maturação da personagem?

Professora Janete: A esse nível, acho que não chega tratar uma ária isoladamente. Deveríamos, como em qualquer outro papel, como em qualquer outro papel e como em qualquer outra ária nós não podemos cantar uma Susana cantando apenas uma ária e perceber a personagem a partir da ária. Embora se tente fazer essa abordagem mas há muito da história da personagem que não se vê na ária, que não se sente na ária e que só se sente no desenvolvimento da ópera, do recitativo, dos duetos, dos tercetos, dos quartetos. A abordagem isolada das árias depende muito de conseguirmos integra-las no contexto da obra, nestes casos concretos (?) Óperas nós conhecemo-las assim fragmentadas.

Paulina: Com a Sofia tentei fazer isso... Procurei que ela conhecesse um bocadinho a parte da ópera, do contexto da ópera e até da personagem (lendo as características e pesquisando) e tentei que ela conseguisse incorporar as suas características na ária que interpretou.

Professora Janete: Eu, esse nível acho que ela conseguiu. Acho que, com a ajuda que lhe deu e com o trabalho de pesquisa que lhe propôs, acho que ela criou sobre as indicações dadas, e foi ao encontro do que seria a personagem.

Paulina: Então ela através disso conseguiu, ao interpretar apenas aquela ária num contexto de recital ou num contexto de aula, conseguiu entrar logo na personagem?

Professora Janete: Sim, embora nós saibamos que estas personagens são personagens tipo e portanto há uma certa forma de modelo de personagem mais ou menos previsível porque está construída. E ela adaptou a ela e lembra muitos: Despinas, Serpinas,...

Paulina: Sim, até porque nós fizemos essa ligação, na altura na aula.

Professora Janete: Portanto acho que foi interessante ela fazer também essa associação. É uma personagem mais complexa, mais elaborada que é mais comum dar-se no repertório e acho que também por ai foi fácil para ela fazer a ligação.

Paulina: Seria benéfico inserir este repertório no plano curricular dos alunos que se encontram a iniciar o estudo do canto?

Professora Janete: Sim, acho que é pertinente. É importante é conseguirmos ter acesso aos materiais.

Paulina: Acha que a aluna teve dificuldade em pronunciar a fonética portuguesa?

Professora Janete: Dificuldade... alguma. Em parte porque o português cantado, nós sabemos que deve ser trabalhado para não ser idêntico ao português falado pois enrolamos sílabas, fechamos palavras, deixamos cair palavras, temos vogais particularmente fechadas que depois no cantar, se tornam ainda mais fechadas e particularmente porque, no caso concreto dos alunos daquele região de Guimarães, há uma fonética e há uma sonoridade própria da língua que abre muito as vogais, anasala muito outras vogais, os ditongos são todos muito anasalados. Portanto no caso daquela região, tem um sotaque próprio do Vale do Ave e há sonoridades muito próprias dali de Guimarães, como há de Fafe, como há também aqui em Braga. Mas Guimarães tem uns “ãos”, “ons” e uns “ás”, que depois é muito complicado e difícil de equilibrar e transformar aquilo numa vogal pura. A esse nível também foi um desafio interessante. Foi muito interessante a esse nível!

Paulina: Mas a aluna já tinha cantado em português?

Professora Janete: Sim.

Paulina: Já alguma vez tinha incluído repertório deste género no programa abordado pelos seus alunos?

Professora Janete: Ópera portuguesa cantada em português, não. Foi a primeira vez.

Paulina: E houve alguma razão para ainda não o ter feito?

Professora Janete: Essencialmente é um bocadinho por hábito, confesso que há um certo hábito em introduzirmos árias do repertório mais corrente: Mozart, Pergolesi, Handel. Mais dificilmente nos lembramos do repertório português, dessa época. Por outro lado porque não há muito acesso aos matérias. Há poucas edições, conhecem-se poucas edições e as poucas que eu conhecia eram demasiadas difíceis. Confesso que tinha algumas que são obviamente para sopranos ligeiros de colatura, vozes mais maduras com grandes extensões e nunca se prestaram a nenhum aluno que eu tivesse.

Paulina: Futuramente pensa em incluir este repertório no programa dos alunos?

Professora Janete: Eu penso que sim. Até porque me facilitou muito material que eu acho que vai ser muito útil Paulina. Obrigada! (risos)

Paulina: Que bom! (risos) Na sua opinião o que é que a ópera portuguesa em língua portuguesa acrescenta na evolução dos alunos? Nós já falamos na questão da interpretação, da língua materna...

Professora Janete: Hm... Não nos circunscrevendo ao repertório barroco?

Paulina: Sim

Professora Janete: Se por exemplo avançarmos para o repertório do período clássico e do repertório mais por exemplo romântico, poderá ser interessante quando por exemplo temos um aluno que manifesta muitas dificuldades estrangeiras ou que, não tem um domínio, por exemplo, do alemão. E dificilmente vai abordar uma ária de ópera alemã, por exemplo. Ou francês, que hoje em dia é um grande problema porque cada vez menos os alunos tem contacto com a língua francesa, e portanto é muito difícil vencer a barreira do francês. Pode ser uma alternativa muito interessante ao tradicional repertório italiano, pode ser uma valência muito útil de lhes introduzir repertório com qualidade, que lhes permita alguma desenvolvimento técnico também e que não tenha esse problema da língua. Porque frequentemente, nós sabemos que

não conseguimos vencer problemas técnicos pelo próprio desconhecimento das línguas, próprio desconhecimento da fonética, da prosódia e invariavelmente “esbarramos aí” e o desenvolvimento técnico acaba por ficar sempre limitado, nunca chegamos a conseguir potenciar de facto aquilo que o aluno poderia fazer se tivesse esse domínio da língua.

Paulina: Os Professores de Canto ainda têm mais essa vertente, a de ensinar a fonética das línguas. Principalmente do italiano.

Professora Janete: Claro, o italiano tem a grande vantagem de ser uma língua muito próxima do português. E portanto, a partir da sonoridade nós conseguimos que eles rapidamente apanhem, sendo uma língua muito comum em termos de fonemas pela raiz latina. O francês é um terror e continua a ser. Eu lembro-me que quando eu estudei o francês era a terceira língua que nos aprendíamos. Passava-se primeiro alemão, porque apesar de tudo o alemão acaba por ser mais fácil de desmontar as dificuldades. Aprendendo as regras básicas da prosódia e da fonética, ainda que eles muitas vezes não saibam a língua, mas pelo menos vão conseguindo ler. O francês é muitas vezes enganador, parece uma coisa que não é. Mais ainda quando cada vez menos eles tem o contacto com a língua. A tradição francófona está quase a desaparecer e principalmente na escola. O inglês sim, mas mesmo o inglês falado e o inglês aprendido na escola, que muitas vezes é mais americanizado que anglicizado, também ele tem que ser muito trabalhado para ser bem cantado corretamente e foneticamente. Portanto, a esse nível eu acho que o português sendo a língua materna, naturalmente toda a gente terá que o falar bem, e terá sobretudo que pensar como fala. Para mim este é o maior desafio de cantar em português: é pensar porque é que cantamos e como cantamos! E como é que devemos pensar na língua até em termos expressivos e da correção da dicção. Muitas vezes, dizemos as palavras sem pensar nelas e é um bocadinho o mesmo desafio que se coloca quando se manda ler um texto falado. Quando se lhes pede, por exemplo no nosso caso que temos alunos de Educação Vocal, um conteúdo de prova (por exemplo) é uma declamação de um poema á escolha: é um drama por os alunos a ler um poema. Eles recitam um poema como quem lê uma lista de supermercado ou uma prosa sem pensarem na riqueza da palavra, no tempo das frases, na métrica, nos apoios, nos ciclos de fraseado do verso... De facto, não há esse cuidado. E a esse nível sim, é um desafio também. A esse nível, acho que o português

tem muito que se trabalhar enquanto língua do canto precisamente porque é a nossa língua.

Paulina: Em que é que a língua portuguesa pode beneficiar para um aluno de iniciação vocal? Refiro-me a idades entre os 15/16.

Professora Janete: Se se refere a um aluno de 15 anos de iniciação no curso do secundário as vantagens são todas aquelas que já falamos: a possibilidade de abordar repertório, a possibilidade de introduzir géneros com mais facilidade do que se for a língua que não a materna. Curiosamente a sua pergunta lembra-me uma outra coisa que é: quando fala da iniciação vocal, que eu sei que não é o âmbito do seu estudo mas que de qualquer forma é curioso porque embora continue também a não haver repertório definido para o curso básico de canto que existe, eu por prática pessoal procuro que os meus alunos cantem todos em português. A abordagem ao canto no início é feita com repertório português, embora falte muita coisa, há muito pouco, mas começo sempre por canções em português.

Paulina: Este tipo de repertório é algo que não costuma ser abordado nos Conservatórios/Academias. Concorda com esta afirmação?

Professora Janete: Concordo. Não é habitual. Por falta de acesso ao repertório, acho que as coisas vão passando de mão em mão de acordo com aquilo que cada um tem na sua biblioteca pessoal. Para além disso, não há re-edições, críticas de ópera portuguesa... a maior parte das coisas está perdida em manuscritos ou em edições muito antigas. Relativamente à questão social, é verdade que há um pré-conceito em relação aquilo que é um repertório português em comparação com algo estrangeiro. A opinião vale o que vale, mas infelizmente este pensamento ainda está muito enraizado. Depois pela necessidade também dos alunos se apresentarem em concursos ou provas e por isso não o tempo ou o espaço necessário para os alunos experimentarem e perceber se aquele repertório [português] lhes fica bem. É mais fácil dar uma Despina ou Zerlina... é mais imediato, há gravações... Hoje em dia lidamos com alunos muito info-informados. A cima de tudo é muito importante que haja acesso aos material, possibilidade de conhecer o repertório.

Paulina: Achou que a Sofia conseguiu obter uma relação mais próxima com as personagens que abordou nas árias portuguesas, em relação às restantes árias que abordou de compositores estrangeiros?

Professora Janete: Penso que sim. E pode ser a transferência para outro repertório seja mais suave.

Paulina: Sentiu que o facto de as árias de ópera serem escritas em português foram uma mais valia para a compreensão mais imediata das características da personagem?

Professora Janete: Sim, claro. Lá está, não há a barreira da língua. E o facto de conhecer a língua não a obriga a tentar construir emoções através das traduções palavra por palavra. Nesse sentido, por exemplo no lied, há conceitos e palavras que são muito difíceis de traduzir para o português. Quanto muito procuramos o sinónimo mas o próprio sentido mais profundo da língua, aquilo que se lê nas entre linhas e o que significa do ponto de vista cultural, é muito difícil de transmitir. Pela idade geral dos alunos e também porque nós próprios temos de adquirir um conhecimento muito profundo da língua para os [alunos] podermos ajudar, neste significado poético que a música apresenta. E de facto, acho que os nossos alunos cada vez menos estão disponíveis para esse tipo de profundidade.

Paulina: Numa fase inicial acha que o trabalho das personagens de ópera portuguesa, escrita em português, ajudará a compreender melhor a futura abordagem às personagens das óperas habitualmente abordadas nos Conservatórios/Academias?

Professora Janete: Eu penso que sim, pelas razões que já foram mencionadas anteriormente. As personagens que abordou com a Sofia, são personagens tipo, que estão presente em toda a ópera clássica, também pela nossa influência dos modelos de composição italianos. E sim, depois é mais fácil transpor estas características para umas “Bodas de Figaro” ou “Cosí Fan Tutte”.

Paulina: Na sua opinião, quais as principais dificuldades que a Sofia apresentou no estudo das duas árias de ópera portuguesas?

Professora Janete: Na ária da ópera Guerras de Alecrim e Mangerona, foram as questões rítmicas, questões ligadas à ornamentação. Penso que a aluna não estava muito familiarizada com o tipo de escrita. Na ária da Lambisca, penso que a aluna não apresentou grandes dificuldades a não ser de facto no Português, na questão do correto pronunciamento da língua, embora, no caso da aluna, não foram coisas difíceis de contornar.

Paulina: Mas a aluna ultrapassou essas dificuldades?

Professora Janete: Sim, estou a reparar por exemplo, na coloratura da pág. X compasso Y, na palavra “desespera”, o facto da coloratura se apresentar na vogal E, a aluna pronunciava muitas vezes Ê. Lá está, o facto de cantar em português poderá trazer esta dificuldade de pronunciar corretamente as palavras, algo que nunca aconteceria por exemplo noutra língua que não seja comum fazer a coloratura sobre E.

Paulina: Sim, exatamente. Lembro-me que uma das estratégias utilizadas para contornar essa dificuldade foi perguntar à aluna como dizia a palavra “Desespera”...

Professora Janete: Exatamente, partir da língua falada. Ir à consciência de como falar. A partir da consciência de como se fala, canta-se, embora não se cante como se fala, mas de qualquer forma, tomando a referência auditiva também para o som da vogal e ir ao encontro da posição da vogal.

Paulina: Penso que o trabalho nestas duas árias fizeram a aluna evoluir...

Professora Janete: Sim, fez-lhe bastante bem, e ela gostou muito de as trabalhar. De alguma forma também estabelece uma boa hierarquia no sentido de eles perceberem que a música portuguesa também é de boa qualidade e também é bem escrita. É importante perceber que também há música interessante, bem escrita, e agradável de cantar.

7.2 Anexo B - Entrevista realizada à aluna de estágio

1- Quais as vantagens ou desvantagens da inserção de Árias de Ópera Portuguesas, em língua Portuguesa, no teu repertório?

R: Na minha opinião, a inserção de Árias de Ópera em Português permitiu-me um melhor contato com os enredos e as personagens, já que tinha noção do valor expressivo de cada palavra, em oposição às ideias mais gerais e abstratas despertadas pelas árias estrangeiras. Tal descoberta também impulsionou o meu gosto pessoal pela música vocal portuguesa, sobre a qual não tinha grandes conhecimentos, o que consistiu, ainda que inicialmente, numa desvantagem. Simultaneamente, saliento a lacuna da língua, pois, apesar de "a priori" possuímos uma maior familiaridade com o Português, o nosso quotidiano desperta vícios linguísticos que dificultam o bom entender da mensagem.

2- Consideras que o Repertório Operático Português estudado te permitiu ter uma relação mais natural com a interpretação do texto poético?

R: Sem dúvida. Julgo que com o estudo do Repertório Operático Português consegui atingir uma relação mais natural com a peça, principalmente a nível poético, já que compreendia toda a mensagem, podendo discernir cada estado de espírito das personagens e respetivas mutações. Tal possibilidade mostrou-se antagónica à realidade das ideias pré-concebidas por outras pessoas acerca de poemas e escritas estrangeiras, pelo que a interpretação do Programa em Português se tornou muito mais pessoal.

2.1- De que forma explicarias a influência deste Repertório no processo de preparação e maturação do personagem?

R: Penso que a grande particularidade deste Repertório consiste na possibilidade de uma maior preparação e maturação do personagem explanado ao longo da Ária. Desta forma, foi-me permitido explorar melhor, e de maneiras completamente diferentes, a Lambisca e a Clóris. Julgo que ao perceber as suas diversas nuances

psicológicas, bem como a antes e o depois de ambos os enredos, consegui alcançar uma postura mais verosímil da personagem e ambiente envolvente.

3- A língua Portuguesa proporcionou-te uma maior compreensão da palavra no sentido de te aproximar do perfil da personagem? Aponta a relação desta ligação com a música.

R: Julgo que sim, uma vez que a maior compreensão da palavra se coadunou com o maior entendimento da linguagem musical. Assim, e apesar da característica escrita musical das duas árias estudadas, penso que obtive um bom desempenho a nível da aproximação do perfil de ambas as personagens, uma vez que procurei conciliar os dois fatores para uma melhor prestação.

4- Quais as principais diferenças que encontraste entre as Árias de Ópera Portuguesas e as árias de ópera estrangeiras englobadas no teu repertório?

R: Penso que as principais diferenças encontradas entre as Árias de Ópera Portuguesa e as Estrangeiras englobadas no meu repertório foi a escrita musical, que se mostrou mais complexa e menos natural, principalmente na Ária da Clóris, já que apresenta inúmeras coloraturas. Apesar de ter conseguido estabelecer um paralelismo com as árias antigas italianas, considero que a forma composicional portuguesa é muito característica, o que implicou um maior esforço para que a eficácia técnica não implicasse a boa interpretação, com destaque para o sentido frásico.

5- O estudo do Repertório Operático Português sensibilizou-te para a sua existência e importância da sua inclusão no teu programa de canto?

R: Sem dúvida. Confesso que desconhecia a existência deste repertório, pelo que a inclusão do mesmo no meu programa de canto permitiu-me perceber a sua importância no desenvolvimento da música vocal portuguesa.

6- Com base na tua experiência, consideras que existe alguma proximidade ao nível da escrita musical entre o Repertório Operático Português e as árias antigas italianas que já trabalhaste?

R: Sim. Como já citado anteriormente, julgo que existe uma proximidade musical entre o Repertório Português abordado e as árias antigas italianas que já lecionei. A nível global, considero que temáticas se mostraram convergentes, bem como os enredos das respetivas óperas, pelo que as abordagens realizadas para ambos os géneros podem possuir pontos semelhantes.

6.1- Explica essa relação apontando as semelhanças e divergências existentes entre o estilo musical e a língua.

R: Assumo que relação explanada anteriormente se deve à semelhança de ambas as prosódias, que condicionam e encaminham o sentido frásico e a próprio lirismo da peça. Deste modo, penso que a forma das árias, estados de alma trabalhados e temas explanados são pontos de semelhança, enquanto os recursos técnicos depreendidos se mostraram divergentes, pelo menos comparativamente à restrita panóplia de peças que trabalhei. Assim, registei que nas Óperas Portuguesas era apresentada muita mais coloratura, tipicamente barroca, que enfatizava o texto poético, ao contrário das outras árias que se baseavam num discurso musical mais verosímil e próximo da fala.

7.3. Anexo C -Entrevista realizada aos docentes de canto

7.3.1 - Entrevista realizada à Professora Ana Paula Russo

Importância da produções operáticas em língua portuguesa no processo de aprendizagem do canto

O meu nome é Paulina Sá Machado e encontro-me a terminar o Mestrado em Ensino da Música - variante canto, na Escola Superior de Artes Aplicadas, em Castelo-Branco.

No âmbito do relatório de estágio profissional intitulado "A Importância da ópera portuguesa escrita em língua portuguesa na prática pedagógica e no processo de aprendizagem", orientada pelo professor Mário João da Silva Alves, venho solicitar a sua participação neste questionário. O objectivo do meu trabalho prende-se com a necessidade que senti, ao longo do meu percurso como aluna de canto, em responder às seguintes perguntas: se no nosso país existe produção operática considerável e emergente no período de ouro da música em Portugal, por que motivo a mesma não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área? Quais as vantagens da execução de óperas em português para a aprendizagem e/ou aperfeiçoamento da técnica vocal? Do mesmo modo, até que ponto a execução em língua nativa não ajuda ao mais e ciente incorporar da personagem pela melhor compreensão dos subtextos que a referenciam? Desde já agradeço a sua disponibilidade em responder às questões.

Endereço de email * ap18russo@gmail.com

Autorizo a recolha, tratamento e armazenamento dos dados pessoais abaixo identificados para o m a ue se destinam - investigação. *

Sim

Não

Instituição onde leciona: *

Conservatório Nacional

Faixa etária *

- Entre 25 -35 anos
- Entre 35 - 45 anos
- Entre 45 - 55 anos
- +55 anos

Género *

- Feminino
- Masculino

1. Considera o estudo de repertório em língua portuguesa benéfico para um aluno que está a iniciar a sua formação vocal? *

- Sim
- Não

2. Sente que os seus alunos evidenciam dificuldades a lidar com a fonética do português aplicada ao canto? *

- Sim
- Não

2.1 Se sim, a que factores atribui essa dificuldade? *

Querem tornar prosaica um tipo de expressão (canto erudito) que, pelas suas estruturas (tessitura e linha de canto) é tudo menos banal. Têm muita dificuldade de tornar refinada e até rebuscada a língua com que lidam no dia a dia, em todas as ocasiões.

3. No que toca a repertório operático, considera de particular importância o repertório em língua portuguesa? *

Sim

Não

3.1 Que vantagens em especial considera que se poderão retirar desse trabalho? *

A língua e , sobretudo, o imediato entendimento do contexto podem dar uma maior rapidez de resposta em termos de interpretação e também de técnica

4. Usa com alguma regularidade com os seus alunos ópera portuguesa em português? *

Sim

Não

5. Acha que a abordagem de árias de ópera cantadas em língua portuguesa pode ajudar na consciencialização dos alunos quanto à importância da cabal compreensão da personagem que procuram interpretar? *

Sim

Não

5.1 Se sim, porquê? *

Pela razão que aponteí acima. Evitam a tradução, têm a percepção direta do contexto da obra.

6 “Continua a não ser dado muito relevo ao estudo do repertório operático em língua portuguesa nos nossos conservatórios e escolas de canto.” Concorda com esta afirmação? *

Sim

Não

6.1 Que motivos aponta para este facto? *

Razões culturais

Deficiente divulgação

Dificuldade de acesso

Outra:

O trabalho imenso que tem de ser feito a nível de transcrição do imenso espólio de obras de compositores portugueses em arquivos e bibliotecas. A falta de edições com apoios institucionais (não pode ser tudo só feito por uns "carolas" apaixonados e interessados na música portuguesa em arquivo). É, já agora, os compositores modernos /actuais que tenham em conta que as obras, sendo de sua autoria e criação, devem também ter em conta o facto de poderem agradar aos intérpretes e, sobretudo, ao público. Têm de deixar o narcisismo um pouco em 2o plano sob pena de terem as

obras feitas uma vez e serem postas de lado.

7.3.2 - Entrevista realizada à Professora Ângela Alves

Importância da produções operáticas em língua portuguesa no processo de aprendizagem do canto

O meu nome é Paulina Sá Machado e encontro-me a terminar o Mestrado em Ensino da Música - variante canto, na Escola Superior de Artes Aplicadas, em Castelo-Branco.

No âmbito do relatório de estágio profissional intitulado "A Importância da ópera portuguesa escrita em língua portuguesa na prática pedagógica e no processo de aprendizagem", orientada pelo professor Mário João da Silva Alves, venho solicitar a sua participação neste questionário. O objectivo do meu trabalho prende-se com a necessidade que senti, ao longo do meu percurso como aluna de canto, em responder às seguintes perguntas: se no nosso país existe produção operática considerável e emergente no período de ouro da música em Portugal, por que motivo a mesma não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área? Quais as vantagens da execução de óperas em português para a aprendizagem e/ou aperfeiçoamento da técnica vocal? Do mesmo modo, até que ponto a execução em língua nativa não ajuda ao mais e ciente incorporar da personagem pela melhor compreensão dos subtextos que a referenciam? Desde já agradeço a sua disponibilidade em responder às questões.

Endereço de email *

cafune_23@yahoo.com

Autorizo a recolha, tratamento e armazenamento dos dados pessoais abaixo identificados para o meu uso se destinam - investigação. *

Sim

Não

Instituição onde leciona: *

EACMACG

Faixa etária *

- Entre 25 -35 anos
- Entre 35 - 45 anos
- Entre 45 - 55 anos
- +55 anos

Género *

- Feminino
- Masculino

1. Considera o estudo de repertório em língua portuguesa benéfico para um aluno que está a iniciar a sua formação vocal? *

- Sim
- Não

2. Sente que os seus alunos evidenciam dificuldades a lidar com a fonética do português aplicada ao canto? *

- Sim
- Não

2.1 Se sim, a que factores atribui essa dificuldade? *

Por ser a língua materna há tendência a cantar e a articular o texto como se estivessem a falar, perdendo por isso posição vocal.

3. No que toca a repertório operático, considera de particular importância o repertório em língua portuguesa? *

Sim

Não

3.1 Que vantagens em especial considera que se poderão retirar desse trabalho? *

Apesar de facilitar a interpretação, não é sinónimo de um maior conhecimento da obra na sua totalidade.

4. Usa com alguma regularidade com os seus alunos ópera portuguesa em português? *

Sim

Não

5. Acha que a abordagem de árias de ópera cantadas em língua portuguesa pode ajudar na consciencialização dos alunos quanto à importância da cabal compreensão da personagem que procuram interpretar? *

Sim

Não

5.1 Se sim, porque? *

Não

6 “Continua a não ser dado muito relevo ao estudo do repertório operático em língua portuguesa nos nossos conservatórios e escolas de canto.” Concorda com esta afirmação? *

Sim

Não

6.1 Que motivos aponta para este facto? *

Razões culturais

De ciente divulgação

Dificuldade de acesso

Outra:

7.3.3 - Entrevista realizada à Professora Inês Sofia Fernandes

Importância da produções operáticas em língua portuguesa no processo de aprendizagem do canto

O meu nome é Paulina Sá Machado e encontro-me a terminar o Mestrado em Ensino da Música - variante canto, na Escola Superior de Artes Aplicadas, em Castelo-Branco.

No âmbito do relatório de estágio profissional intitulado "A Importância da ópera portuguesa escrita em língua portuguesa na prática pedagógica e no processo de aprendizagem", orientada pelo professor Mário João da Silva Alves, venho solicitar a sua participação neste questionário. O objectivo do meu trabalho prende-se com a necessidade que senti, ao longo do meu percurso como aluna de canto, em responder às seguintes perguntas: se no nosso país existe produção operática considerável e emergente no período de ouro da música em Portugal, por que motivo a mesma não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área? Quais as vantagens da execução de óperas em português para a aprendizagem e/ou aperfeiçoamento da técnica vocal? Do mesmo modo, até que ponto a execução em língua nativa não ajuda ao mais e ciente incorporar da personagem pela melhor compreensão dos subtextos que a referenciam? Desde já agradeço a sua disponibilidade em responder às questões.

Endereço de email * ineso

a@conservatoriodebraga.pt

Autorizo a recolha, tratamento e armazenamento dos dados pessoais abaixo identificados para o m a ue se destinam - investigação. *

Sim

Não

Instituição onde leciona: *

Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga

Faixa etária *

- Entre 25 -35 anos
- Entre 35 - 45 anos
- Entre 45 - 55 anos
- +55 anos

Género *

- Feminino
- Masculino

1. Considera o estudo de repertório em língua portuguesa benéfico para um aluno que está a iniciar a sua formação vocal? *

- Sim
- Não

2. Sente que os seus alunos evidenciam dificuldades a lidar com a fonética do português aplicada ao canto? *

- Sim
- Não

2.1 Se sim, a que factores atribui essa dificuldade? *

Os factores julguem serem sobretudo da falta de referências desse repertório, nomeadamente gravações audio e concertos, e também por usarem a língua materna num padrão de fala que tem de sofrer transformações na voz cantada, o que por vezes não é fácil de efetuar essa diferença, principalmente no registo médio grave.

3. No que toca a repertório operático, considera de particular importância o repertório em língua portuguesa? *

Sim

Não

3.1 Que vantagens em especial considera que se poderão retirar desse trabalho? *

Essencialmente uma identidade inata com o texto, o que conseqüentemente trará facilidades ao nível da interpretação e encenação.

4. Usa com alguma regularidade com os seus alunos ópera portuguesa em português? *

Sim

Não

5. Acha que a abordagem de árias de ópera cantadas em língua portuguesa pode ajudar na consciencialização dos alunos quanto à importância da cabal compreensão da personagem que procuram interpretar? *

Sim

Não

5.1 Se sim, porquê? *

Porque como já referi anteriormente, a língua portuguesa é um facilitador para compreender o texto, o que noutras línguas é necessário muitas vezes um trabalho exaustivo de tradução e interpretação do texto, para além do trabalho técnico.

6 “Continua a não ser dado muito relevo ao estudo do repertório operático em língua portuguesa nos nossos conservatórios e escolas de canto.” Concorda com esta afirmação? *

Sim

Não

6.1 Que motivos aponta para este facto? *

Razões culturais

Deficiente divulgação

Dificuldade de acesso

Outra:

7.3.4 - Entrevista realizada à Professora Joaquina Ly

Importância da produções operáticas em língua portuguesa no processo de aprendizagem do canto

O meu nome é Paulina Sá Machado e encontro-me a terminar o Mestrado em Ensino da Música - variante canto, na Escola Superior de Artes Aplicadas, em Castelo-Branco.

No âmbito do relatório de estágio profissional intitulado "A Importância da ópera portuguesa escrita em língua portuguesa na prática pedagógica e no processo de aprendizagem", orientada pelo professor Mário João da Silva Alves, venho solicitar a sua participação neste questionário. O objectivo do meu trabalho prende-se com a necessidade que senti, ao longo do meu percurso como aluna de canto, em responder às seguintes perguntas: se no nosso país existe produção operática considerável e emergente no período de ouro da música em Portugal, por que motivo a mesma não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área? Quais as vantagens da execução de óperas em português para a aprendizagem e/ou aperfeiçoamento da técnica vocal? Do mesmo modo, até que ponto a execução em língua nativa não ajuda ao mais e ciente incorporar da personagem pela melhor compreensão dos subtextos que a referenciam? Desde já agradeço a sua disponibilidade em responder às questões.

Endereço de email *

joaquinaly@gmail.com

Autorizo a recolha, tratamento e armazenamento dos dados pessoais abaixo identificados para o meu uso se destinam - investigação. *

Sim

Não

Instituição onde leciona: *

Conservatório de Musica de Coimbra

Faixa etária *

- Entre 25 -35 anos
- Entre 35 - 45 anos
- Entre 45 - 55 anos
- +55 anos

Género *

- Feminino
- Masculino

1. Considera o estudo de repertório em língua portuguesa benéfico para um aluno que está a iniciar a sua formação vocal? *

- Sim
- Não

2. Sente que os seus alunos evidenciam dificuldades a lidar com a fonética do português aplicada ao canto? *

- Sim
- Não

2.1 Se sim, a que factores atribui essa dificuldade? *

Em primeiro lugar pelo facto de se tratarem de jovens alunos d que iniciaram os estudos de Canto recentemente, e por esse facto têm dificuldades articulatórias inerentes às especificidades da língua portuguesa, aplicada ao Canto.

3. No que toca a repertório operático, considera de particular importância o repertório em língua portuguesa? *

Sim

Não

3.1 Que vantagens em especial considera que se poderão retirar desse trabalho? *

Um conhecimento do nosso património musical operático, que é extenso, e muito interessante, apesar da sua fraca divulgação. E, precisamente por esse facto, cabe-nos a nós, músicos portugueses, cuidar do nosso património musical, dando continuidade ao trabalho de pesquisa feito por músicos como os maestro Manuel Ivo Cruz ou João Paulo Santos entre outros.

4. Usa com alguma regularidade com os seus alunos ópera portuguesa em português? *

Sim

Não

5. Acha que a abordagem de árias de ópera cantadas em língua portuguesa pode ajudar na consciencialização dos alunos quanto à importância da cabal compreensão da personagem que procuram interpretar? *

Sim

Não

5.1 Se sim, porquê? *

Tendo em conta que cantam na sua língua materna, a inteligibilidade do texto poderá ficar facilitada. Porém não é em si mesmo condição determinante para que haja uma compreensão mais perfeita da personagem, Tal objectivo só se cumprirá se, se compreender o enredo, contexto, e a época.

6 “Continua a não ser dado muito relevo ao estudo do repertório operático em língua portuguesa nos nossos conservatórios e escolas de canto.” Concorda com esta afirmação? *

Sim

Não

6.1 Que motivos aponta para este facto? *

Razões culturais

De ciente divulgação

Dificuldade de acesso

Outra:

.....

7.3.5 - Entrevista realizada ao Professor Job Tomé

Importância da produções operáticas em língua portuguesa no processo de aprendizagem do canto

O meu nome é Paulina Sá Machado e encontro-me a terminar o Mestrado em Ensino da Música - variante canto, na Escola Superior de Artes Aplicadas, em Castelo-Branco.

No âmbito do relatório de estágio profissional intitulado "A Importância da ópera portuguesa escrita em língua portuguesa na prática pedagógica e no processo de aprendizagem", orientada pelo professor Mário João da Silva Alves, venho solicitar a sua participação neste questionário. O objectivo do meu trabalho prende-se com a necessidade que senti, ao longo do meu percurso como aluna de canto, em responder às seguintes perguntas: se no nosso país existe produção operática considerável e emergente no período de ouro da música em Portugal, por que motivo a mesma não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área? Quais as vantagens da execução de óperas em português para a aprendizagem e/ou aperfeiçoamento da técnica vocal? Do mesmo modo, até que ponto a execução em língua nativa não ajuda ao mais e ciente incorporar da personagem pela melhor compreensão dos subtextos que a referenciam? Desde já agradeço a sua disponibilidade em responder às questões.

Endereço de email *

job.tome@ipb.pt

Autorizo a recolha, tratamento e armazenamento dos dados pessoais abaixo identificados para o meu uso se destinam - investigação. *

Sim

Não

Instituição onde leciona: *

Instituto Politécnico de Bragança

Faixa etária *

Entre 25 -35 anos

Entre 35 - 45 anos

Entre 45 - 55 anos

+55 anos

Género *

Feminino

Masculino

1. Considera o estudo de repertório em língua portuguesa benéfico para um aluno que está a iniciar a sua formação vocal? *

Sim

Não

2. Sente que os seus alunos evidenciam dificuldades a lidar com a fonética do português aplicada ao canto? *

Sim

Não

2.1 Se sim, a que factores atribui essa dificuldade? *

Não sinto nenhuma resistência, há aspectos específicos próprios da língua mas que a meu ver encontram soluções e respostas de forma simples e natural. Não sinto que a nossa língua apresente mais dificuldades para um português que uma outra língua estrangeira, sinto aliás o contrário, o facto de ser a nossa língua mãe pode agilizar o processo de assimilação de mecanismos inerentes à voz cantada.

3. No que toca a repertório operático, considera de particular importância o repertório em língua portuguesa? *

Sim

Não

3.1 Que vantagens em especial considera que se poderão retirar desse trabalho? *

A primeira e a mais evidente será a relação directa com a língua, é seguramente para o aluno mais fácil e directa a compreensão do texto. A segunda será a interpretação/expressão na sua própria língua o que também por si só é um elemento de ajuda à comunicação.

Se se centrar a evolução do canto, nomeadamente a evolução/construção do instrumento vocal, na ideia de que quanto melhor estiver assimilada a mensagem a comunicar, melhor será o empenho físico do cantor na transmissão da mesma, por conseguinte, todo o corpo físico do "cantor/instrumento", será também mais eficiente na emissão vocal.

4. Usa com alguma regularidade com os seus alunos ópera portuguesa em português? *

Sim

Não

5. Acha que a abordagem de árias de ópera cantadas em língua portuguesa pode ajudar na consciencialização dos alunos quanto à importância da cabal compreensão da personagem que procuram interpretar? *

Sim

Não

5.1 Se sim, porquê? *

A relação canto e emoções, no meu entender é a chave para a construção do cantor, não só do ponto de vista do instrumento mas também emocional e artístico, estes aspectos da formação a meu ver devem andar lado a lado num percurso académico. Neste sentido acredito sim. Reforçando as ideias que já referi na resposta anterior, a língua nativa pode sim contribuir significativamente no processo evolutivo do aluno.

6 “Continua a não ser dado muito relevo ao estudo do repertório operático em língua portuguesa nos nossos conservatórios e escolas de canto.” Concorda com esta afirmação? *

Sim

Não

6.1 Que motivos aponta para este facto? *

Razões culturais

De ciente divulgação

Dificuldade de acesso

Outra:

Sinto que a realidade já há bastante tempo que se tem alterado. Não há nenhum mundo perfeito, por isso acreditar é necessário continuar a fazê-lo com a mesma paixão e convicção.

7.3.6 - Entrevista realizada à Professora Liliana Coelho

Importância da produções operáticas em língua portuguesa no processo de aprendizagem do canto

O meu nome é Paulina Sá Machado e encontro-me a terminar o Mestrado em Ensino da Música - variante canto, na Escola Superior de Artes Aplicadas, em Castelo-Branco.

No âmbito do relatório de estágio profissional intitulado "A Importância da ópera portuguesa escrita em língua portuguesa na prática pedagógica e no processo de aprendizagem", orientada pelo professor Mário João da Silva Alves, venho solicitar a sua participação neste questionário. O objectivo do meu trabalho prende-se com a necessidade que senti, ao longo do meu percurso como aluna de canto, em responder às seguintes perguntas: se no nosso país existe produção operática considerável e emergente no período de ouro da música em Portugal, por que motivo a mesma não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área? Quais as vantagens da execução de óperas em português para a aprendizagem e/ou aperfeiçoamento da técnica vocal? Do mesmo modo, até que ponto a execução em língua nativa não ajuda ao mais e ciente incorporar da personagem pela melhor compreensão dos subtextos que a referenciam? Desde já agradeço a sua disponibilidade em responder às questões.

Endereço de email *

lilianacoelho@conservatoriodemusicadoporto.pr

Autorizo a recolha, tratamento e armazenamento dos dados pessoais abaixo identificados para o meu uso se destinam - investigação. *

Sim

Não

Instituição onde leciona: *

CMP

Faixa etária *

- Entre 25 -35 anos
- Entre 35 - 45 anos
- Entre 45 - 55 anos
- +55 anos

Género *

- Feminino
- Masculino

1. Considera o estudo de repertório em língua portuguesa benéfico para um aluno que está a iniciar a sua formação vocal? *

- Sim
- Não

2. Sente que os seus alunos evidenciam dificuldades a lidar com a fonética do português aplicada ao canto? *

- Sim
- Não

2.1 Se sim, a que factores atribui essa dificuldade? *

Não encontro dificuldade.

3. No que toca a repertório operático, considera de particular importância o repertório em língua portuguesa? *

Sim

Não

3.1 Que vantagens em especial considera que se poderão retirar desse trabalho? *

Identificação direta com o idioma e sua compreensão, para melhor interpretação.

4. Usa com alguma regularidade com os seus alunos ópera portuguesa em português? *

Sim

Não

5. Acha que a abordagem de árias de ópera cantadas em língua portuguesa pode ajudar na consciencialização dos alunos quanto à importância da cabal compreensão da personagem que procuram interpretar? *

Sim

Não

5.1 Se sim, porquê? *

Não considero prioritária, no entanto, penso que é uma ferramenta desenvolvimento mais acessível e intuitiva.

6 “Continua a não ser dado muito relevo ao estudo do repertório operático em língua portuguesa nos nossos conservatórios e escolas de canto.” Concorda com esta afirmação? *

Sim

Não

6.1 Que motivos aponta para este facto? *

Razões culturais

De ciente divulgação

Dificuldade de acesso

Outra:

7.3.7 - Entrevista realizada ao Professor Luís Rodrigues

Importância da produções operáticas em língua portuguesa no processo de aprendizagem do canto

O meu nome é Paulina Sá Machado e encontro-me a terminar o Mestrado em Ensino da Música - variante canto, na Escola Superior de Artes Aplicadas, em Castelo-Branco.

No âmbito do relatório de estágio profissional intitulado "A Importância da ópera portuguesa escrita em língua portuguesa na prática pedagógica e no processo de aprendizagem", orientada pelo professor Mário João da Silva Alves, venho solicitar a sua participação neste questionário. O objectivo do meu trabalho prende-se com a necessidade que senti, ao longo do meu percurso como aluna de canto, em responder às seguintes perguntas: se no nosso país existe produção operática considerável e emergente no período de ouro da música em Portugal, por que motivo a mesma não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área? Quais as vantagens da execução de óperas em português para a aprendizagem e/ou aperfeiçoamento da técnica vocal? Do mesmo modo, até que ponto a execução em língua nativa não ajuda ao mais eficiente incorporar da personagem pela melhor compreensão dos subtextos que a referenciam?

Desde já agradeço a sua disponibilidade em responder às questões.

Endereço de email *

baritonoluisrodrigues@gmail.com

Instituição onde leciona: *

Academia de Música e Dança do Fundão

Autorizo a recolha, tratamento e armazenamento dos dados pessoais abaixo identificados para o fim a que se destinam - investigação. *

Sim

Não

Faixa etária *

Entre 25 -35 anos

Entre 35 - 45 anos

Entre 45 - 55 anos

+55anos

Género *

Feminino

Masculino

1. Considera o estudo de repertório em língua portuguesa benéfico para um aluno que está a iniciar a sua formação vocal?*

Sim

Não

2. Sente que os seus alunos evidenciam dificuldades a lidar com a fonética do português aplicada ao canto?*

Sim

Não

2.1 Se sim, a que factores atribui essa dificuldade? *

Não mais do que com a fonética das outras linguas.

3. No que toca a repertório operático, considera de particular importância o repertório em língua portuguesa?*

Sim

Não

3.1 Que vantagens em especial considera que se poderão retirar desse trabalho? *

Sobretudo ao nível da interpretação, pela melhor e mais imediata compreensão da personagem, do seu contexto específico na obra, e dos significados e subtextos.

4. Usa com alguma regularidade com os seus alunos ópera portuguesa em português? *

Sim

Não

5. Acha que a abordagem de árias de ópera cantadas em língua portuguesa pode ajudar na consciencialização dos alunos quanto à importância da cabal compreensão da personagem que procuram interpretar? *

Sim

Não

5.1 Se sim, porquê? *

Para além da experiência concreta da ópera como uma forma de teatro, pode ajudar a perceber que algumas dificuldades técnicas são minoradas ou até ultrapassadas com uma abordagem correcta em termos interpretativos.

6 “Continua a não ser dado muito relevo ao estudo do repertório operático em língua portuguesa nos nossos conservatórios e escolas de canto.” Concorda com esta afirmação*?

Sim

Não

6.1 Que motivos aponta para este facto? *

Razões culturais

Deficiente divulgação

Dificuldade de acesso

Outra: Desconhecimento, acesso difícil ao repertório e dificuldade técnica do mesmo.

7.3.8 - Entrevista realizada à Professora Margarida Reis

Importância da produções operáticas em língua portuguesa no processo de aprendizagem do canto

O meu nome é Paulina Sá Machado e encontro-me a terminar o Mestrado em Ensino da Música - variante canto, na Escola Superior de Artes Aplicadas, em Castelo-Branco.

No âmbito do relatório de estágio profissional intitulado "A Importância da ópera portuguesa escrita em língua portuguesa na prática pedagógica e no processo de aprendizagem", orientada pelo professor Mário João da Silva Alves, venho solicitar a sua participação neste questionário. O objectivo do meu trabalho prende-se com a necessidade que senti, ao longo do meu percurso como aluna de canto, em responder às seguintes perguntas: se no nosso país existe produção operática considerável e emergente no período de ouro da música em Portugal, por que motivo a mesma não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área? Quais as vantagens da execução de óperas em português para a aprendizagem e/ou aperfeiçoamento da técnica vocal? Do mesmo modo, até que ponto a execução em língua nativa não ajuda ao mais e ciente incorporar da personagem pela melhor compreensão dos subtextos que a referenciam? Desde já agradeço a sua disponibilidade em responder às questões.

Endereço de email *

margaridareis38@gmail.com

Autorizo a recolha, tratamento e armazenamento dos dados pessoais abaixo identificados para o m a ue se destinam - investigação. *

Sim

Não

Instituição onde leciona: *

Conservatório de Música do Porto

Faixa etária *

- Entre 25 -35 anos
- Entre 35 - 45 anos
- Entre 45 - 55 anos
- +55 anos

Género *

- Feminino
- Masculino

1. Considera o estudo de repertório em língua portuguesa benéfico para um aluno que está a iniciar a sua formação vocal? *

- Sim
- Não

2. Sente que os seus alunos evidenciam dificuldades a lidar com a fonética do português aplicada ao canto? *

- Sim
- Não

2.1 Se sim, a que factores atribui essa dificuldade? *

3. No que toca a repertório operático, considera de particular importância o repertório em língua portuguesa? *

Sim

Não

3.1 Que vantagens em especial considera que se poderão retirar desse trabalho? *

O cantor que consiga cantar a língua portuguesa corretamente é completo.

A especificidade da fonética da língua portuguesa adaptada ao canto é imensa e a articulação do texto deve ser clara e focada, para que a prosódia seja perceptível.

O estudante de canto/cantor, familiarizado com a língua portuguesa, terá com certeza mais facilidade em perceber e encontrar a génese da personagem que está a trabalhar.

4. Usa com alguma regularidade com os seus alunos ópera portuguesa em português? *

Sim

Não

5. Acha que a abordagem de árias de ópera cantadas em língua portuguesa pode ajudar na consciencialização dos alunos quanto à importância da cabal compreensão da personagem que procuram interpretar? *

Sim

Não

5.1 Se sim, porquê? *

É fundamental que o aluno/cantor compreenda o significado do texto que está a trabalhar, para que possa interpretar corretamente. E não é necessário cantar repertório operático, pois felizmente, existem muitas obras escritas em língua portuguesa, de compositores portugueses, que são para mim fundamentais para o estudo do canto/preparação do futuro cantor. Cláudio Carneiro, Berta Alves de Sousa, Luís de Freitas Branco e Fernando Lopes Graça, são alguns dos compositores que têm peças de grande riqueza interpretativa para os alunos/cantores.

6 “Continua a não ser dado muito relevo ao estudo do repertório operático em língua portuguesa nos nossos conservatórios e escolas de canto.” Concorda com esta afirmação? *

Sim

Não

6.1 Que motivos aponta para este facto? *

Razões culturais

Deiciente divulgação

Dificuldade de acesso

Outra: Falta de repertório adequado aos respectivos níveis de ensino/dificuldade.

7.3.9 - Entrevista realizada à Professora Nélia Gonçalves

Importância da produções operáticas em língua portuguesa no processo de aprendizagem do canto

O meu nome é Paulina Sá Machado e encontro-me a terminar o Mestrado em Ensino da Música - variante canto, na Escola Superior de Artes Aplicadas, em Castelo-Branco.

No âmbito do relatório de estágio profissional intitulado "A Importância da ópera portuguesa escrita em língua portuguesa na prática pedagógica e no processo de aprendizagem", orientada pelo professor Mário João da Silva Alves, venho solicitar a sua participação neste questionário. O objectivo do meu trabalho prende-se com a necessidade que senti, ao longo do meu percurso como aluna de canto, em responder às seguintes perguntas: se no nosso país existe produção operática considerável e emergente no período de ouro da música em Portugal, por que motivo a mesma não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área? Quais as vantagens da execução de óperas em português para a aprendizagem e/ou aperfeiçoamento da técnica vocal? Do mesmo modo, até que ponto a execução em língua nativa não ajuda ao mais eficiente incorporar da personagem pela melhor compreensão dos subtextos que a referenciam? Desde já agradeço a sua disponibilidade em responder às questões.

Endereço de email *

ncrisg4@hotmail.com

Autorizo a recolha, tratamento e armazenamento dos dados pessoais abaixo identificados para o meu uso se destinam - investigação. *

Sim

Não

Instituição onde leciona: *

Conservatório de Castelo Branco e Conservatório da Covilhã

Faixa etária *

- Entre 25 -35 anos
- Entre 35 - 45 anos
- Entre 45 - 55 anos
- +55 anos

Género *

- Feminino
- Masculino

1. Considera o estudo de repertório em língua portuguesa benéfico para um aluno que está a iniciar a sua formação vocal? *

- Sim
- Não

2. Sente que os seus alunos evidenciam dificuldades a lidar com a fonética do português aplicada ao canto? *

- Sim
- Não

2.1 Se sim, a que factores atribui essa dificuldade? *

A língua portuguesa, pela sua variedade fonética, apresenta por si só um desafio considerável ao cantor, nomeadamente no que respeita à colocação vocal de cada vogal. Acresce ainda a sonoridade nasal que decorre naturalmente da fonética da língua portuguesa e que poderá também resultar no mesmo tipo de dificuldade. Tratando-se de uma língua que evidencia alguma dureza no que respeita à dicção, a articulação de consoantes poderá ainda provocar alguma tensão ao nível dos articuladores, como por exemplo a mandíbula e a língua.

3. No que toca a repertório operático, considera de particular importância o repertório em língua portuguesa? *

Sim

Não

3.1 Que vantagens em especial considera que se poderão retirar desse trabalho? *

Não considero importante para a formação técnica de um cantor. Todavia poderá auxiliar no aspecto expressivo, já que o cantor poderá ter um maior entendimento do texto que está a executar. É, no entanto, a meu ver, essencial que o cantor domine o texto que canta seja qual for a língua, decorrendo daí a mesma vantagem expressiva.

4. Usa com alguma regularidade com os seus alunos ópera portuguesa em português? *

Sim

Não

5. Acha que a abordagem de árias de ópera cantadas em língua portuguesa pode ajudar na consciencialização dos alunos quanto à importância da cabal compreensão da personagem que procuram interpretar? *

Sim

Não

5.1 Se sim, porquê? *

*

6 “Continua a não ser dado muito relevo ao estudo do repertório operático em língua portuguesa nos nossos conservatórios e escolas de canto.” Concorda com esta afirmação? *

Sim

Não

6.1 Que motivos aponta para este facto? *

Razões culturais

De ciente diulgação

De culdade acesso

Outra:

7.3.10 - Entrevista realizada à Professora Patrícia Quinta

Importância da produções operáticas em língua portuguesa no processo de aprendizagem do canto

O meu nome é Paulina Sá Machado e encontro-me a terminar o Mestrado em Ensino da Música - variante canto, na Escola Superior de Artes Aplicadas, em Castelo-Branco.

No âmbito do relatório de estágio profissional intitulado "A Importância da ópera portuguesa escrita em língua portuguesa na prática pedagógica e no processo de aprendizagem", orientada pelo professor Mário João da Silva Alves, venho solicitar a sua participação neste questionário. O objectivo do meu trabalho prende-se com a necessidade que senti, ao longo do meu percurso como aluna de canto, em responder às seguintes perguntas: se no nosso país existe produção operática considerável e emergente no período de ouro da música em Portugal, por que motivo a mesma não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área? Quais as vantagens da execução de óperas em português para a aprendizagem e/ou aperfeiçoamento da técnica vocal? Do mesmo modo, até que ponto a execução em língua nativa não ajuda ao mais e ciente incorporar da personagem pela melhor compreensão dos subtextos que a referenciam? Desde já agradeço a sua disponibilidade em responder às questões.

Endereço de email * patricia_mezzo@hotmail.com

Autorizo a recolha, tratamento e armazenamento dos dados pessoais abaixo identificados para o m a ue se destinam - investigação. *

Sim

Não

Instituição onde leciona: *

Academia de Música de Vilar do Paraíso

Faixa etária *

- Entre 25 -35 anos
- Entre 35 - 45 anos
- Entre 45 - 55 anos
- +55 anos

Género *

- Feminino
- Masculino

1. Considera o estudo de repertório em língua portuguesa benéfico para um aluno que está a iniciar a sua formação vocal? *

- Sim
- Não

2. Sente que os seus alunos evidenciam dificuldades a lidar com a fonética do português aplicada ao canto? *

- Sim
- Não

2.1 Se sim, a que factores atribui essa dificuldade? *

Voz falada e automaticidade.

3. No que toca a repertório operático, considera de particular importância o repertório em língua portuguesa? *

Sim

Não

3.1 Que vantagens em especial considera que se poderão retirar desse trabalho? *

Melhor compreensão da mensagem, melhor interpretação e reação por parte do público.

4. Usa com alguma regularidade com os seus alunos ópera portuguesa em português? *

Sim

Não

5. Acha que a abordagem de árias de ópera cantadas em língua portuguesa pode ajudar na consciencialização dos alunos quanto à importância da cabal compreensão da personagem que procuram interpretar? *

Sim

Não

5.1 Se sim, porquê? *

Porque não há ruído na mensagem.

6 “Continua a não ser dado muito relevo ao estudo do repertório operático em língua portuguesa nos nossos conservatórios e escolas de canto.” Concorda com esta afirmação? *

Sim

Não

6.1 Que motivos aponta para este facto? *

- Razões culturais
- De ciente divulgação
- Di culdade de acesso
- Outra:

.....

7.3.11 - Entrevista realizada à Professora Sandra Medeiros

Entrevista realizada à professora Sandra Medeiros via telefónica:

Autoriza a gravação desta chamada?

R: Sim

Autorizo a recolha, tratamento e armazenamento dos dados pessoais abaixo identificados para o fim a que se destinam - investigação.

R: Sim

Instituição onde leciona:

R: Conservatório Regional de Évora

Faixa etária R:

Entre 45-55 anos

Género:

R: Feminino

1. Considera o estudo de repertório em língua portuguesa benéfico para um aluno que está a iniciar a sua formação vocal?

R: Não só importante como essencial porque cantar na nossa língua está muito mais perto das nossas emoções, é mais fácil perceber o texto e dessa forma perceber a mensagem e poder transmiti-la. Sim, acho que é sempre importante cantar na língua nativa em qualquer nacionalidade.

2. Sente que os seus alunos evidenciam dificuldades a lidar com a fonética do português aplicada ao canto?

2.1 Se sim, a que factores atribui essa dificuldade?

R: Não, bem pelo contrário. Aliás, faço com que eles traduzam no momento em que estão a fazer alguma coisa em língua estrangeira, experimentar cantar como se fosse em português e funciona muito bem. Não vejo nenhuma problemática, acho até que é muito importante que o façam em português.

3. No que toca a repertório operático, considera de particular importância o repertório em língua portuguesa?

R. Particular importancia no sentido de a divulgar, mas como deve saber, os compositores portugueses até ao sec. XIX escreviam essencialmente em italiano e há muito poucas coisas em português. Acho até que o primeiro compositor que começou a escrever em português foi António Teixeira. Havendo poucas coisas, são também estas pouco divulgadas: não estão editadas, etc.. e algumas pessoas que se tem dedicado a fazer pesquisa e eu tenho estado em vários projetos, aliás a minha carreira artística tem sido baseada na divulgação da musica portuguesa desde canções a árias e oratórios de compositores portugueses que estão esquecidas e guardadas em sitios como o palacio nacional da ajuda, torre do tompo, e biblioteca nacional em manuscritos. Mesmo o maestro João Paula Santos é uma das pessoas que tem tentado divulgar este repertório com a transcrição de edições, o que demora muito tempo e é também preciso a pessoa ter conhecimentos de composição.

3.1 Que vantagens em especial considera que se poderão retirar desse trabalho?

R: Cantar em português em ópera.. pois, como lhe disse na primeira pergunta, cantar na nossa lingua está muito mais perto, transpõe-nos melhor para as nossas emoções. Percebemos melhor as coisas, por isso acho que é bom para além de ser ótimo para divulgar a nossa musica portuguesa. Há imensos compositores que nas suas épocas eram considerados de mérito.

4. Usa com alguma regularidade com os seus alunos ópera portuguesa em português?

R: Não muito porque tenho pouca coisa, mas sempre que posso incluo no repertório. Sobretudo canção em português, incluo o máximo que posso.

5. Acha que a abordagem de árias de ópera cantadas em língua portuguesa pode ajudar na consciencialização dos alunos quanto à importância da cabal compreensão da personagem que procuram interpretar?

5.1 Se sim, porquê?

R: Vou ser redundante outra vez. Se está a cantar em português, percebe muito melhor a mensagem. Mas qualquer lingua que uma pessoa se propões a cantar, tem de saber exatamente o que está a dizer. Mesmo que nao fale a lingua, há sempre aquele trabalho de pesquisa sobre o personagem e sobre a história da ópera para se contextualizar. Se for em português é muito mais fácil.

6. “Continua a não ser dado muito relevo ao estudo do repertório operático em língua portuguesa nos nossos conservatórios e escolas de canto.” Concorda com esta afirmação?

R: Infelizmente tenho de concordar. Nas escolas não está a ser dado o devido valor, nem se fala na ópera, mas à música de câmara. Infelizmente, ainda não é suficiente em

relação àquilo que seria necessário exigir, como se faz nos outros países como Alemanha, França, Inglaterra, Itália que divulgam o seu repertório e nós divulgamos o dos outros todos. Acho que ainda é preciso fazer um trabalho nesse sentido, mas também passa por não haver muita acessibilidade a partituras. Há falta de investimento nesse sentido e são alguns indivíduos por iniciativa própria que se propõem a esse trabalho, que exige muito tempo. Marcos Magalhães, Os Divino Sospino, João Paulo Janeiro são alguns dos que fazem esse trabalho. Sempre tive muito gosto pela música portuguesa, e insisto muito em vender programas em português mas é muito difícil. As pessoas reagem sempre com seticismo e depois de ouvirem, gostam. É mais fácil propor um recital de lied ou melódie do que música portuguesa, de compositores que não fazem ideia que existem, que não sejam só Lopes-Graça ou Vianna da Motta.

6.1. Que motivos aponta para este facto?

R: Por motivos culturais, défice de divulgação e dificuldade de acesso.

7.3.12 - Entrevista realizada à Professora Sara Braga Simões

Importância da produções operáticas em língua portuguesa no processo de aprendizagem do canto

O meu nome é Paulina Sá Machado e encontro-me a terminar o Mestrado em Ensino da Música - variante canto, na Escola Superior de Artes Aplicadas, em Castelo-Branco.

No âmbito do relatório de estágio profissional intitulado "A Importância da ópera portuguesa escrita em língua portuguesa na prática pedagógica e no processo de aprendizagem", orientada pelo professor Mário João da Silva Alves, venho solicitar a sua participação neste questionário. O objectivo do meu trabalho prende-se com a necessidade que senti, ao longo do meu percurso como aluna de canto, em responder às seguintes perguntas: se no nosso país existe produção operática considerável e emergente no período de ouro da música em Portugal, por que motivo a mesma não é posta ao serviço da aprendizagem dos alunos que se especializam nesta área? Quais as vantagens da execução de óperas em português para a aprendizagem e/ou aperfeiçoamento da técnica vocal? Do mesmo modo, até que ponto a execução em língua nativa não ajuda ao mais e ciente incorporar da personagem pela melhor compreensão dos subtextos que a referenciam? Desde já agradeço a sua disponibilidade em responder às questões.

Endereço de email *

sbragasimoes@gmail.com

Autorizo a recolha, tratamento e armazenamento dos dados pessoais abaixo identificados para o meu uso se destinam - investigação. *

Sim

Não

Instituição onde leciona: *

Curso de Música Silva Monteiro

Faixa etária *

- Entre 25 -35 anos
- Entre 35 - 45 anos
- Entre 45 - 55 anos
- +55 anos

Género *

- Feminino
- Masculino

1. Considera o estudo de repertório em língua portuguesa benéfico para um aluno que está a iniciar a sua formação vocal? *

- Sim
- Não

2. Sente que os seus alunos evidenciam dificuldades a lidar com a fonética do português aplicada ao canto? *

- Sim
- Não

2.1 Se sim, a que factores atribui essa dificuldade? *

(respondi não mas vou utilizar este espaço para justificar a minha resposta). pelo contrário, acho que o repertório em português é um óptimo aliado para correcção da articulação, especialmente no início em que há um grande número de alunos que tendem a baixar a língua quando procuram o chamado 'espaço' e o levantamento do palato mole. Os alunos identificam mais facilmente os erros de articulação no português do que em línguas estrangeiras e, por isso, corrigem mais facilmente.

3. No que toca a repertório operático, considera de particular importância o repertório em língua portuguesa? *

Sim

Não

3.1 Que vantagens em especial considera que se poderão retirar desse trabalho? *

Não creio que seja de particular importância o repertório operático em particular mas sim o repertório em português de uma forma geral, quer seja ópera, canção ou oratória.

4. Usa com alguma regularidade com os seus alunos ópera portuguesa em português? *

Sim

Não

5. Acha que a abordagem de árias de ópera cantadas em língua portuguesa pode ajudar na consciencialização dos alunos quanto à importância da cabal compreensão da personagem que procuram interpretar? *

Sim

Não

5.1 Se sim, porque? *

Porque quando o português é a língua materna do aluno, a compreensão do texto é muito mais profunda e, sobretudo, muito mais imediata, o que permite uma entrega mais cabal, por parte do aluno, à personagem e à comunicação das emoções subjacentes.

6 “Continua a não ser dado muito relevo ao estudo do repertório operático em língua portuguesa nos nossos conservatórios e escolas de canto.” Concorda com esta afirmação? *

Sim

Não

6.1 Que motivos aponta para este facto? *

Razões culturais

Deficiente divulgação

Dificuldade de acesso

Outra:

7.4. - Anexo D - Partituras das árias de ópera abordadas no estágio profissional

7.4.1- *Que vale a quem casa* de António Leal Moreira

Que vale a quem casa

Ária de Lambisca (soprano)
da ópera "A Vingança da Cigana"

Transcrição de
Armando Vidal

A. Leal Moreira
(1758-1819)

Allegretto Gracioso

Lambisca

Piano

Que va-le-a quem ca-sa vir gua-po-o ma-ri-do de ri-co ves-ti-do à mo-da ta-lha-do, cal-ção es-ti-ra-do, e mei-a de lis-tas qua-dra-do bor-da-do sem-pre de-ou-tra cor! Que va-le-a quem ca-sa vir

CLP 008

21
gua-po-o ma-ri-do de-ri-co ves-ti-do à mo-da ta-

26
lha-do, cal-ção es-ti-ra-do e mei-a de lis-tas qua-

31
dra-do bor-da-do sem-pre de-ou-tra cor! Le-va-o co-ra-

36
ção or-na-do de-a mor que-é es-te dos noi-vos

cresc. sempre poco a poco

f

p

CLP 008

42

o en - fei - - - te me - lhor

48

Le - va o co - ra - ção or - na - do de a mor que é és - te dos

54

noi - vos o en - fei - - - te me - lhor o en - fei - te me -

60

lhor o en - fei - te me - lhor

CLP 008

7.4.2 *Dirás, dirás ao meu bem* de António José da Silva

25

4

- Andante -

CLÓRIS

Di - rás, di - rás ao meu bem, ao meu bem que

Piano

3

não, não desconfi - e que não, não desconfie que a - do - re que espere que es -

6

pe - re que não de - ses - pe - - - - -

26

re que à sua fi - ne - za constan - te se -

rei que à sua fi - ne - za constan - te se - rei di - rás di -

rás que não, não de ses - pe - - - - -

12

15

18

27

Handwritten musical score for measures 18-20. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "re que a sua fi - ne - za constan - te cons - tante se". The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

21

Handwritten musical score for measures 21-22. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The lyrics are: "rei, serei constan - te constan - te serei.". The piano accompaniment is in grand staff with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Handwritten musical score for measures 23-24. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Di -". The piano accompaniment is in grand staff with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

28

rás, di-rás ao meu bem ao meu bem que não, não des-con-fi-e que

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are "rás, di-rás ao meu bem ao meu bem que não, não des-con-fi-e que". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

não, não desconfi-e que a-do-re, que espe-re, que não, não, não desespere que a-

The second system continues the musical score. The vocal line lyrics are "não, não desconfi-e que a-do-re, que espe-re, que não, não, não desespere que a-". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

do-re, que espe-re, que não, não, não de-sespe - - - - -

The third system concludes the musical score. The vocal line lyrics are "do-re, que espe-re, que não, não, não de-sespe - - - - -". The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic accompaniment, ending with a final chord.

re que à su-a fi-

ne-za cons-tante cons-tante se-rei di-rás, que ado-re, que es-

pe-re, dirás, quea-do-re, que espe-re, que não, não, não desespere que

30

nã, nã, nãodespe - - - - - re

que a sua fi-ne - za constan - te cons - tan - te serei, serei cons -

tan - te constan - te se - rei .

Fim

Que firme eu tam-

bém a fan-ta fi-ne-za a-man-te, constan-

te a tanta fi-neza ex-tremos, ex-tre-mos fa-

32

rei, farei extremos, ex-tre — mos fa-rei.