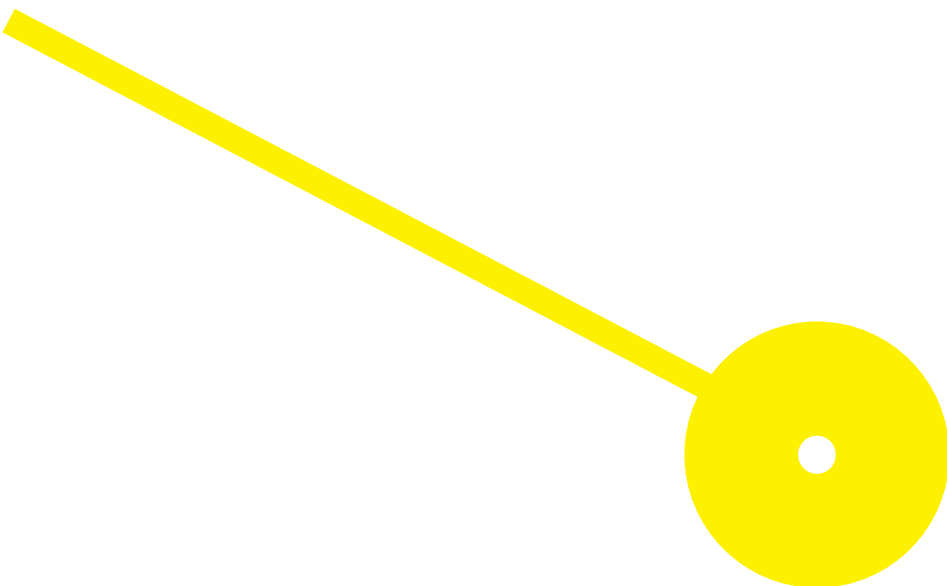




Abordagens de preparação vocal utilizadas no teatro em Portugal: contributos para a terapia da fala

Inês Monteiro Mondim

12/2020





**ESCOLA
SUPERIOR
DE SAÚDE**

**Abordagens de preparação vocal utilizadas no teatro em Portugal: contributos para a
terapia da fala**

Autor

Inês Monteiro Mondim

Orientadores

Professor Doutor Pedro André Guerreiro Martins Araújo/Escola Superior de Saúde - Instituto
Politécnico do Porto

Professora Doutora Sara Belo/ Escola Superior de Teatro e Cinema - Instituto Politécnico de
Lisboa

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Mestre em **Terapia da Fala** pela
Escola Superior de Saúde do Instituto Politécnico do Porto.

Dedicatória

*" Todos nós somos coisas que constroem e passam,
duramente empenhados numa missão oculta,
em direção ao alto-mar."*

Herbert George Wells, 1909, em Tono-Bungay

Em memória da curta existência da doce e lutadora F.

Agradecimentos

Ao doutor André Araújo, pelo rigor e objetividade da sua orientação,
e, acima de tudo, pelo contínuo estímulo ao conhecimento.

À doutora Sara Belo, pelo seu generoso aconselhamento orientador,
por todas as partilhas e reflexões conjuntas e palavras encorajadoras.

Ao Teatro Nacional de São João, ao Teatrão, e, ainda,
à Maria João Teixeira, pela oportunidade concedida.

A todos os participantes, pelo seu valioso contributo
e tempo dispensado, tornando esta investigação possível.

À Cristina Faria e ao Nuno M. Cardoso, pela sua generosidade e colaboração.

Às terapeutas da fala Maria João Cunha, Marta Pinto e Sónia Lima,
pela contribuição na validação dos instrumentos.

Ao Samuel Pascoal, pelo acompanhamento contínuo durante todo o processo
e pelo entusiasmo demonstrado na descoberta de um mundo que não é o seu.

À Vânia Pinto, pela ajuda preciosa e pela prontidão com que a forneceu.

À Irina Santos, pelas palavras amigas nos momentos mais difíceis.

Ao Luís, pelo seu incondicional apoio.

À minha família, pela força que só dela podia vir.

À Eva Bastos.

À Elizabeth Mazambi.

Ao Daniel Pozza.

Ao Rafael Silver.

E a todos os que passaram e, de alguma forma, transformaram.

À F., por todo o carinho e companhia dada nos últimos meses, o meu humilde e sincero,

obrigada!

Resumo

No teatro, a voz constitui um dos elementos essenciais para o ator, onde a preparação vocal é encarada como um pré-palco. Atualmente, estão descritas diferentes metodologias de preparação vocal, usualmente, utilizadas por professores de voz, mas também por terapeutas da fala. Contudo, em Portugal, esta realidade está pouco estudada, pelo que é importante, conhecer-se quais as abordagens de preparação vocal utilizadas nos espetáculos de teatro, de forma a que o terapeuta da fala ajuste a sua intervenção junto dos atores. Realizou-se um estudo qualitativo, exploratório e descritivo, com recurso a observações de ensaios e a entrevistas. Observaram-se três processos de preparação vocal e realizaram-se seis entrevistas a professores de voz e encenadores. Verificou-se que as abordagens de preparação vocal utilizadas são adaptadas pelo professor de voz, e que integram múltiplas influências. Foi reconhecida a importância da preparação vocal, que deve ser conduzida por um especialista em voz, que para além dos conhecimentos específicos na área da voz, deve compreender as particularidades da prática cénica. Ao terapeuta da fala foi reconhecido um papel na reabilitação e saúde vocal, mas não no trabalho de preparação vocal com o ator. As competências específicas do preparador vocal foram evidenciadas, dando orientações para formação complementar.

Palavras-chave: voz; ator; preparação vocal; terapeuta da fala; professor de voz.

Abstract

In the theater, the voice is one of the essential elements for the actor, where vocal preparation is seen as a pre-stage. Currently, different methodologies of vocal preparation are described, usually used by voice teachers, but also by speech therapists. Even though, in Portugal, this reality is poorly studied, it is the main aim of this study to know which vocal preparation approaches are used in theater shows, so that the speech therapists adjust his intervention with the actor. A qualitative, exploratory and descriptive study was carried out, using observations and interviews. Three vocal preparation processes were observed and six interviews were conducted to voice teachers and stage directors. It was found that the vocal preparation approach used are adapted by the voice teacher, and that they integrate multiple influences. The importance of vocal preparation was recognized, which must be conducted by a voice specialist, who in addition to specific knowledge in the field of voice, must understand the particularities of scenic practice. The speech therapist intervention has been recognized in rehabilitation and vocal health, but not in vocal preparation with the actor. The specific skills of the vocal trainer were highlighted, giving guidance for further training.

Keywords: voice; actor; vocal preparation; speech therapist; voice teacher.

Índice

Índice de Abreviaturas, Acrónimos e Sinais.....	VII
Índice de Tabelas	VIII
Índice de Figuras	IX
1. Introdução.....	1
2. Enquadramento teórico.....	2
2.1. A voz.....	2
2.2. A voz na prática teatral.....	8
2.3. O especialista vocal no teatro.....	10
2.4. Abordagens vocais.....	12
2.4.1. Abordagens de terapia vocal.....	12
2.4.2. Abordagens de voz do teatro.....	16
2.5. Princípios orientadores da preparação vocal.....	22
2.6. Evidência científica da preparação vocal.....	23
2.7. Objetivos.....	24
3. Metodologia	25
3.1. Tipo e desenho de estudo.....	25
3.2. Participantes.....	26
3.3. Instrumentos	27
3.4. Procedimentos.....	28
4. Resultados e Discussão.....	29
4.1. Caracterização dos participantes e dos processos observados.....	29
4.2. Análise prévia do conteúdo: palavras mais frequentes.....	30
4.3. Dinâmicas de produção de um espetáculo de teatro.....	31
4.4. Processo de preparação vocal.....	39
4.5. Competências-chave dos profissionais envolvidos na preparação vocal.....	44
5. Conclusão.....	49
Referências Bibliográficas.....	51
Apêndice 1 – Evidência científica da eficácia de preparação ou treino vocal.....	60
Apêndice 2 – Grelha de observação.....	62
Apêndice 3 – Guião da entrevista.....	64
Anexo 1 – Aprovação comissão de ética.....	66
Anexo 2 – NetQues competências específicas e genéricas do TF.....	67

Índice de Abreviaturas, Acrónimos e Sinais

AM – *Accent method*

ASHA – *American Speech Language Hearing Association*

CPLOL – *Comité Permanent de Liaison des Orthophonistes/Logopedes de l'Union Européenne*

dB – Decibéis

EVTS – *Estill Voice Training System*

f_0 – *Frequência Fundamental*

FV – *Fitzmaurice Voicework*

Hz – *Hertz*

KTS – *Knight-Thompson Speechwork*

LMRVT – *Lessac Madsen Resonant Voice Therapy*

LMT – *Laryngeal Manual Therapy*

LSVT – *Lee Silverman Voice Treatment*

LVM – *Linklater Voice Method*

MCT – *Manual Circumlaryngeal Therapy*

NATS – *National Association of Teachers of Singing*

NetQues – *NETwork for Tuning Standards and Quality of Education Programmes in Speech and Language Therapy/Logopaedics across Europe*

NRG – *Neurological Regenerative Growth*

PAVA – *Pan American Vocology Association*

PV – *Professores de Voz*

SPAR – *Sense, Perceive, Awareness, Response*

TF – *Terapeuta da Fala*

TpF – *Terapia da Fala*

SOVT – *Semi-Occluded Vocal Tract*

VASTA – *American Voice and Speech Trainers Association*

Índice de Tabelas

Tabela 1 – Processos de preparação vocal observados.....	27
Tabela 2 – Caracterização dos participantes.....	29
Tabela 3 – Ocorrência das 10 palavras mais frequentes.....	31
Tabela 4 – Percepção sobre as fases de construção de um espetáculo: processo de construção variável.....	32
Tabela 5 – Percepção sobre as fases de construção de um espetáculo: fases mais utilizadas.....	33
Tabela 6 – Percepção sobre a relevância do acompanhamento vocal dos atores.....	35
Tabela 7 – Percepção sobre o responsável pelo acompanhamento vocal dos atores.....	37
Tabela 8 – Percepção sobre os momentos de acompanhamento vocal dos atores.....	38
Tabela 9 – Percepção sobre as abordagens de preparação vocal.....	40
Tabela 10 – Percepção sobre as áreas de preparação vocal.....	41
Tabela 11 – Desenhos dos aquecimentos vocais observados.....	43
Tabela 12 – Percepção sobre as competências do preparador vocal	45
Tabela 13 – Percepção sobre as competências do terapeuta da fala no âmbito da preparação vocal dos atores.....	47

Índice de Figuras

Figura 1 – Demonstração da estrutura e organização do primeiro nível de taxonomia vocal.....13

Figura 2 – Nuvem das 20 palavras mais frequentes.....31

1. Introdução

A voz pode ser estudada a partir de várias disciplinas complementares entre si, provenientes tanto da ciência como da arte. Tanto se pode encarar a voz de forma objetiva, resultante de processos anatomofisiológicos, aerodinâmicos e acústicos, como de forma subjetiva, onde são reconhecidos os aspetos mentais, psicoemocionais e psicossociais, que em conjunto contribuem para o desenvolvimento de elementos criativos de comunicação, fundamentais, para a arte cénica (Belo, 2011; Marambio, 2012; Pedra, 2016).

No teatro, a voz é um elemento essencial para o processo criativo do ator, envolvendo perceção e consciência do aparelho vocal, controlo das qualidades vocais e conhecimento de diferentes técnicas. Para que o ator consiga envolver o público com a sua interpretação é necessário que tenha, entre outros requisitos, domínio da voz e do corpo (Pedra, 2016). Neste sentido, o ator deverá completar os seus conhecimentos empíricos com preparação e acompanhamento vocal ministrados por um especialista em voz. A preparação vocal deve ser encarada como um “pré-palco”, onde podem ser utilizadas diferentes metodologias (Bianco & Santos, 2007). Atualmente, é possível encontrar diversas propostas ou programas de treino vocal, sendo a maioria certificadas e relativas a abordagens ou métodos mundialmente reconhecidos, tais como *Linklater Voice Method* (LVM), *Estill Voice Training System* (EVTS), *Lessac Madsen Resonant Voice Therapy* (LMRVT) (Carter & White, 2019).

Em grande parte do mundo, o profissional responsável pelo ensino e preparação vocal do ator designa-se por professor de voz (PV) e, na sua maioria, está ligado à área do teatro e canto (Boston, 2018; Shewell, 2009). Em alguns países, verifica-se, também, a inclusão do terapeuta da fala (TF), na equipa de preparação vocal, onde assume um papel de complementaridade, atuando no âmbito da prevenção e da otimização vocal (Aydos & Hanayama, 2004). Contudo, o mesmo não se verifica em Portugal, onde o TF, apesar de evidentes desenvolvimentos na preparação vocal de outros grupos de profissionais da voz, como os professores, demonstra conhecimento parcial acerca dos paradigmas de trabalho e de atuação com atores, sendo-lhe reconhecidas, pelos mesmos e pelos próprios TF, competências, maioritariamente, ao nível da reabilitação (Florêncio, 2011; Martins, 2012; Mondim et al., 2015). Assim, é importante que o TF encontre formas de adquirir conhecimentos e competências complementares e diferenciados para trabalhar com atores, permitindo responder às suas necessidades de uma forma holística e integrada. Algumas das formas possíveis são: realização de formações específicas, condução de novas investigações, e contacto com outros profissionais da voz (Carter & White, 2019; Mondim et al., 2015). A partilha de práticas e saberes entre diferentes profissionais da voz poderá ser geradora de uma prática mais sustentada e diferenciada, potencializando a criação de novas formas de atuação junto dos atores (Carter & White, 2019; Lerner et al., 2013).

Sendo a voz artística um tema pouco explorado em Portugal, encara-se como principal objetivo do presente estudo a obtenção de novos conhecimentos, principalmente no que reporta ao tipo de abordagens vocais utilizadas no teatro, em Portugal, dirigidos a todos os interessados em aprofundar a voz do ator, incluindo tanto o TF como o PV.

A presente dissertação encontra-se dividida em cinco capítulos. O primeiro capítulo corresponde à introdução do trabalho, onde é feita a contextualização geral, e apresentado sucintamente o tema e a motivação para a realização do estudo, bem como a estrutura da tese. No segundo capítulo encontra-se o enquadramento teórico, onde é apresentada uma revisão concisa e atualizada ao tema, com exploração das lacunas existentes e que justificam a realização do estudo. Desta forma, começa-se por explorar a voz, a partir da sua definição, bem como pela caracterização dos parâmetros que a constituem. De seguida, explora-se a voz na prática cénica e a relação entre o TF e o PV. Apresenta-se, igualmente, as principais abordagens vocais existentes no teatro ocidental e os princípios orientadores da preparação vocal, bem como a evidência científica da preparação vocal, e por fim os objetivos do estudo. O terceiro capítulo consiste na apresentação da metodologia do estudo, na qual são abordados os seguintes aspetos: tipo e desenho de estudo, participantes, instrumentos e procedimentos. No quarto capítulo são apresentados os resultados obtidos, seguindo-se a análise e discussão dos mesmos. No quinto e último capítulo, encontra-se a conclusão, que inclui as inferências obtidas e sugestões para futuros trabalhos.

2. Enquadramento teórico

2.1. A voz

A voz humana tem sido objeto de estudo de diferentes disciplinas do saber, demonstrando visões múltiplas ligadas à ciência e à arte. Nos últimos anos, tem-se assistido, inclusivamente, ao aumento de investigações acerca da importância do uso da voz em ambas as áreas (Almeida, 2012; Pedra, 2016). Contudo, é necessário desenvolver novos estudos onde existam cruzamentos de saberes e pontos de vista, o que poderá conduzir a uma progressão exponencial de conhecimentos nas diversas áreas ligadas ao estudo da voz (Carter & White, 2019; Lerner et al., 2013).

Segundo uma perspetiva acústica e fisiológica, a voz pode ser definida, tal como proposto pela TF Isabel Guimarães, como: “som audível resultante da inter-relação complexa entre a pressão e velocidade do fluxo de ar expiratório (que influenciam diretamente o volume, ou seja, a intensidade), os diferentes padrões de mobilidade das pregas vocais (que influenciam diretamente a sonoridade ou registo) e as propriedades de reflexão e configuração das estruturas do trato vocal (que influenciam diretamente a ressonância)” (Guimarães, 2007, pp.47). No dicionário terminológico de Terapia da Fala (TpF), é possível encontrar uma definição mais ampla, onde a voz, para além de som produzido pela vibração das pregas vocais à passagem de ar pulmonar e da modificação pelo trato vocal, é, igualmente, encarada como meio de comunicação, que pode envolver a fala (voz falada) e o canto (voz cantada), ou outras formas de comunicação não verbal. Para além disso, é um importante biomarcador de identidade, que permite expressar ideias, emoções e intenções variadas (Sociedade Portuguesa de Terapia da Fala [SPTF], 2020). A produção vocal envolve, assim, um processo aerodinâmico e biomecânico complexo, que necessita de coordenação neuromuscular minuciosa e atempada do sistema respiratório, laríngeo e supralaríngeo. Apesar de assente num complexo mecanismo de base anatómica e ação fisiológica, influenciado pelos fatores genéticos, a voz está também sujeita aos fatores

ambientais, nomeadamente no que se refere à natureza linguística, social e cultural, estando de igual forma conectada com a parte emocional e psíquica de cada indivíduo (Almeida, 2012; Mendes et al., 2013).

Explorando a voz segundo uma perspetiva artística, é possível encontrar diversas perspetivas e definições. Roy Hart (1926–1975), encara a voz como o músculo da alma, defendendo uma relação indissociável entre voz e emoção, pelo que através da exploração vocal o indivíduo pode desenvolver-se emocionalmente, intelectualmente e artisticamente (Crawford & Pikes, 2019). Na mesma linha Kristin Linklater (1936–2020), considera que a voz humana está intrinsecamente ligada à mente e ao corpo, sendo que através da voz a pessoa pode libertar os seus bloqueios emocionais e desenvolver-se, introduzindo assim o conceito de voz natural (Linklater, 2018).

No campo da filosofia contemporânea, destaca-se o trabalho da Adriana Cavarero, que contempla o carácter único e ontológico da voz, defendendo que a voz é som e não fala, contrariando assim o logocentrismo (centralização da fala como meio de comunicação expressivo) (Cavarero, 2005).

Tal como exposto, a voz humana, pelo seu carácter multifacetado e interdisciplinar, é um tema transversal a diversas áreas do conhecimento, existindo, por isso, uma infinidade de definições, pensamentos e correntes associados a esta temática (Belo, 2011). Um dos assuntos que tem suscitado análise e reflexão por parte das várias disciplinas do saber corresponde à relação entre voz, língua e fala (Oliveira, 2020). Na área da TpF, estes conceitos são definidos e analisados individualmente. A língua é explicada segundo várias aceções, podendo destacar-se aquela que a define como sistema de signos distintos correspondentes a ideias, e que permite ao ser humano a compreensão e expressão de informações através de um sistema linguístico. Por sua vez, a fala é definida como atividade cognitiva e motora complexa, que se manifesta através da articulação de unidades linguísticas, envolvendo voz e fluência do discurso (SPTF, 2020). Contudo, para alguns autores, na sua maioria ligados à filosofia, tais como Paul Zumthor (1915–1995), Giorgio Agamben (1942) e Adriana Cavarero, a voz é entendida segundo uma perspetiva ontológica e antropológica, pelo que é constituída por vários subdomínios, nomeadamente som, emoção, linguagem, língua e psique (Oliveira, 2020).

Falar e cantar são duas das modalidades da voz humana, e embora sejam duas formas de se utilizar o aparelho vocal, existem importantes diferenças entre elas, que vão desde o foco às diferenças perceptivas e características acústicas (Almeida, 2012). No estudo desenvolvido por Ohishi e colaboradores (2005), concluiu-se que o ser humano distingue as duas modalidades com 70% e 95% de exatidão para amostras de trezentos milissegundos e um segundo, respetivamente. Como principais diferenças verificou-se: o aumento da intensidade e da duração das vogais; a utilização de uma fonação sustentada; as variações de frequência; e a introdução de recursos específicos, como o vibrato e o formante do cantor, no caso da voz cantada (Behlau, 2005; Reigado & Rodrigues, 2018). Jo Estill (1921–2010), nas suas pesquisas, identificou seis categorias de produção vocal, que podem ser aplicadas ao canto: 1) fala, 2) sob, 3) falsete, 4) *twang* (oral e nasal), 5) ópera e 6) *belting* (Salsbury, 2014).

Christina Shewell, TF e PV de voz falada, com o objetivo de obter uma voz “livre” (forte e flexível, em contextos pessoais e profissionais), propõe uma estrutura de trabalho dividida em oito parâmetros vocais: 1) corpo, 2) respiração, 3) *channel* (ou trato vocal), 4) fonação, 5) ressonância, 6) *pitch* (ou altura tonal),

7) *loudness* (ou intensidade subjetiva) e 8) articulação (Shewell, 2009). Apesar de estruturar a voz em componentes de natureza pedagógica e funcional, estes são assumidamente interdependentes. Nos parágrafos seguintes usar-se-á esta organização, para explorar as várias dimensões fisiológicas de produção da voz, uma vez que foi criada por uma profissional da voz, com vasta experiência, quer na área da terapia vocal, como na área artística.

O corpo pode ser afetado de diversas formas, e, por consequência, provocar alterações na voz, existindo uma relação direta entre voz e corpo (Aleixo, 2007). Postura, tensão e movimento estão, igualmente, interligados. A adoção de uma postura equilibrada permite que exista redução da tensão muscular, que por sua vez conduz ao aumento da flexibilidade e amplitude dos movimentos, tendo como resultado o aumento da eficiência dos mecanismos inerentes à produção vocal (Cacciatore et al., 2020; Shewell, 2009; Wilson Arboleda & Frederick, 2008). Embora seja frequente falar-se de alinhamento quando se fala de postura, são termos com diferentes significados. Deste modo, a postura remete para a forma do corpo no espaço, em diferentes posições (pé, sentado, deitado e em movimento), já o alinhamento diz respeito à ligação entre as diferentes partes do corpo (Shewell, 2009). Tal como Feldenkrais (1904-1984) referiu, qualquer postura é aceitável, desde que os músculos estejam livres, sem tensões excessivas, para executar o movimento (Feldenkrais, 1990). Por outro lado, alguma tensão muscular é essencial e necessária, sendo exigida pelos músculos do tronco para dar estabilidade à voz, funcionando assim como âncora. No entanto, muitas vezes, existe um padrão de tensão excessivo e contraproducente para a voz, pelo que deverá existir uma preocupação em libertar as tensões em excesso (Moura, 2018). Neste campo, Frederick Alexander (1869-1955), a partir da constatação da relação indissociável entre corpo e mente, propõe um método de reeducação psicofísica, designado por técnica *Alexander*. Este sistema de trabalho tem como principal objetivo a promoção do bem-estar geral, através da tomada de consciência de hábitos posturais, equilíbrio, coordenação e excessos de tensão, o que permite ajustar hábitos inconscientes de uso do corpo com benefícios físicos e mentais (Cacciatore et al., 2020; Davies, 2020). Relativamente ao alinhamento, o da cabeça-pescoço é o que mais interfere na voz, porém o alinhamento das vértebras entre si e a própria relação da posição da língua com o palato também não devem ser negligenciados (Rubin et al., 2004). Segundo Shewell (2009), alguns dos aspetos corporais mais relevantes a analisar são: postura, movimento, tensão muscular geral e alinhamento, sendo que estes estão frequentemente associados aos fatores emocionais e à saúde em geral.

A respiração altera-se em resposta ao desejo de expressar um pensamento ou emoção através de sons ou palavras. Respirar de forma suave e profunda permite acalmar a mente, centrar a atenção, e dar à voz o poder e a consciência de que necessita (Moura, 2018). O sistema respiratório constitui a fonte de energia do mecanismo vocal, que em conjunto com o sistema laríngeo gera a pressão subglótica necessária para iniciar e manter a vibração das pregas vocais. Existem três tipos de padrões respiratórios em termos de musculatura torácico-abdominal predominante: superior, médio e inferior (Mendes et al., 2013). O padrão respiratório superior depende principalmente dos músculos acessórios do pescoço, onde é visível o esforço respiratório, sobretudo na inspiração, o que resulta numa intensidade subjetiva fraca. No padrão respiratório médio existe recrutamento da musculatura torácica, verificando-se contrastes na inspiração e expiração. Já o padrão

respiratório inferior utiliza os músculos inferiores torácicos e abdominais, verificando-se um mínimo movimento do tórax, o que proporciona maiores volumes pulmonares (Colton et al., 2011; Shipley & McAfee, 2009; Stemple et al., 2000). A adoção de uma postura corporal adequada promove a eficiência respiratória, evidenciando-se uma relação direta entre estes dois aspectos. Deste modo, a postura modifica os padrões respiratórios, que por sua vez alteram a posição da laringe, e conseqüentemente, a fonação (Sataloff, 2005). A tomada de consciência do processo respiratório irá permitir fazer os ajustes necessários para o favorecimento de uma respiração mais eficaz para cada momento (Moura, 2018). Na respiração, os aspectos a analisar são: a colocação e o controle. O primeiro diz respeito a localização, ou seja, baseia-se na identificação dos músculos com ação predominante durante o processo respiratório. Já o segundo, baseia-se na capacidade de sustentar a pressão do ar ao longo das expressões, sem que exista constrição (Shewell, 2009).

O trato vocal ou *channel* é composto pelas cavidades oral, nasal (incluindo seios perinasais), faríngea, e laríngea (Henrique, 2014; Zemlin, 2000). As estruturas que o constituem são: músculos da face, lábios, mandíbula, língua, palato mole, faringe e laringe (Shewell, 2009). As características físicas do trato vocal, da glote aos lábios, refletem uma configuração que se assemelha à de um tubo uniforme. Este tubo tem em média 17,5 cm em adultos do sexo masculino, 14,7 cm em adultos do sexo feminino, e 8,75 cm em crianças dependendo da idade cronológica (Zemlin, 2000). A configuração, o tamanho e o tônus das estruturas do trato vocal durante a produção determinam a absorção, armazenamento e irradiação da energia sonora pelas cavidades de ressonância. As modificações das cavidades de ressonância são, em parte, resultado da atividade dos músculos e das próprias estruturas durante a produção vocal (Mendes et al., 2013). A contração dos músculos constritores faríngeos e dos extrínsecos laríngeos diminui o comprimento do trato, o que terá impacto no tipo de frequências amplificadas. Um menor comprimento e largura são responsáveis por selecionar um menor número de harmônicos nas frequências agudas. Já um maior comprimento é responsável por selecionar um maior número de harmônicos no caso das frequências graves. No parâmetro trato vocal, os aspectos a observar são: tensão dos músculos, configuração habitual e amplitude de movimentos (Shewell, 2009).

A fonação refere-se à produção vocal, onde atuam as seguintes forças aerodinâmicas: pressão subglótica, fluxo aéreo e efeito de Bernoulli. Para descrever o processo de produção de voz existem dois movimentos das pregas vocais, abdução e adução, que implicam recrutamento muscular laríngeo. Na abdução, postura usada para a respiração, as pregas vocais estão abduzidas (afastadas da linha média), e na adução as pregas vocais encontram-se na linha média, onde ocorrem fases de abertura e encerramento sucessivas, correspondentes à ocorrência de ciclos vibratórios. O número de ciclos vibratórios por segundo designa-se por frequência fundamental (f_0), que é influenciada pelo comprimento, tensão e massa das pregas vocais. Estas propriedades das pregas vocais são essenciais para alterar a frequência e a intensidade (Mendes et al., 2017). O padrão de vibração da mucosa varia de acordo com o registo e sensação de altura tonal e ocorre como uma onda mucosa, sendo que a onda vibratória tem início na parte inferior da prega vocal, movendo-se para a zona superior. Desta forma, a viscosidade dos tecidos das pregas vocais determina a forma como estas dissipam a energia que lhes é aplicada e a quantidade de resistência que oferecem às forças aerodinâmicas. A duração da

fase de encerramento depende do padrão de colisão e absorção da força de impacto das pregas vocais (Guimarães, 2007). A literatura científica distingue três registos vocais (extensão de fonação com limites específicos, que são produzidos da mesma maneira, com a mesma qualidade vocal) nomeadamente modal, falsete e basal (Henrique, 2014). No registo modal, o movimento vibratório envolve toda a prega vocal, sendo o registo habitual da fala, e que pode abranger uma tessitura de duas oitavas ou pouco mais (Behlau, 2004; Mendes et al., 2013, 2017). No registo falsete, as pregas vocais estão longas, rígidas e arqueadas, e as frequências são elevadas (Zemlin, 2000). No registo basal, as pregas vocais estão próximas e com os bordos livres flácidos, e as frequências produzidas são baixas. A literatura da área do canto distingue, ainda, os registos de peito e de cabeça, sendo que o registo de peito implica pregas vocais mais relaxadas e espessas, e é comumente associado à chamada ressonância de peito (Mendes et al., 2017). A forma como as pregas vocais se juntam à passagem de ar para formar o som denomina-se de ataque vocal. Existem três tipos de ataques vocais: o brusco, o soprado e o simultâneo, sendo o último descrito como mais saudável para um registo de voz falada. No entanto, em diversas qualidades de voz artística, os restantes podem ser usados como recurso estilístico (Moura, 2018). Segundo Shewell (2009), os aspetos a atender relativamente à fonação são: regularidade da vibração das pregas vocais, grau de encerramento glótico, e espessura das pregas vocais.

A ressonância é o processo de absorção e irradiação de energia sonora por uma estrutura ressoadora, provocando a sua vibração (Titze, 2001). Segundo a teoria fonte-filtro, que explica a ressonância da produção dos sons da fala, a fonte sonora é a fonte de constricção à passagem do fluxo expiratório e o filtro é o trato vocal (Baken & Orlikoff, 2000). As frequências de vibração do trato vocal, designadas de formantes, são assim absorvidas, armazenadas e irradiadas pelas cavidades de ressonância (Titze, 2001). A classificação da ressonância é pouco consensual na literatura e investigação em voz. Segundo terminologia de base artística, existem três focos de ressonância, que correspondem à zona onde a energia sonora é colocada: cabeça, oral e peito. Na ressonância de cabeça, o foco situa-se no nariz e na faringe (associa-se a sensação de “brilho” e a formantes mais elevadas); na ressonância oral, o foco é a boca; e na ressonância de peito, o foco localiza-se na zona da laringe, estando esta numa posição baixa (associa-se a formantes mais baixas) (Moura, 2018). Fatores como forma e volume da cavidade oral, funcionalidade do mecanismo velofaríngeo (contribuindo para a distinção oral e nasal) e tónus muscular das paredes das cavidades supraglóticas afetam o som que é transformado no trato vocal (Shewell, 2009). A ressonância depende também da prosódia, dos fenómenos de coarticulação, das variantes regionais e dos mecanismos compensatórios (Lima et al., 2007). A produção vocal com ressonância equilibrada caracteriza-se por uma cavidade faríngea alargada, um ligeiro alongamento da musculatura facial com protusão labial, incluindo mandíbula em protusão e língua anteriorizada e relaxada, e trato vocal alongado. Como resultado, tem-se um amplo conteúdo harmónico, e consequentemente aumento da qualidade e projeção vocal (Barrichelo-Lindström & Behlau, 2009; Chen et al., 2007). Os aspetos de ressonância a analisar são: foco de ressonância, qualidade e foco da colocação oral, e equilíbrio das ressonâncias (Shewell, 2009).

A altura tonal, habitualmente referida como tom, equivale, em termos acústicos, à f_0 , ou número de ciclos vibratórios das pregas vocais por segundo (Murphy & Akande, 2005), cujo valor é expresso em hertz (Hz),

correspondendo à frequência mais baixa de vibração (Boone & McFarlane, 2000). Contudo, em termos áudio-perceptivos corresponde à percepção do som vocal numa escala grave - agudo (Henrique, 2014), o que inclui não apenas o contributo da f_0 , mas também a distribuição espectral do som, incluindo o contributo das frequências harmónicas (fonação) e formantes (ressonância). Quanto mais curtas e menos tensas estão as pregas vocais, mais lentas são as vibrações e menor é a frequência, tendo como resultado uma altura tonal mais grave. Por outro lado, quanto mais alongadas e tensas estão as pregas vocais, mais rápidas as vibrações e maior a frequência, resultando num som mais agudo (Boone & McFarlane, 2000). Normalmente, no discurso espontâneo, verifica-se f_0 média confortável, com variações influenciadas por fatores como sexo, idade, condição física, cultura ou estado emocional (Boone & McFarlane, 2000; Colton et al., 2011). Em geral, no sexo feminino, quando a f_0 varia entre 165 Hz e 330 Hz, considera-se o som grave; entre 349 Hz e 523 Hz, som de altura média; e entre 554 Hz e 1175 Hz, som agudo. No sexo masculino, quando a f_0 varia entre 73 Hz e 165 Hz, considera-se o som grave; entre 175 Hz e 262 Hz, som de altura média; e entre 277 Hz e 523 Hz, som agudo (Mendes et al., 2017). Quando se fala para uma audiência é essencial atender ao tom de voz a utilizar, uma vez que este constitui uma das ferramentas mais poderosas para captar e manter a atenção. Através do tom de voz consegue-se transmitir diferentes emoções, estado de saúde, e até fornecer dados relativos à naturalidade. Quando se transmite uma emoção forte, raiva ou medo, a voz torna-se mais aguda, estridente ou nasal, e geralmente é desagradável. Vozes que transmitam mais calma e assertividade são as mais apreciadas. Contudo, não existem vozes certas nem erradas, mas sim contextos em que um tom é mais apropriado em comparação com outro. Outro aspeto essencial para manter o público interessado e energizado é a variação do tom de voz. Apesar de existirem inúmeras variações possíveis, estas podem ser agrupadas em quatro inflexões padrão: linear, para cima, para baixo, e em onda (Moura, 2018). Os aspetos de altura tonal a analisar são: centro, extensão e variedade de entoação (Shewell, 2009).

A intensidade subjetiva, referenciada na literatura internacional como *loudness*, e habitualmente referida como volume, consiste na propagação aérea do som, em ondas sinusoidais, com potência sonora a partir das pregas vocais. A intensidade é regulada pelo controle da pressão subglótica e depende, para além da adução glótica, do fluxo gerado pelo mecanismo respiratório, e é medida em decibéis – dB (Henrique, 2014; Shewell, 2009). Cada indivíduo possui uma extensão que corresponde ao intervalo de intensidades que consegue produzir, variando geralmente entre 50 - 115 dB. Quanto maior for a pressão subglótica, maior será a amplitude vibratória das pregas vocais e conseqüentemente maior a intensidade vocal (Colton et al., 2011; Hodge et al., 2001; Zemlin, 2000). A intensidade habitual de uma conversa situa-se por volta dos 64 dB, apresentando uma faixa de variações de 10 dB. Uma pessoa que fale em público necessita, entre outros requisitos, de recorrer a variações de intensidade para conseguir transmitir o conteúdo emocional da mensagem e energia ao ouvinte. Por vezes, dependendo do tipo de audiência, é necessário a utilização de uma voz com forte intensidade, devendo-se, simultaneamente, procurar uma sensação de corpo relaxado e flexível, para que não exista a criação de tensões. Importa ainda referir que as variações de intensidade não têm sempre de ser feitas no sentido de um maior volume. O ouvido capta a diferença, por isso variar para um som forte ou fraco só faz efeito

quando contrasta com a intensidade constante (Moura, 2018). Os aspetos de intensidade a analisar são: nível global de intensidade, variedade, controlo, e uso de ênfases (Shewell, 2009).

A articulação, habitualmente designada por pronúncia ou dição, resulta de um processo mecânico de ajuste da forma do trato vocal para a produção de diferentes sons da fala (Mendes et al., 2017; Shewell, 2009). Existem dois tipos de articuladores, os móveis e os imóveis. Os articuladores móveis como lábios, língua, palato mole, mandíbula, e, num sentido mais restrito, epiglote, laringe e faringe, podem determinar o comprimento do trato vocal e configuração faríngeo-laríngea. Os articuladores imóveis funcionam em estreita cooperação com os articuladores móveis, e incluem dentes, alvéolos e palato duro. Consoante os pontos de articulação usados produzem-se diferentes sons, existindo dois grupos de sons, nomeadamente vogais e consoantes (Mendes et al., 2017). As vogais são o veículo principal de propagação da voz, e são produzidas sem que exista obstrução de nenhum dos articuladores à passagem do ar, sendo produzidas com vibração das pregas vocais (som vozeado). Cada vogal tem uma determinada forma da língua e frequência de vibração associadas, o que permite a sua distinção. As consoantes são sons parciais ou completamente obstruídos, e podem ser vozeados ou não. Estas distinguem-se entre si quanto ao modo, ponto de articulação e vozeamento. Num discurso, a articulação deve ser clara e energética, onde as consoantes conferem estrutura e as vogais energia. Para que exista clareza no discurso é necessário, entre outros fatores, que as consoantes sejam bem articuladas (Moura, 2018). Pausas, fluência e ritmo, também são parâmetros extremamente importantes na fala, conferindo dinâmica ao discurso. As pausas permitem que o falante respire, pense e olhe para o ouvinte antes de continuar, o que permite o processamento da informação escutada. No entanto, estas devem ser intencionais. Durante um discurso é normal e aceitável que existam períodos de disfluência, caracterizados por hesitações, repetições ou prolongamentos. Todavia, se as quebras de fluência forem muito perceptíveis é provável que tenha impacto nos ouvintes. O ritmo de uma palavra, frase, poema ou fala possibilita a coerência, sendo o fator mais importante em todo o trabalho estético (idem). Os aspetos de articulação a analisar são: clareza do discurso, débito, pausas, fluência e ritmo (Shewell, 2009).

2.2. A voz na prática teatral

Ao longo da história, a prática teatral tem sido sujeita a diversas mudanças e evoluções, quer em termos de papéis, quer em termos de funções, o que acaba por influenciar as estéticas e convenções, nomeadamente no que respeita ao texto e à voz (Boston, 2018). Neste sentido, Pavis (2011), apresenta a divisão dos espetáculos em dois domínios: “textocentrista” e “cenocentrista”. No primeiro, inserem-se os espetáculos que decorrem de um texto dramático, existindo uma relação indissociável entre o texto e a cena criada a partir dele, através da encenação. Já o segundo, tem a sua máxima na cena, sendo esta encarada como elemento independente do texto dramático, pelo que o texto é apenas um dos materiais de representação, não sendo exclusivo (Pavis, 2011). Assim, o estatuto do texto no processo de criação tem vindo a ser alterado ao longo das décadas, não só ao nível da sua importância, mas também no que reporta ao peso autoral, na medida em que a construção textual para cada espetáculo pode ser diversificada (Vicente, 2012).

Considerando o carácter mutável e evolutivo do teatro, o ator enquanto profissional que desempenha o papel de interpretação de personagens deverá estar preparado para responder a uma série de diferentes

pressupostos ou propostas vocais, desde a emissão de um soluço ao canto. Deste modo, é evidente que a voz, em contexto cénico, pode ter diversas utilizações e sentidos de orientação. Na maioria das vezes, o ponto de partida centra-se na palavra e no texto, onde o ator tem de encontrar intenções, emoções e entoações, juntamente com o gesto e o movimento (Belo, 2011). Durante o processo de interpretação e incorporação da personagem, o ator poderá ter de recorrer ao “metamorfoseamento vocal”, onde através da manipulação dos parâmetros vocais, tais como respiração, ressonância, altura tonal, intensidade e articulação, dá vida à sua personagem (Belo, 2011; Mondim et al., 2015; Walzak et al., 2008). Além disso, para que a sua mensagem seja ouvida e percebida pelo público, o mesmo necessita de projetar a sua voz, articular bem as palavras e, em alguns casos, utilizar intensidade forte. Para esse efeito, deverá apresentar boa qualidade vocal, uma vez que a menor dificuldade poderá afetar a sua prestação, e em alguns casos, segundo estudos internacionais, levar ao cancelamento do espetáculo que integra (D’haeseleer et al., 2017; Prebil et al., 2020; Sezin et al., 2020; Timmermans et al., 2002). Contudo, segundo o estudo desenvolvido por Martins (2012), que retrata a realidade portuguesa, isso não se verifica, sendo que 26% dos atores descreve alterações da voz auto-percebidas, referindo que, 92% destes casos, vão trabalhar mesmo com presença de alterações vocais, e apenas 40% procuram cuidados de saúde.

O uso da voz por longos períodos de tempo, bem como a utilização de ajustes vocais fisiologicamente não confortáveis, poderão conduzir ao aumento de esforço e tensão por parte do ator, tornando-o mais propenso ao desenvolvimento de perturbações vocais. Outro fator de risco, igualmente apontado, corresponde às condições das próprias salas de espetáculos, onde a voz é utilizada em condições instáveis, em espaços com má acústica e, muitas vezes, com presença de fumo e pó (Goulart & Vilanova, 2011; Sezin et al., 2020). Alguns estudos vêm comprovar que, para além dos fatores de risco extrínsecos, os atores apresentam comportamentos de risco intrínsecos que podem aumentar a propensão para o desenvolvimento de alterações vocais, como hábitos tabágicos e utilização de intensidade forte durante a fala coloquial. Entre os problemas vocais mais referenciados, nas diferentes investigações, destaca-se: a desidratação, a fadiga vocal, a laringite crónica, a tensão laríngea, o encerramento glótico incompleto, e a diminuição da onda mucosa (D’haeseleer et al., 2017; Hoffman-Ruddy et al., 2001; Sezin et al., 2020; Van Houtte et al., 2010). Outros estudos, demonstram, de igual forma, que os atores revelam conhecimentos insuficientes quanto aos cuidados a ter com a voz (Prebil et al., 2020; Timmermans et al., 2002).

Atendendo ao anteriormente exposto, segundo a classificação de voz profissional proposta por Shewell (2009), os atores situam-se no grupo 6 – intérpretes, uma vez que: fazem uso intenso da voz, por longos períodos de tempo, e muitas vezes para grandes audiências; necessitam de altos níveis de competências para interpretar e transmitir conteúdos emocionais, textos e/ou música escrita e de posições corporais variadas; e habitualmente têm competências de treino vocal desenvolvidas.

Reconhecendo as exigências e necessidades vocais e corporais a que os atores estão sujeitos ao longo da sua carreira profissional, nas escolas de teatro da Europa, como na Eslovênia, no sentido de diminuição de problemas vocais futuros, é utilizada, como pré-requisito para a ingressão no curso, uma avaliação que comprove a ausência de patologias vocais e perturbações articulatórias (Boltežar & Bahar, 2014). Para além

disso, durante a formação académica, os estudantes de teatro recebem preparação e treino específico e diversificado, na área da voz e do corpo (Prebil et al., 2020). Relativamente ao trabalho vocal, este inclui a parte técnica, onde são explorados os vários parâmetros constituintes da voz, abrangendo, de igual forma, o trabalho de texto (Behlau, 2005). Neste campo, Kristin Linklater (2016), enfatiza a importância de existir um trabalho integrado entre voz e corpo, afirmando que o trabalho segmentado é ineficiente e até destrutivo. Assim, quanto ao corpo, o trabalho envolve postura, flexibilidade, movimento, equilíbrio e diminuição de tensões existentes (Shewell, 2009). Importa ainda referir, que o objetivo primordial do trabalho corporal não se baseia na obtenção da postura ideal, mas, sim, na procura de equilíbrio, facilidade e liberdade (Houseman, 2012).

Apesar dos conteúdos programáticos oferecidos pela maioria dos planos de estudo, as exigências vocais estão constantemente a ser modificadas como resultado das mudanças sociopolíticas e da prática teatral (Boston, 2018). Assim, é fundamental que o ator, para além dos conhecimentos e técnicas vocais que adquire ao longo da sua formação académica, cuide continuamente da sua voz, pois a ausência de preparação vocal com técnicas apropriadas, a longo prazo, poderá conduzir ao surgimento de patologias (Sezin et al., 2020). Deste modo, atendendo à necessidade de longevidade vocal, o ator deverá, até ao final da sua carreira, investir na preparação vocal, também designada por treino vocal, que deve ser encarada como um “pré-palco”, onde podem ser utilizadas diversas metodologias, constituídas por diferentes abordagens, métodos, técnicas e exercícios (Bianco & Santos, 2007; Prebil et al., 2020).

2.3. O especialista vocal no teatro

No século XX, a profissionalização do teatro conduziu à inclusão de novos técnicos com diferentes especializações nas suas produções, entre os quais se destacam os especialistas em voz. Antes disso, a preparação ou treino vocal eram aleatórios e careciam de sistematização (Boston, 2018).

Atualmente, existe, inclusivamente, uma disciplina científica que se dedica ao estudo da habilitação da voz, designada de vocologia, e que inclui avaliação, diagnóstico e intervenção comportamental. Os objetivos da vocologia são: 1) encontrar a voz ideal para as necessidades de um indivíduo; 2) ensinar as pessoas a sentirem-se bem com a sua voz; 3) permitir que os falantes e cantores atinjam o máximo de controle sobre a sua voz, no sentido de serem mais expressivos; 4) maximizar a longevidade da produção vocal e 5) fornecer ferramentas fiáveis e custo-efetivas de avaliação de perturbações de voz. Os profissionais que trabalham nesta área denominam-se de vocologistas, podendo integrar, entre outros, o PV, o TF, e os investigadores na área da voz, canto, teatro e oratória (Titze & Abbott, 2012).

Historicamente, o PV, desenvolveu a sua profissão a partir da ligação com a prática teatral (Shewell, 2009). Inclusivamente, a Voice and Speech Trainers Association (VASTA) (1995), encara o PV como artista, pelo que recomenda que durante a sua formação tenha aulas de teatro, movimento, fala, sotaque e canto. Em Portugal, o PV de teatro pode desempenhar diferentes funções, tais como: dar apoio ao nível de técnica vocal, incluindo o aquecimento vocal e direção musical; e ao nível da elocução, incluindo a análise sintática e de conteúdo dos textos (Belo, 2016; Pereira, 2019). Normalmente, a preparação vocal de um espetáculo de teatro é dinamizada em grupo, ou em casos específicos, em sessões privadas, durante os ensaios (Carter & White, 2019).

Relativamente ao TF, este é definido, pela American Speech Language Hearing Association (ASHA) (2007), como o profissional responsável pela prevenção, avaliação, intervenção e estudo científico das perturbações da comunicação humana, englobando não só todas as funções associadas à compreensão e expressão da linguagem oral e escrita, mas também a outras formas de comunicação não verbal, intervindo, ainda, ao nível da deglutição. Como áreas de atuação, o TF pode atuar no âmbito da voz, articulação, fluência, comunicação, linguagem oral, linguagem escrita, motricidade orofacial e deglutição. Quanto à área da voz, o TF intervém na prevenção da sintomatologia, na eliminação de maus usos e abusos vocais e na prática de saúde vocal (Associação Portuguesa de Terapeutas da Fala, 2020). Nos Estados Unidos existe, inclusive, a designação de terapeuta vocal, que corresponde ao especialista responsável pelo diagnóstico e tratamento de problemas vocais. A maioria destes profissionais desempenha funções na área artística, apresentado cumulativamente formação em representação, canto e/ou música. Os terapeutas vocais que trabalham exclusivamente com cantores são chamados de especialistas de voz cantada (Carter & White, 2019). Estudos referem, ainda, que o TF tem habilitações para ser um profissional coadjuvante dentro das escolas e grupos profissionais de teatro, podendo atuar em três domínios principais: prevenção, reabilitação e otimização do desempenho artístico (Aydos & Hanayama, 2004; Sezin et al., 2020). Em alguns países, como na Eslovénia, os pré-requisitos de acesso aos cursos de teatro, que atestam a ausência de patologias vocais e articulatórias, são realizados por TF, sendo este o profissional responsável pelo ensino da saúde e higiene vocal (Prebil et al., 2020).

Em Portugal, o TF atua, maioritariamente, no domínio da prevenção e reabilitação vocal, sendo o PV, profissional ligado ao teatro e ao canto, a desempenhar a função de otimização do desempenho artístico, trabalhando, na sua maioria, isoladamente (Belo, 2011; Florêncio, 2011; Mondim, et al., 2015). Contudo, é descrito que a colaboração entre os diferentes profissionais promove o conhecimento individual e coletivo, resultando numa atuação diversificada e integrada (Carter & White, 2019). No que diz respeito à voz humana, a colaboração entre estes dois profissionais tem sido enfatizada por muitas organizações e publicações, incluindo, entre outros: VASTA, ASHA, The Voice Foundation (VF), National Association of Teachers of Singing (NATS), Pan-American Vocology Association (PAVA) e The Journal of Singing (Carter & White, 2019). Neste seguimento, Rubino e Stewart (2018), enfatizam o valor e a importância da colaboração entre o TF e o PV no âmbito da criação de programas de treino vocal, a serem aplicados nas artes cénicas, reconhecendo que a partilha de saberes entre estes profissionais conduzirá a respostas diferenciadas e multidimensionais para fazer face às necessidades sentidas pelos atores. De acordo com um relatório técnico publicado pela ASHA (2005), um grupo de trabalho constituído por TF, PV e professores de canto defende que uma abordagem integrada, que inclua serviços de habilitação e reabilitação vocal, promove um resultado vocal mais eficaz. Nesta ordem, Goulart e Vilanova (2011), referem que 12,5% dos treinos vocais são orientados em parceria conjunta entre o TF e o PV.

Na literatura, apesar de serem referidas várias vantagens decorrentes da colaboração entre o TF e o PV, são também mencionadas divergências no que reporta às abordagens utilizadas por cada uma destas áreas do saber, quer ao nível do tipo de avaliação efetuada, quer ao nível do ensino, preparação e treino. Porém, crê-se

que, através da colaboração entre estes dois profissionais, seja possível criar e desenvolver uma linguagem comum, o que permitirá, em segundo plano, melhorar as práticas de atuação (Carter & White, 2019; Gerhard et al., 2014; Shewell, 2009).

2.4. Abordagens vocais

Na prática teatral, é necessário que o profissional que se propõe a trabalhar a voz do ator, independentemente da sua formação de base, detenha amplos conhecimentos acerca das abordagens ou métodos vocais existentes, no sentido de responder eficazmente às exigências de cada época e aos objetivos de cada trabalho, atendendo às especificidades de cada grupo e indivíduo (Salsbury, 2014).

Antes de se apresentar as principais abordagens ou métodos vocais, quer no âmbito da TpF (abordagens de terapia vocal), quer no âmbito da prática teatral (abordagens de voz no teatro), urge clarificar e definir conceitos base, nomeadamente abordagem, método, técnica, exercício e programa. Deste modo, entende-se por abordagem a linha geral de trabalho vocal utilizada, que pode ser constituída por diferentes métodos, técnicas e exercícios (Behlau, 2004). Por sua vez, o método é composto pelos procedimentos utilizados para atingir os objetivos definidos com base numa dada abordagem, pelo que pode ser constituído por um conjunto sistemático de ideias, regras e princípios (SPTF, 2020). A técnica refere-se ao conjunto de modalidades de aplicação de um exercício vocal, sendo utilizada de modo racional para um fim específico. O exercício corresponde à tarefa que se utiliza para corrigir ou aprimorar uma dada competência vocal ou parâmetro vocal (Behlau, 2004). Já o programa remete para um plano vocal, que pode ser influenciado por diferentes abordagens ou métodos, e composto por diferentes técnicas e exercícios, e que é efetuado com determinada regularidade, num intervalo de tempo específico (Hazlett et al., 2011).

Ainda, relativamente aos programas, estes podem ser constituídos por duas metodologias de trabalho: diretas, que incluem sessões de treino vocal prático, onde são trabalhados os diferentes parâmetros vocais, através da execução de técnicas e exercícios; e indiretas, que incluem a realização de ações de formação/aulas sobre higiene e saúde vocal (Hazlett et al., 2011).

2.4.1. Abordagens de terapia vocal

Os primeiros artigos científicos a respeito da terapia vocal surgiram entre a metade do século XIX e o início do século XX. Em 1940, houve um marco importante para a reabilitação vocal com Emil Froeschels (1884–1972), que introduziu novos métodos e técnicas de trabalho. A partir dessa época, muitos outros autores debruçaram-se sobre esta temática, e, em 1990, foram apresentadas novas descobertas, inclusivamente abordagens vocais mais modernas (Sampaio et al., 2008).

Atualmente, a terapia vocal encontra-se dividida em abordagens diretas e indiretas. As abordagens diretas têm como principal objetivo a obtenção de uma voz mais eficiente e sustentada, intervindo nos aspetos de produção vocal e nos subsistemas envolvidos na fonação (p.e. respiração, fonação e ressonância). As abordagens indiretas abordam os aspetos cognitivos e psicológicos, e os elementos ambientais, que podem afetar a voz, geralmente incluindo educação e aconselhamento (Stan et al., 2015).

Com o intuito de tornar o processo de terapia vocal universal, Stan e colaboradores (2015), desenvolveram um dicionário terminológico e um modelo conceptual de taxonomia vocal, que se encontra representado na figuras 1. Neste são apresentadas três categorias gerais que representam as possíveis formas de intervenção: intervenção direta, intervenção indireta e método de prestação da intervenção. Cada técnica é rotulada como ferramenta, e todas as ferramentas são categorizadas de acordo com a forma de intervenção.

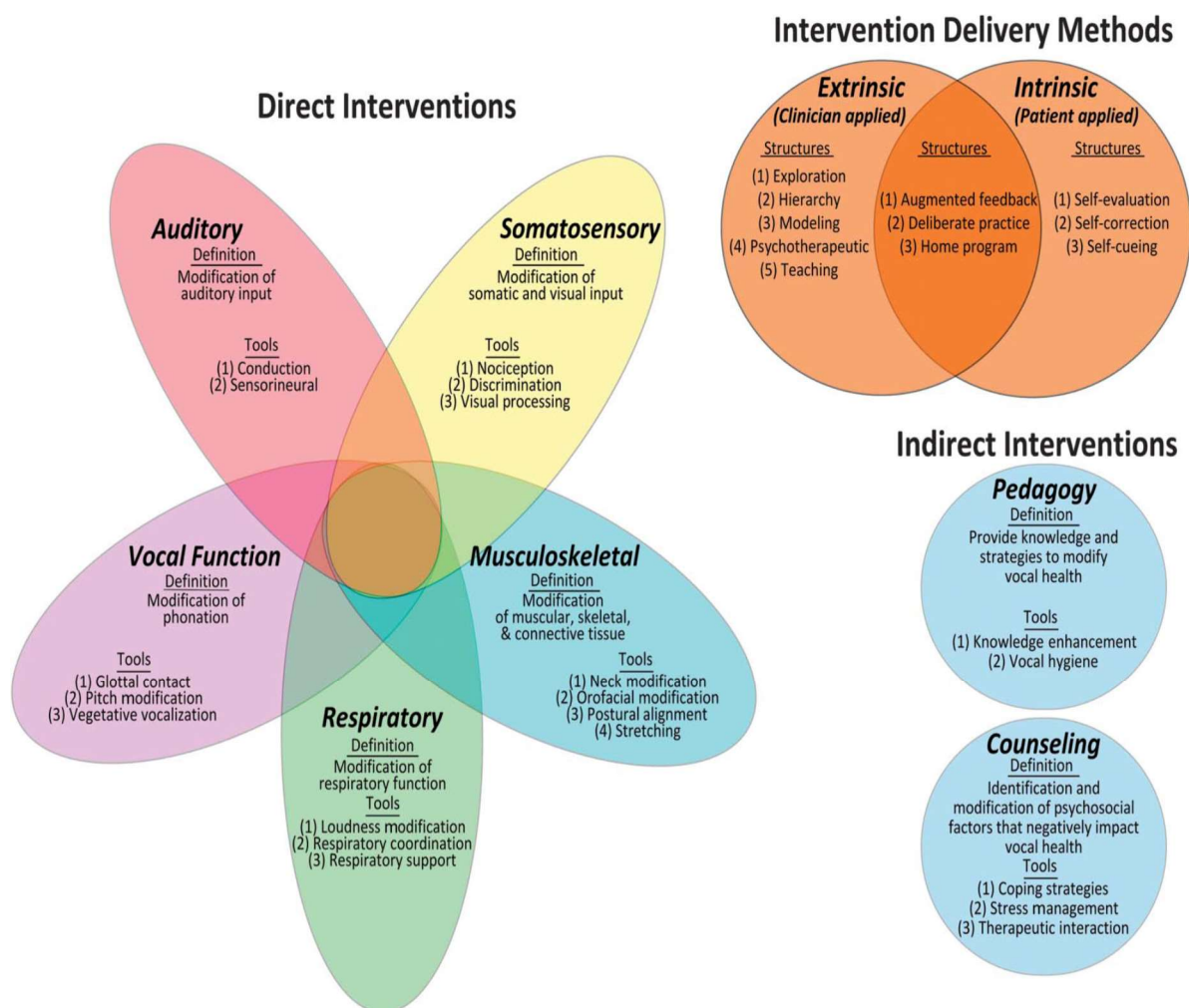


Figura 1 – Demonstração da estrutura e organização do primeiro nível da taxonomia vocal (Stan et al., 2015).

A ASHA destaca, também, uma lista de abordagens, métodos e técnicas de terapia vocal, juntamente com um “Mapa de Evidência”, destacando a pesquisa que sustenta cada um deles (American Speech–Language–Hearing Association, n.d.). Apesar de existirem inúmeras abordagens e métodos de intervenção, a maioria centra-se na intervenção de patologias ou perturbações vocais, bem como nas suas reabilitações. Ainda assim, é notória a preocupação crescente dos TF em descentrarem as suas práticas do paradigma de reabilitação, atendendo a todas as dimensões biopsicossociais (Carter & White, 2019).

Entre outras metodologias destaca-se: a terapia de voz confidencial, que é utilizada em lesões benignas das pregas vocais (Casper & Murry, 2000); o Lee Silverman Voice Treatment (LSVT), que, geralmente, é

aplicado em doentes neurológicos, como doentes de Parkinson (Ramig et al., 2001); o LMRVT, que, dentro de outras utilizações, é indicado para o aquecimento e arrefecimento vocal (Titze, 2002); as técnicas de SOVT, que são indicadas em casos de reabilitação, mas também podem ser utilizadas no aquecimento vocal (Titze, 2006); a Laryngeal Manual Therapy (LMT) (Mathieson, 2011) e a Manual Circumlaryngeal Therapy (MCT) (Mathieson et al., 2009), que podem ser utilizadas no sentido de diminuição de tensões perilaríngeas; o Accent Method (AM) (Kotby et al., 1991), que tem como objetivo o aumento da flexibilidade vocal; e os exercícios de função vocal, que são eficazes no tratamento de disfonias funcionais, mas também na saúde laríngea (Roy et al., 2001).

Considerando a natureza do presente estudo, irão apresentar-se, de seguida, alguns métodos de terapia vocal direta mais comuns, que podem ser utilizados na área de otimização vocal.

a) Lessac Madsen Resonant Voice Therapy

O LMRVT foi criado pela TF Verdolini Abbott, tendo como referência os trabalhos desenvolvidos pelos seus mentores, o PV Arthur Lessac (1909–2011), fundador da *Lessac Kinesensic* (que irá ser apresentada no ponto 2.4.2 b) e o professor de canto Mark Madsen (s.d.) (Lamontagne, 2012). O objetivo deste método consiste em alcançar uma voz ressonante, que consiste na perceção de uma voz equilibrada, com boa amplificação (SPTF, 2020). A produção é caracterizada por um foco de ressonância anterior, com o mínimo de tensão muscular e de esforço vocal (Laukkanen, 1992; Mendes & Castro, 2005; Stemple et al., 2000).

A voz ressonante é definida como uma voz produtiva e propriocetiva, uma vez que compreende produção vocal com um baixo nível de tensão adutora e de resistência glótica, diminuindo a força de impacto durante o encerramento glótico, envolvendo simultaneamente sensações vibratórias na região anterior da face (crista alveolar anterior ou nos lábios ou na face superior), o que resulta numa fonação sem esforço (Yiu et al., 2017). Esta configuração laríngea, segundo o pressuposto do LMRVT, promove uma intensidade forte e com menos esforço comparativamente à intensidade normal (Titze, 2001). Este método pressupõe a saúde vocal, enfatizando a sensibilização no âmbito da hidratação e nas medidas antirrefluxo (Laukkanen et al., 2008).

O LMRVT apresenta-se como um programa de treino, assente no desenvolvimento da voz ressonante, através da utilização de duas técnicas: *Y-buzz* e *Call*. Estas duas técnicas foram concebidas para explorar a qualidade de ressonância vocal adequada e transferi-la para a voz falada e cantada (Simberg & Laine, 2007). Na execução das técnicas, a pessoa deve permanecer de pé ou sentada, com alinhamento postural adequado. Os sons *Y-buzz* e *Call* devem ser produzidos sem tensão e esforço vocais, sendo o relaxamento da região mandibular um pré-requisito favorecido pela postura adequada da musculatura facial (Mendes et al., 2013).

Este método demonstra-se eficaz na reabilitação vocal, mas também é indicado para aquecimento e arrefecimento vocal (Lessac, 1997; Thomas & Stemple, 2007).

b) Semi-Occluded Vocal Tract

O SOVT é constituído por técnicas vocais em que existe oclusão parcial do trato vocal, tais como técnicas de vibração de lábios e de língua, sons fricativos, [b] prolongado, firmeza glótica e fonação em tubos, e tem como objetivos o aumento da intensidade, da eficiência e da economia vocal (Henrique, 2014; Sampaio et al., 2008; Titze, 2006). As pesquisas com a técnica de fonação em tubos foram iniciadas na década de 1960, na Finlândia, pelo professor Sovijärvi, pioneiro na utilização da fonação em tubos de ressonância. Sovijärvi realizou

um estudo com 700 pacientes e obteve resultados positivos. O professor finlandês utilizou a fonação em tubos inicialmente com crianças com voz hipernasal e, posteriormente, começou a utilizá-la com cantores que apresentavam disfonia (Simberg & Laine, 2007). Atualmente, as técnicas de SOVT têm sido utilizadas não apenas em casos de perturbação vocal, mas também como exercícios de aquecimento vocal, e até mesmo para fins de aperfeiçoamento vocal (Titze, 2002).

Todas as técnicas SOVT são realizadas com algum tipo de oclusão vocal, que promove a reflexão e a expansão de toda a área do trato vocal, dos lábios à laringe, enquanto a ativação glótica é mantida (Henrique, 2014; Titze, 2006). Esta pode ser efetuada com recurso à configuração dos lábios, com a utilização de tubos de ressonância e palhas, entre outros (Carter & White, 2019; Titze, 2006). Em geral, a utilização das técnicas inerentes ao SOVT trazem diversos benefícios, pois facilitam a interação fonte e filtro, reduzindo os riscos de lesão durante a vibração das pregas vocais, uma vez que a energia retroflexa gerada propicia o afastamento das pregas vocais durante a vibração (Gaskill & Erickson, 2008; Laukkanen et al., 2008).

Na execução das técnicas SOVT a pessoa deverá permanecer em pé ou sentada com alinhamento postural adequado (Mendes et al., 2013). Relativamente ao tempo ideal de execução das diferentes técnicas, não há definição científica, no entanto, alguns autores utilizam três séries, de quinze repetições, enquanto outros utilizam o tempo em minutos, variando de um a sete minutos (Cielo et al., 2013).

c) Accent method

O AM foi desenvolvido por Sven Smith, em 1930, que o designou por *Seven Smith's Method of Voice Training*, e posteriormente, em 1970, com a colaboração da TF Thyme-Frokjaer, o alterou para o nome atual. Este método tem como objetivo primordial o aumento da flexibilidade vocal, através do aumento da elasticidade das pregas vocais, tendo como resultado a otimização da função vocal e a criação de um dinamismo perfeito entre a pressão e a atividade glótica (SPTF, 2020).

Existem três elementos fundamentais que constituem o método nomeadamente, o dinamismo, a acentuação e o controlo expiratório, orientados segundo duas tarefas principais: higiene vocal e técnica vocal. O trabalho é conduzido individualmente, e segundo as necessidades de cada indivíduo (Kotby et al., 1991).

Este programa inicia-se pelo treino respiratório, onde o relaxamento é alcançado através do desenvolvimento de uma respiração diafragmática rítmica e regular. O ajuste dos restantes parâmetros vocais é efetuado após realização do trabalho de técnica vocal. O treino deve, ainda, atender: ao ajuste da postura do indivíduo; à ativação dos articuladores e ao alargamento da faringe. Geralmente são necessárias 20 a 25 sessões individuais, com uma frequência bissemanal, sendo que cada uma das sessões deve ter a duração de 20 minutos (Kotby et al., 1991).

d) Exercícios de função vocal

O programa de exercícios de função vocal desenvolvido por Stemple e Gerdeman, em 1993, para ser aplicado com professores, tem como objetivos fortalecer e reequilibrar os subsistemas envolvidos na produção vocal, no sentido de obter maior proficiência na produção vocal (Stemple et al., 2000).

Uma vez que a musculatura laríngea se assemelha à musculatura esquelética de todo o corpo, este programa fundamenta-se na fisiologia do exercício, aspeto da medicina desportiva, pois estuda o corpo do

ponto de vista funcional, ou seja, analisa como ele responde e se ajusta ao exercício. Em relação aos músculos laríngeos, o tireoaritenóideo, o cricoaritenóideo lateral e o interaritenóideo são músculos considerados rápidos, com alta predominância de fibras do tipo II, sistema glicolítico, de baixa a moderada resistência à fadiga. Já o cricotireóideo e o cricoaritenóideo posterior são músculos mais lentos e mais resistentes à fadiga, devido à predominância de fibras do tipo I, metabolismo oxidativo (Minamoto, 2005; Sataloff, 2005).

Este programa é constituído por uma série de quatro exercícios, que devem realizados duas vezes ao dia (manhã e noite), com duas repetições cada, por um período de 6 a 8 semanas. Os exercícios incluem produções sustentadas e a emissão de glissandos ascendentes e descendentes de determinados sons. Todos os exercícios devem ser produzidos sem esforço, evitando-se a utilização dos ataques vocais bruscos, no início de cada emissão. No início do programa são fornecidos elementos áudio, que orientam as sessões práticas (Roy et al., 2001).

2.4.2. Abordagens de voz do teatro

Sendo a voz artística um tema tão vasto e prolífero, as perspectivas sobre a voz do ator, desde os pressupostos até à aplicação da voz num contexto cénico, são alvo de muitas variantes (Belo, 2011).

No sistema ocidental, é possível encontrar inúmeras referências, quer no que respeita às metodologias de treino vocal, como no que se refere a especialistas e investigadores que contribuíram de forma significativa para os avanços neste domínio, tais como: Zygmunt Molik com o método “Voz e Corpo”, explorado através do “Alfabeto do Corpo”, onde cada “letra” desse alfabeto (resultante de ações físicas precisas) foi pensada para um trabalho vocal específico (Campo, 2012); Maria da Glória Beuttenmüller com “Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller”, desenvolvido originalmente para cegos, ressalta a importância da consciência espacial no trabalho de projeção vocal (Beuttenmüller, 2003); Patsy Rodenburg com o método *Rodenburg Voice*, que explora a relação entre voz, presença e texto, introduzindo um trabalho ao nível dos círculos de energia (Leavitt, 2019); Dudley Knight e Philip Thompson com a abordagem *Knight-Thompson Speechwork* (KTS), que enfatiza o trabalho ao nível do discurso e sotaques, salientando a necessidade de autoanálise do indivíduo neste processo (Thompson et al., 2017); Roy Hart com a abordagem vocal Roy Hart, que salienta o papel da mente e da personalidade na voz (Crawford & Pikes, 2019); Arthur Lessac com o Lessac *Kinesensic* (Munro, Kinghorn, et al., 2017), que salienta a comunicação e o comportamento humano; Cicely Berry, com a sua abordagem vocal, caracterizada pela importância conferida aos aspetos psicológicos, físicos e à improvisação (Carey, 2020); Jo Estill com o EVTS, um programa de base fonética baseado em fisiologia vocal, que tem como objetivo a obtenção de equilíbrio entre a saúde vocal e a liberdade estética (Salsbury, 2014); Kristin Linklater com o método vocal Linklater, que se baseia na obtenção da voz natural; e Catherine Fitzmaurice com o *Fitzmaurice Voicework* (FV), que tem como pilar basilar a respiração, utilizando técnicas de *yoga*, *shiatsu*, tremor intencional e bioenergias (Watson & Nayak, 2014).

O sistema oriental trouxe também contribuições para a área da voz, sobretudo no que diz respeito aos aspetos energéticos e espirituais, propondo um trabalho ao nível dos *chakras* e mantras (Martins, 2008).

Geralmente, o PV que exerce as suas funções no teatro, em prol de atender às necessidades e especificidades de cada grupo de trabalho, para além da sua formação de base, procura investir em formações

específicas de treino e preparação vocal. Estas são na sua maioria certificadas e relativas a metodologias reconhecidos no meio, sendo que o PV poderá utilizar uma abordagem específica ou uma combinação entre várias (Carter & White, 2019).

De seguida, expor-se-ão, com maior detalhe, as metodologias mais documentadas na literatura consultada.

a) Roy Hart

A abordagem vocal Roy Hart foi iniciada por Alfred Wolfsohn (1886–1962), em 1930, com base no desenvolvimento da psique humana, encarando a voz como manifestação da alma. Após a sua morte, Roy Hart (1926–1975), deu continuidade ao trabalho iniciado, encarando a abordagem vocal como facilitadora na reeducação da personalidade (Pikes, 1999).

Roy Hart, baseou o seu trabalho no pressuposto de que a voz humana, quando libertada de todas as tensões e condicionamentos poderia alcançar valores de extensão vocal até então não registados, enfatizando a interferência da parte psicológica no processo. Como tal, o pedagogo concentrou o seu trabalho na exploração de experiências humanas como meio catalisador para a transformação psicológica, encarando e respeitando a individualidade e características vocais de cada indivíduo (Crawford & Pikes, 2019).

O funcionamento desta abordagem é singular, uma vez que não é orientado segundo métodos de trabalho formais, não possuindo exercícios pré-estabelecidos. Deste modo, o principal canal de transmissão de conhecimentos baseia-se na experiência pessoal decorrente do contacto direto com a abordagem, onde o trabalho é intuitivo, envolvendo improvisação (Crawford & Pikes, 2019; Pikes, 1999). Apesar da ausência de formalidade de ensino, existem algumas linhas que a orientam: 1) observar o aluno no que respeita à sua voz, corpo, gestos e expressões faciais, de forma a auxiliá-lo na tomada de consciência dos processos (sensoriais, proprioceptivos e emocionais) decorrentes da fase de exploração e experimentação; 2) na descoberta e desenvolvimento vocal devem-se utilizar estratégias ajustadas às necessidades individuais; 3) não existem vozes bonitas, nem feias, mas sim sons, em que todo o som é aceitável, independentemente da sua qualidade; 4) os alunos deverão ter a possibilidade de explorar os extremos vocais, não apenas em termos de altura tonal, mas também de intensidade vocal e fonação; 5) durante a exploração deverá existir sempre envolvimento físico, pois a mobilização total do corpo favorece a voz e a imaginação; 6) a exploração vocal deve ocorrer num contexto multidimensional, tendo como objetivo primordial a obtenção de equilíbrio entre a vida de uma pessoa e a parte artística e 7) os professores devem usar o piano como uma referência objetiva no seu trabalho, e dependendo das suas capacidades, pode incluir trabalho de afinação e timbre, mas também servir como estímulo e acompanhamento à improvisação vocal ou interpretação de uma música (Crawford & Pikes, 2019).

b) Lessac Kinesensic

Arthur Lessac (1909–2011), fundador da *Lessac Kinesensic*, também chamada de *Lessac Kinesensic Voice and Body Training*, consiste numa abordagem holística que abrange voz, corpo, mente e espírito, que tem a sua máxima na comunicação e comportamento humano (Lessac, 1997; Munro, Kinghorn, et al., 2017).

Esta pedagogia assenta em sete princípios fundamentais: 1) o corpo e a mente estão interligados, criando o conceito de mente corporal para simbolizar esta relação; 2) a mente corporal contém conhecimentos inatos,

que permitem melhorar o desempenho em ação; 3) todas as aprendizagens têm início nas experiências sensoriais, que quando processadas originam novas percepções, dando origem a novos comportamentos; 4) cada instrução começa com um evento familiar, que corresponde ao uso correto do corpo na execução de uma ação, 5) cada evento familiar oferece uma oportunidade de aprendizagem, sendo esta intuitiva, 6) todo o ensino e aprendizagem baseiam-se em atividades que despoletam interações e exploração de objetos e 7) cada pessoa deve ser respeitada pela sua individualidade vocal, corporal e características socioculturais (Munro, 2018; Munro, Kinghorn, et al., 2017).

O ensino desta abordagem assenta num processo de autoaprendizagem, que se baseia num modelo progressivo denominado de SPAR – *Sense, Perceive, Awareness, Response*, sendo regulado pela interceção, proprioceção e exteroceção (Munro, Turner, et al., 2017). O processo de aprendizagem baseia-se em atividades sensoriomotoras, que têm início na exploração corporal associada à execução de ações do quotidiano ou ações inatas, e na tomada de consciência da resposta corporal na execução das mesmas, existindo uma preferência por aquelas que possibilitem o relaxamento e favoreçam o aumento de energia (por exemplo: bocejar). O treino vocal ocorre simultaneamente à exploração corporal, e integra aspetos da fala e linguagem, assim como tomadas de consciência para o processo interno inerente à vocalização. A sensação vibratória desencadeada pela condução do som é designada de Neurological Regenerative Growth (NRG). Na exploração vocal, existem três práticas vocais tendo por base o NRG: NRG estrutural, NRG tonal e NRG consonântico. O NRG estrutural envolve a modelagem do trato vocal com o objetivo de libertar tensões excessivas. A tomada de consciência das estruturas contribui para a maximização da comunicação e desempenho. O NRG tonal refere-se à produção de um determinado tom vocal, através do recrutamento de vibrações de determinadas zonas da cavidade oral, nomeadamente cristas alveolares, palato duro, dentes, ossos da face e osso do nariz. O NRG consonântico atribui metaforicamente um instrumento musical a cada som consoante, facilitando a consciencialização para a presença de musicalidade e ritmo no discurso (Lessac, 1997; Munro & Lemmer, 2019).

Os exercícios propostos nesta abordagem são considerados como explorações, procedimentos ou práticas. Neste sentido, valoriza-se a disponibilidade e envolvimento integral do indivíduo durante as atividades propostas, onde se identificam comportamentos naturais simples, mas potentes do corpo, os chamados eventos familiares. Através da sua execução podem criar-se melhorias significativas na função vocal e corporal, o que conduzirá ao aumento da qualidade de vida e/ou desempenho artístico (Lessac & Kinghorn, 2014)

c) Cicely Berry

Desde os livros inovadores sobre voz, ao trabalho com atores de teatro, Cicely Berry (1926–2017) é uma grande referência para a área da voz artística. A abordagem proposta por Berry resulta da conjugação entre o paradigma da antiga tradição da escola central Inglesa (The Royal Central School of Speech and Drama) que valorizava, entre outros aspetos, a fisiologia vocal, com práticas vocais diferenciadas. Como resultado, o treino vocal desta abordagem caracteriza-se pela flexibilidade dos seus métodos e exercícios, e pela importância conferida aos aspetos psicológicos e físicos, à improvisação, e ao estilo de fala natural, que considera como

válidos os sotaques, desde que não comprometam a clareza do discurso. Para além disso, esta também é marcada pela procura individual da relação entre o som e o sentido (voz verdadeira), reconhecendo a ligação entre voz e emoções, a importância da clareza e precisão do discurso e a necessidade de eliminar tensões que impeçam a expressividade e a transformação vocal (Berry, 2009; Carey, 2020).

Apesar de apresentar um conjunto de linhas orientadoras esta abordagem não pressupõe o uso de técnicas prescritivas, mas sim técnicas que atendam às necessidades individuais dos atores, permitindo a maximização do desempenho vocal. Deste modo, esta pedagogia propõe um conjunto de exercícios, que se baseiam essencialmente em dois parâmetros vocais, respiração e ressonância, e que são utilizados como recursos à obtenção de energia. Ao nível da respiração, a autora, dá grande ênfase ao trabalho do diafragma e dos músculos intercostais, defendendo a respiração inferior como facilitadora no contacto com os sentimentos. Já ao nível da ressonância a autora concentra o seu trabalho no alcance do uso total da ressonância de peito (Berry, 2009). Durante o trabalho de texto, com o objetivo de aumentar a clareza do discurso e a projeção vocal, propõem-se o uso do canto e de diferentes inflexões. Esta pedagogia é também caracterizada pelo trabalho em grupo, onde se atribui importância especial à escuta ativa, e pela ligação entre texto e movimento, existindo uso recorrente de textos de Shakespeare, na execução dos exercícios (Berry, 2009; Carey, 2020).

d) Estill Voice Training System

A abordagem EVTS foi criada por Jo Estill (1921–2010), em 1988, como tentativa de conjugar ciência e arte, no ensino da voz, tendo como principal missão a obtenção de equilíbrio entre a saúde vocal e a liberdade estética. Estill, defendia que todos os indivíduos possuem uma voz bonita, se souberem como utilizá-la, pelo que o conhecimento vocal é sinónimo de poder vocal. Assim, esta abordagem valoriza a especificidade e a flexibilidade vocal, promovendo de igual forma a saúde vocal (Benson, 2017; Salsbury, 2014).

Este sistema aborda o processo de produção vocal através do modelo fonte-filtro, contemplando diferentes exercícios, que envolvem a manipulação das estruturas anatómicas com o objetivo de obtenção de determinadas qualidades vocais. Deste modo, numa primeira fase, o trabalho incide na aprendizagem de 13 figuras, denominadas por “Figuras Compulsórias”, através da manipulação das estruturas anatómicas, o que possibilita o controlo da potência (respiração), fonte (fonação) e filtro (ressonância). Já numa segunda fase, os alunos aprendem a reconhecer e controlar as 13 figuras, no sentido de obterem seis qualidades vocais distintas nomeadamente, fala (modal), sob (canto lírico de canções de arte), falsete, *twang*, ópera (atores shakespearianos e cantores de ópera) e *belting* (diversos estilos musicais não eruditos e teatro musical) (Benson, 2017; Salsbury, 2014; Steinhauer & Klimek, 2019).

Durante as duas fases de trabalho, são colocadas constantemente três tipos de perguntas aos alunos: “o que sente?”, “o que ouve?” e “o que vê?”. Desta forma, os alunos cinestésicos são incentivados a sentir a atividades muscular envolvida na produção de cada som, os alunos emocionais a conectarem-se com um sentimento específico na produção de cada qualidade, os alunos auditivos a concentram-se na identificação e reprodução de cada qualidade e os alunos visuais a observarem o processo interno inerente a cada figura e qualidade, através do uso de espelhos e de videoendoscopias (Steinhauer & Klimek, 2019).

No sentido de facilitar e otimizar a aprendizagem, o EVTS propõe a utilização do *software* VoicePrint, onde é possível visualizar a correspondência acústica de cada qualidade vocal (Benson, 2017). A aprendizagem em dinâmicas de grupo, é outro dos princípios que regem esta abordagem, uma vez que a mesma possibilita a partilha entre diferentes pessoas, potencializando a aquisição de competências. Durante a exploração dos exercícios os alunos são incentivados a explorar a cultura e diversidade musical, ao mesmo tempo que tomam consciência dos riscos vocais inerentes à produção de determinadas qualidades, tentando evitá-los. Deste modo, a preservação da saúde vocal é outro dos princípios, onde existe a procura constante de esforço vocal confortável (Steinhauer & Klimek, 2019).

Considerando as particularidades e princípios do EVTS o mesmo pode ser utilizado tanto numa ótica de treino como de reabilitação vocal, junto de diferentes profissionais, tais como cantores, atores, oradores e operadores de *call-center* (Steinhauer & Klimek, 2019). Quando comparada com outras abordagens o EVTS apresenta maiores especificidades, uma vez que prevê a utilização de imagens (Salsbury, 2014).

e) Método Vocal Linklater

O método vocal Linklater foi criado por Kristin Linklater (1936–2020), e baseia-se numa abordagem de treino vocal para atores desenvolvida originalmente por Iris Warren, nas décadas de 1930 e 1940, em Londres. Autores como Mattias Alexander, Mabel Elsworth Todd, e Moshe Feldenkrais foram, também, grandes referências para Linklater, uma vez que desenvolveram trabalhos pioneiros e diferenciados a nível do corpo (Linklater, 2006, 2016).

Este método defende a voz como meio privilegiado de expressão dos sentimentos, referindo que todas as pessoas possuem uma voz capaz de expressar, por meio de uma variação de tom de duas a quatro oitavas, qualquer escala de emoção, sentimento ou pensamento. Para que isso seja possível, é necessário eliminar tensões, incluindo defesas emocionais, inibições e reações negativas a fatores ambientais, uma vez que diminuem a eficiência da voz natural, condicionando o processo comunicativo (Linklater, 2016). Deste modo, o objetivo principal desta pedagogia assenta na libertação das potencialidades vocais naturais das pessoas, ou seja, na obtenção da voz natural, em oposição à aprendizagem restrita de técnicas vocais (Linklater, 2006, 2018).

A obtenção da voz natural, é definida por Linklater (2018), como aquela que está em contacto direto com o emocional, e que é moldada pelo pensamento, mas não inibida por ele, pressupõe a execução de uma série estruturada de exercícios que têm por base um trabalho integrado entre voz, corpo, emoção e pensamento. Os exercícios seguem uma determinada sequência, que envolve o treino de diferentes parâmetros vocais: 1) relaxamento, 2) consciência da respiração, 3) experiência do som vibratório, 4) relaxamento da mandíbula e dos lábios, 5) ressonância e projeção e 6) articulação. As experiências psicofísicas orgânicas inerentes aos exercícios conduzem à redução da tensão vocal e restauram a gama de três a quatro oitavas de notas que podem revelar toda a extensão da emoção humana e todas as nuances do pensamento. Assim, à medida que a voz se torna livre de restrições, é possível explorar a experiência de falar com sinceridade, tendo disponível diferentes ressoadores, o que confere maior versatilidade à voz no processo de incorporação de personagens e estilos (Linklater, 2018).

f) Fitzmaurice Voicework

A abordagem vocal FV foi desenvolvida por Catherine Fitzmaurice, há mais de 40 anos, com o objetivo de melhorar a capacidade vocal dos atores e artísticas performativos. Atualmente, é utilizada por diversos profissionais da voz, incluindo os professores de voz e TF (Watson et al., 2019; Watson & Nayak, 2015).

Esta abordagem pressupõe conhecimentos no âmbito das ciências nomeadamente, no que respeita à anatomia, à fisiologia e ao funcionamento do corpo humano. A respiração configura-se como o pilar basilar da FV, onde são utilizadas técnicas de *yoga*, *shiatsu*, tremor intencional e bioenergias no trabalho deste parâmetro vocal (Watson & Nayak, 2015). Deste modo, os objetivos principais desta abordagem são: aumento da expressividade, aumento da projeção vocal e criação de hábitos vocais saudáveis (Fitzmaurice & Kotzubei, 2005).

Apesar dos princípios e pressupostos apontadas, a FV caracteriza-se essencialmente pelas duas fases que a constituem, designadas de “desestruturação” e “reestruturação”. A primeira fase tem como principal objetivo a redução da tensão muscular esquelética, que afeta a respiração e a fonação, através da indução de tremores fisiológicos exagerados nas extremidades corporais, da utilização de posições de *yoga* adaptadas, e a utilização de uma qualidade vocal soprosa (Watson & Nayak, 2014). Fitzmaurice explica o tremor fisiológico induzido como uma réplica da resposta do corpo a estímulos externos, tais como excitação, raiva ou fadiga, decorrentes do sistema nervoso autónomo, e que possibilita a redução da tensão muscular esquelética crónica. As posições de *yoga* utilizadas foram projetadas para minimizar o envolvimento dos músculos do tronco, ombros, pescoço, cabeça e área laríngea (Herbert, 2012; Lakie et al., 2012). A utilização da qualidade soprosa é justificada como meio de aquecimento vocal, sem que exista sobrecarga das pregas vocais, promovendo simultaneamente relaxamento da laringe, redução de ataques vocais bruscos e aumento da coordenação pneumofonoarticulatória, evitando assim o número de pausas ou hesitações desnecessárias no trabalho de texto. A libertação das tensões corporais e o padrão respiratório resultantes da fase de desestruturação, combinado com a posição das pregas vocais, são pensadas na FV como estratégias para melhorar alguns parâmetros vocais designadamente a ressonância, o tom e a flexibilidade.

A segunda fase, a reestruturação, apresenta-se como uma fase complementar da primeira, e tem como objetivos a promoção da consciência corporal e da respiração espontânea e livre, e o aumento da expressividade vocal. Deste modo, assenta no pressuposto que através de um corpo livre é possível construir diferentes vozes, ativando-se apenas o apoio respiratório necessário para as mesmas. Nesta fase, as vocalizações deverão ser efetuadas com adução total das pregas vocais, privilegiando-se o uso dos músculos respiratórios da caixa torácica e do músculo transverso, aliviando assim o esforço excessivo das áreas da cabeça, pescoço, ombros e laringe, em atividades de fala e canto (Watson & Nayak, 2014).

g) Chakras e mantras

O sistema oriental defende que a voz vibra nos *chakras*, e que estes correspondem a pontos energéticos específicos do corpo, aos quais estão associadas diferentes vibrações, energias, emoções e cores (Martins, 2008). Muladhara, Svadisthana, Manipura, Anahata, Visuddha, Anja e Sahasrara são as designações em

sânscrito dos sete chakras (Beshara, 2013). A ativação de cada um dos *chackras* pode ser efetuada através da vocalização de determinado som ou mantra, ampliando assim a sua vibração (Martins, 2008).

Para algumas escolas, especificamente as de fundamentação técnica, mantra refere-se a qualquer som, sílaba, palavra, frase ou texto, que detenha um poder específico, devendo pertencer a uma língua morta. Os *chakras* quando associados aos mantras fornecem âncoras reais para o som. Por outro lado, como cada *chakra* está associado a determinada emoção, quando se incita a vibração de determinado *chakra* está-se a ancorar o som numa zona específica do corpo, que terá como resultado uma qualidade tímbrica que transportará por consequência as emoções em causa (Sousa, 2015). Na prática cénica, a consciência sobre a força energética da voz foi ressaltada por importantes encenadores da segunda metade do século XX, entre eles Jerzy Grotowski e Eugenio Barba (Martins, 2008).

2.5. Princípios orientadores da preparação vocal

Partindo da análise dos pressupostos e procedimentos evidenciados em cada uma das metodologias explanadas, conclui-se que existem vários aspetos comuns entre estes, inferindo-se assim alguns dos princípios orientadores da preparação vocal.

O primeiro princípio, que é unânime às diversas abordagens e métodos, diz respeito ao trabalho integrado de voz e corpo, onde estes elementos são encarados como uma unidade. Neste sentido, Gayotto (2005), propõe o conceito de corpo vocal. Deste modo, é evidente, que as características físicas e emocionais do indivíduo têm interferência na sua expressão vocal (Sobreira, 2003). Os pesquisadores vocais Stanislavski, Grotowski e Barba foram ainda mais longe, adicionando mais um elemento de trabalho, nomeadamente a mente. A partir deste princípio, com o objetivo de explorar e desenvolver a extensão vocal e diferentes ressonâncias, organizaram os procedimentos técnicos de respiração orgânica e espontânea, e o uso de ressoadores vocais (Campbell, 2005). O trabalho vocal, segundo estes autores, surge a partir do trabalho do corpo, e muitas vezes, os movimentos físicos são acompanhados de imagens específicas, as quais permitem, por consequência, tomar consciências de diferentes zonas do corpo (Campbell, 2005).

Outro princípio, que obteve referências significativas, corresponde ao desenvolvimento e promoção de “voz natural e corpo livre”, onde existe intervenção ao nível da redução das tensões corporais, uma vez que as mesmas podem prejudicar a eficiência vocal. Efetivamente, as posturas corporais e movimentos de um indivíduo são influenciados pelas suas vivências psicológicas e comportamentais (Campignon, 2001). Por consequente, a repressão de certas emoções poderá conduzir à criação de tensões corporais, que acabam por afetar a qualidade vocal (MacDonald & Ness, 2006).

O trabalho ao nível da respiração é, igualmente, outro princípio orientador da preparação vocal, tendo sido o parâmetro vocal mais referenciado e contemplado nas diferentes metodologias. Respirar de forma inadequada pode conduzir à criação de tensões, não só nas pregas vocais, como no corpo, afetando a postura corporal e, consequentemente, a qualidade da emissão vocal (Martins, 2007). Desta forma, a respiração é a base principal da técnica vocal, configurando-se como principal objetivo, a obtenção de uma voz natural e fluida.

Para além do supracitado, as normativas das várias metodologias demonstram que a preparação vocal de atores deve contemplar um trabalho de promoção de autoconhecimento e descoberta vocal. Através destes,

o ator vai conseguir compreender melhor os mecanismos subjacentes à produção vocal, tomando consciência das suas possibilidades vocais e corporais e assim tomar decisões mais conscientes quanto à construção vocal-corporal da personagem, ao mesmo tempo que respeita e cuida da sua voz (Sánchez, 2007).

Estudos mais recentes evidenciam que a preparação vocal, para ter eficácia, deve contemplar não só treino vocal, que poderá englobar a utilização de uma ou mais metodologias, como a intervenção no âmbito da higiene e saúde vocal (Prebil et al., 2020; Sezin et al., 2020; Timmermans et al., 2004). Relativamente ao treino, segundo Vilanova e colaboradores (2016), este deve contemplar, entre outras tarefas, o aquecimento vocal, que engloba um conjunto de técnicas que preparam a voz e o corpo para o seu uso intensivo, melhorando a qualidade vocal e diminuindo o esforço, o que resulta numa melhoria da produção vocal. Este promove, ainda o aumento do fluxo sanguíneo e da flexibilidade das pregas vocais, tornando a voz mais flexível e com melhor projeção (Behlau, 2004).

2.6. Evidência científica da preparação vocal

Vários estudos têm sido realizados no sentido de comprovarem a eficácia da preparação vocal, através da aplicação de programas de treino vocal, criados, em alguns casos, pelo TF e PV, e que se evidenciam pela utilização de metodologias anteriormente apresentadas. A maioria desses estudos refere-se à utilização de abordagens de terapia vocal, não incluindo os atores, na sua população (Timmermans et al., 2002; Titze, 2006). Desta forma, até à presente data, os estudos sobre as abordagens de voz de teatro são diminutos. No entanto, existe cada vez mais interesse em objetivar essas práticas (Carding et al., 1999).

Considerando a natureza do presente estudo, para a seleção da evidência, foram definidos critérios de elegibilidade: 1) estudos o mais recente possíveis; 2) estudos experimentais e testes piloto; 3) estudos que tivessem como população-alvo estudantes de teatro e/ou atores profissionais ou professores certificados de abordagens vocais utilizadas com atores, com ausência de patologia vocal.

Desde o ano 2004 ao ano 2020 foram selecionados quatro estudos, que cumpriam com os requisitos. No apêndice 1 encontra-se uma tabela com a caracterização de cada artigo no que se refere à amostra, abordagem utilizada, resultados e conclusões.

Partindo da análise dos estudos é evidente que o treino vocal tem resultados positivos na voz, evidenciando-se a sua eficácia, o que coaduna com a investigação desenvolvida por (Ferrone et al., 2011), que refere que o uso prolongado da voz é uma capacidade física que envolve o corpo, sendo que a sua proficiência só pode ser adquirida através de muita repetição e treino. Apesar de em termos globais se terem verificado melhorias após treino, no estudo desenvolvido por Walzak e colaboradores (2008), verificam-se valores elevados de *shimmer*, que podem ser explicados pela incapacidade de se isolar o treino em estudo, das outras atividades previstas no plano de estudo, como as aulas de representação. Outro fator que poderá ter influenciado relaciona-se com o tempo da análise dos efeitos previstos após treino, salientando-se, a importância da realização de estudos longitudinais. Nos artigos foi também referida a importância de se efetuar uma intervenção holística e integrada, que deverá incluir a implementação de um programa de voz, assente nas questões de higiene e saúde vocal, que pode ser orientado por diferentes profissionais da voz, tais como o TF e

o PV. Os autores defendem, também, que o programa deve contemplar trabalho técnico-vocal dos diferentes parâmetros vocais (Sezin et al., 2020; Timmermans et al., 2004; Walzak et al., 2008; Watson & Nayak, 2014).

Existem, contudo, algumas características metodológicas que podem limitar a generalização das conclusões encontradas e a comparação entre os estudos. Neste contexto, destaca-se o tamanho das amostras, a ausência de grupos de controlo, a duração da preparação e treino vocal, tipo de técnicas e exercícios utilizados nos diferentes estudos e a ausência de avaliação objetiva da voz.

2.7. Objetivos

Tal como já descrito, em alguns países, é documentada a atuação do TF na equipa de preparação e acompanhamento vocal dos atores, podendo atuar em três domínios principais: prevenção, reabilitação e otimização do desempenho artístico (Aydos & Hanayama, 2004; Bianco & Santos, 2007; Ferreira et al., 2010; Pedra, 2016, Sezin et al., 2020). No entanto, em Portugal, são profissionais ligados ao teatro e ao canto, a desempenharem essa função, comumente designados de PV. O facto de ao TF ser reconhecido um papel mais relevante a nível da promoção da saúde e da reabilitação vocal, sendo os seus conhecimentos acerca das abordagens vocais a utilizar juntos dos atores de teatro considerados apenas parciais (quer por atores quer pelos próprios TF) (Florêncio, 2011), poderá contribuir para o seu distanciamento deste contexto de intervenção. Assim, é importante que o TF encontre formas de adquirir conhecimentos e competências complementares e diferenciados para trabalhar a voz dos atores, no caso de vir a intervir com este tipo de população, contribuindo para a saúde vocal e ocupacional dos mesmos (Mondim et al., 2015).

Para uma intervenção adequada com atores considera-se que o TF deverá adquirir um conjunto de competências avançadas, entre as quais: conhecimento alargado de contingências biopsicossociais das múltiplas atividades vocais, preparação aprofundada e diversificada de técnica vocal e um conjunto de experiências vocais variadas (Sataloff, 2005). A par disso, deverá atualizar e adquirir novos conhecimentos através da confrontação com outros pontos de vista (Carter & White, 2019; Lerner et al., 2013).

Na literatura, apesar de serem referidas várias vantagens decorrentes da colaboração entre o TF e o PV, são também referenciadas divergências no que reporta às abordagens utilizadas por cada uma destas áreas do saber, quer ao nível do tipo de avaliação efetuada, como também ao nível do ensino e treino (Carter & White, 2019). Deste modo, o contacto direto e próximo entre estes profissionais poderá ser gerador de um contexto formativo bastante enriquecedor, na medida em que ambos podem beneficiar mutuamente das suas experiências prévias, possibilitando a confrontação com novas abordagens e formas de atuação (Gerhard et al., 2014; Shewell, 2009).

Partindo do interesse e da vontade, enquanto TF, em obter mais conhecimento acerca da voz artística, tema pouco explorado em Portugal, e no sentido de aproximação à prática teatral, surge a seguinte questão: “Quais as abordagens mais utilizadas na preparação de voz em espetáculos de teatro, em Portugal?” Para responder à questão definiram-se três objetivos: 1) descrever a dinâmica da produção de um espetáculo quando existe um processo formal de preparação vocal dos atores; 2) identificar e descrever as abordagens utilizadas na preparação vocal; e 3) identificar conhecimentos e competências-chave dos profissionais

envolvidos no processo de preparação vocal de atores de teatro, relevantes para o TF ajustar a sua intervenção neste contexto.

3. Metodologia

3.1. Tipo e desenho de estudo

Considerando os objetivos do presente estudo e a necessidade de descrever variáveis pouco descritas na literatura, neste caso abordagens de preparação vocal, fases de construção de um espetáculo e competências do preparador vocal e do terapeuta da fala, na área do teatro, recorreu-se a um método de investigação qualitativa, onde foram consideradas as percepções de diferentes profissionais das artes cénicas (Carmo & Ferreira, 1998; Coutinho, 2011).

O estudo de fenómenos humanos, que se manifestam através das interações sociais e da linguagem quotidiana, são carregados de significações e de simbologia, de natureza subjetiva e intersubjetiva. Tais fenómenos exigem, portanto, para o seu estudo uma postura epistemológica que tenha em conta o sujeito (as suas opiniões, percepções e emoções) no seu contexto sociocultural e histórico (Amado et al., 2017). As pesquisas desenvolvidas a partir deste paradigma, entendem que a realidade é dinâmica e por isso associada à história de cada pessoa e aos seus contextos, pelo que se advoga que a inseparabilidade dos fenómenos do seu contexto alicerça a investigação qualitativa, pois é impossível discernir opiniões, percepções e significados dos indivíduos, não analisando o contexto (Noble & Smith, 2015). A investigação qualitativa tem um foco multimetodológico, envolvendo abordagens interpretativas e naturalísticas dos temas em estudo, através da utilização de narrativas, entrevistas, observações, fotografias, entre outras. Do mesmo modo, este tipo de investigação prevê a presença do investigador *in loco*, ou seja, no contexto natural, que é entendido como o local onde as pessoas desenvolvem as suas atividades (Denzin & Lincoln, 2008). As principais técnicas utilizadas na recolha de dados qualitativos são a observação e a entrevista (Correia, 2013). O material resultante do processo de recolha de dados pode originar uma infinidade de dados, que após análise, interpretação e discussão trazem novas evidências (Vilanova et al., 2016). Assim, o presente estudo foi desenvolvido através da observação direta da atividade em análise, nomeadamente processos de preparação vocal e acompanhamento vocal de atores, e dos dados fornecidos pelos participantes (PV e encenadores), por via da realização de entrevistas.

Nos estudos qualitativos, em prol de garantir a fidelidade e validade dos resultados obtidos e valor científico da investigação, é fundamental utilizar-se estratégias de verificação (Coutinho, 2011). Lincoln e Cuba (1991), propõe que os critérios de fidelidade e de validade sejam designados como critérios de credibilidade (capacidade para os participantes confirmarem os dados), de transferibilidade (capacidade de os resultados do estudo serem aplicados noutros contextos), consistência (capacidade de investigadores externos sugerirem o método usado pelo investigador) e de confirmabilidade (capacidade de outros investigadores confirmarem a investigação). Com o propósito de se atingir alguns dos critérios anteriores, vários autores, sugerem a utilização de estratégias específicas, tais como a triangulação, revisão pelos participantes e *member checks* (Lincoln &

Cuba, 1991; Merriam, 2009; Yin, 2003). Nesta investigação, e de forma a garantir-se a validade interna, recorreu-se à triangulação da fonte de dados, obtendo-se a perceção sobre as abordagens de preparação vocal através de duas fontes, PV e encenadores, confrontando-se os dados obtidos. Utilizou-se, também, a triangulação metodológica, através do recurso a dois instrumentos de recolha de dados e a *member checks*, através da verificação por parte dos participantes das interpretações efetuadas durante as observações.

Quanto ao desenho de estudo, considerando o anteriormente exposto, encara-se este estudo como exploratório descritivo, no sentido em que o primeiro tem como objetivo a análise de uma questão de pesquisa pouco estudada, com a finalidade de familiarização com o fenómeno, o que acontece nesta investigação. Por outro lado, é descritivo, pois prevê a descrição de fenómenos, através da especificação das suas dimensões e componentes, não existindo manipulação das variáveis (Carmo & Ferreira, 1998; Coutinho, 2011).

3.2. Participantes

A presente investigação teve como participantes os PV que se encontravam em processos de preparação e acompanhamento vocal de espetáculos de teatro profissionais, em Portugal, bem como os respetivos encenadores, durante o período de realização do estudo. Não tendo sido considerados critérios de exclusão, no processo de seleção dos participantes. Neste contexto, salienta-se que, antes do início do estudo, não se estabeleceu o número de participantes, contudo determinou-se um número mínimo, correspondente a três, de processos a observar.

No sentido de se identificar potenciais participantes, efetuou-se uma pesquisa prévia de instituições artísticas portuguesas que, normalmente, incluem nas suas produções processos de preparação e acompanhamento vocal formais, consultando-se, para esse fim, a agenda de programação cultural das várias instituições. Posteriormente, contactaram-se as instituições identificadas, com o objetivo de se verificar se durante a realização do estudo iriam ocorrer espetáculos, onde existisse preparação vocal formal, através da inclusão de um PV, na equipa de produção.

No total foram observados três processos de preparação e acompanhamento vocal e realizadas seis entrevistas a PV e a encenadores, resultantes de três espetáculos de teatro profissionais realizados em Portugal.

O primeiro espetáculo foi realizado na instituição A, encenado pelo Encenador 1 (E1) e a preparação vocal foi conduzida pelo Professor de Voz 1 (PV1), tendo-se observado um total de dez ensaios. O espetáculo correspondeu a uma estreia, e teve na constituição da sua equipa, entre outros elementos, um assistente de encenação. Já o segundo foi realizado na instituição B, encenado pelo Encenador 2 (E2), que também fazia parte do elenco, e a preparação vocal foi conduzida pelo Professor de Voz 2 (PV2). O espetáculo correspondeu a uma reposição, tendo-se observado um ensaio. Este continha algumas particularidades no domínio da voz, uma vez que incluía trabalho radiofónico e canto, e por esta razão o PV2 foi incluído na fase da conceção da ideia, onde existiu pesquisa conjunta das vozes das personagens. Por último, o terceiro, foi realizado na instituição A encenado pelo Encenador 3 e a preparação vocal foi conduzida pelo Professor de Voz 3 (PV3), tendo-se observado um total de cinco ensaios. O espetáculo correspondeu a uma reposição e contou com a inclusão de

um assistente de encenação na equipa, ao qual foi realizada a entrevista, uma vez que o encenador não estava disponível, sendo-lhe atribuído o código alfanumérico de E3.

Na tabela 1 encontra-se a síntese dos processos de preparação e acompanhamento vocal observados, bem como o código alfanumérico atribuído a cada instituição e participante.

Tabela 1: Processos de preparação vocal observados

	Espetáculo 1	Espetáculo 2	Espetáculo 3
Instituição	A	B	A
Professor de voz	PV1	PV2	PV3
Encenador	E1	E2	E3
Nº de ensaios observados	10	1	5
Fase inclusão professor de voz	ensaios	conceção ideia	ensaios
Tipologia	estreia	reposição	reposição

3.3. Instrumentos

Reconhecendo o carácter qualitativo do estudo utilizaram-se duas técnicas para recolha de dados, ambas não estandardizadas, nomeadamente grelha de observações e entrevistas.

Estes instrumentos foram especialmente desenvolvidos para este estudo, tendo como base os objetivos da investigação, a revisão da literatura e a experiência da autora na área do teatro. No sentido de se validar os instrumentos, numa fase inicial, estes foram submetidos a uma análise da sua estrutura e conteúdo, recorrendo-se a um painel de peritos, selecionado pela equipa de investigação, constituído por dois TF e um encenador, para validação da forma e conteúdo.

Quanto à observação esta foi não participante, estruturada e direta, onde o investigador observou e descreveu ensaios onde existiu um processo formal de preparação vocal e acompanhamento dos atores, sem ter qualquer tipo de envolvimento (Dias & Gama, 2019). Durante a observação dos ensaios, o investigador utilizou uma grelha de observação não estandardizada, que continha os itens-chave a analisar e descrever, entre os quais se destacam: caracterização do grupo, atividades e interações significativas, objetivos do trabalho vocal desenvolvido e estratégias utilizadas (ver apêndice 2).

Relativamente às entrevistas, e considerando a importância em se obter dados comparáveis dos diferentes participantes, recorreu-se a entrevistas semi-estruturadas, contendo questões abertas relacionadas, com: a) fases de construção de um espetáculo de teatro; b) relevância do acompanhamento vocal de atores em espetáculos de teatro; c) processo de preparação vocal de atores de teatro e d) competências do preparador vocal (ver apêndice 3). As entrevistas foram fundamentais não só no sentido de se obterem informações complementares à observação efetuada, mas essencialmente para se verificar os dados recolhidos durante o processo de observação dos ensaios (*member checks*). Durante a realização das

entrevistas o investigador foi tomando notas, e efetuou gravação áudio, sendo que posteriormente as entrevistas foram integralmente transcritas.

3.4. Procedimentos

Após construção e validação dos instrumentos de recolha de dados, anteriormente apresentados, efetuou-se um levantamento das instituições artísticas portuguesas, onde normalmente existem processos formais de preparação vocal, tais como teatros nacionais, companhias de teatro profissionais e oficinas municipais de teatro. A par disso, enviou-se um pedido de apreciação e autorização à comissão de ética da Escola Superior de Saúde, do Instituto Politécnico do Porto, sendo o presente estudo registado e aprovado com o número E0010/2019 (ver anexo 1). De seguida, contactaram-se formalmente as instituições, existindo pedido formal de colaboração, onde foram explicados os objetivos do estudo.

Após aprovação por parte das instituições contactadas, procedeu-se à recolha de dados, através da observação de ensaios e da realização de entrevistas. Todos os participantes foram convidados a dar o seu consentimento, através do preenchimento do termo de consentimento informado, conforme a lei 67/98 de 26 de outubro e a “declaração de Helsínquia”, da Associação Médica Mundial.

Durante a realização das entrevistas, as perguntas foram introduzidas de forma neutra, tirando-se notas daquilo que foi referenciado ao longo das mesmas, e efetuou-se gravação áudio, com o devido consentimento informado do participante. Posteriormente as entrevistas foram submetidas a um processo de transcrição integral, com recurso à utilização da ferramenta “digitação por voz”, do *Google Docs*.

Durante o processo de análise e tratamento de dados, para garantir o anonimato, a cada instituição e participante foi atribuído um código alfanumérico (apresentado na tabela 1).

Por forma a possibilitar a descrição e interpretação do fenómeno do estudo, a informação recolhida foi organizada e reduzida, ou seja, codificada, através da análise de conteúdo. Esta permite, além de uma rigorosa e objetiva representação dos conteúdos das mensagens através da sua codificação e classificação por categorias e subcategorias, o avanço no sentido da captação do seu sentido pleno (Amado et al., 2017). Deste modo, este processo implicou a avaliação sistemática do texto, em prol de se desvendar e quantificar a ocorrência de palavras, frases e temas chave. As unidades de análise foram organizadas em categorias conceptuais, existindo um cruzamento com a literatura encontrada.

No caso das entrevistas, o material resultante da transcrição integral foi importado para o *software* webQDA (versão 3.0) onde se procedeu à análise de conteúdo, a qual se divide em três etapas: pré-análise, exploração do material ou codificação e tratamento dos resultados obtidos/interpretação (Costa & Amado, 2018). Com base no contexto, produção científica da área pesquisada e material recolhido, procedeu-se à respetiva codificação através do “código árvore”. As categorias foram definidas e criadas a partir dos objetivos do estudo, e serão utilizadas durante a apresentação dos resultados: 1) dinâmicas de produção de um espetáculo de teatro; 2) processo de preparação vocal, 3) competências do preparador vocal e 4) o terapeuta da fala como preparador vocal. Na etapa seguinte, a partir dos códigos, fez-se a classificação do texto, utilizando o “código árvore”, delimitando os fragmentos das falas de cada entrevista, ou seja, as unidades de registo. Recorreu-se também a uma funcionalidade do “Sistema de Questionamento”, contido no *software*,

nomeadamente “Palavras mais Frequentes”, cujo a visualização do resultado é apresentada por meio de uma nuvem de palavras e de uma tabela descritiva com a frequências de cada uma destas.

Relativamente aos dados recolhidos durante as observações efetuadas, e contidos nas grelhas de observação, estes foram submetidos a uma análise simples de conteúdo. No sentido de melhor representar a natureza dos dados analisados os mesmos foram transferidos para tabelas, utilizando-se o Excel para esta finalidade, e serão igualmente apresentados durante a análise e discussão da categoria “processos de preparação vocal”.

4. Resultados e Discussão

4.1. Caracterização dos participantes e dos processos observados

O estudo é constituído por três PV, dois encenadores e um assistente de encenação, 4 do sexo masculino e 2 do sexo feminino.

De forma a facilitar a leitura os dados relativos à caracterização dos participantes, estes encontram-se sintetizados na tabela 2, sendo que cada participante está identificado pelo código alfanumérico anteriormente atribuído.

Tabela 2: Caracterização dos participantes

Participante	Género	Formação	Função desempenhada no espetáculo observado	Outras funções desempenhadas no teatro	Nº de anos trabalho no teatro
PV1	Masculino	Medicina Veterinária, Música e Ensino	Professor de Voz	Ator, Cantor e Direção musical	13
PV2	Feminino	Biologia, Canto, Música e Ensino	Professor de Voz	Direção musical	25
PV3	Masculino	Música, Ciências Políticas, Teatro Musical e Encenação de Ópera	Professor de Voz	Direção de atores e Direção musical	18
E1	Masculino	Direito e Teatro	Encenador	Ator e Diretor artístico	24
E2	Feminino	Geologia e Teatro	Encenador	Ator e Produtor	20
E3	Masculino	Música e Teatro	Assistente de encenação	Ator e Encenador	25

Analisando os dados anteriores, é evidente que existem mais participantes do sexo masculino, e que todos apresentam mais que uma formação académica, sendo esta diversificada, e em áreas distintas da prática cénica, não incluindo a terapia da fala. No teatro acabam, também, por desempenhar diferentes funções, sendo estas diferentes da desempenhada no espetáculo observado, tais como ator, produtor e cantor. Pelo número de anos de trabalho, depreende-se, que a maioria, apresenta prática laboral recorrente e sustentada, no contexto de teatro, contudo teria sido importante auscultar o número de anos em que exercem as funções desempenhadas no presente estudo. Infere-se, ainda, que a formação diversificada e os múltiplos papéis desempenhados conferem aos participantes uma visão mais ampla, flexível e holística, da prática cénica.

Nos três espetáculos observados, consoantes as especificidades do espetáculo, os participantes assumiram diferentes papéis, o que resultou em dinâmicas de preparação vocal distintas.

No Espetáculo 1, no início do processo, foi entregue ao PV1 o texto/obra, com a respetiva distribuição das personagens. O acompanhamento e preparação vocal estabeleceram-se segundo duas diretrizes gerais de trabalho: aquecimento vocal para todo o grupo de atores e acompanhamento geral de ensaios. O aquecimento vocal foi efetuado para o coletivo de atores, no início de três dos ensaios, sendo que em dois deles foi precedido por aquecimento corporal, conduzido por uma professora de movimento. Quanto ao acompanhamento geral de ensaios, o PV1 quando solicitado pelo E1 trabalhava individualmente com os atores, sob orientações do encenador, aspetos inerentes aos vários parâmetros vocais e sobretudo dava apoio de texto (intencionalidades, pausas, entre outros).

Quanto ao Espetáculo 2, uma vez que este continha algumas particularidades no domínio da voz, incluindo trabalho radiofónico e canto, o PV2 foi incluído na fase da conceção da ideia, onde existiu pesquisa conjunta das vozes das personagens. O acompanhamento e preparação vocal estabeleceram-se segundo diretrizes gerais de trabalho: o aquecimento vocal para todo o grupo de atores, o apoio de canto e o apoio de texto. Relativamente ao aquecimento vocal observado este foi conduzido pelo coletivo de atores, estando em autogestão pelo grupo. Durante a realização dos exercícios o PV2 ia relembrando os objetivos dos mesmos, dando orientações e estratégias para uma produção correta. Durante o ensaio foi ainda possível observar apoio no âmbito do canto e do texto (intencionalidades, velocidade, pausas, articulação, entre outros). Para além disso, o PV2 deu orientações ao técnico de som relativas à posição do microfone (utilizado em algumas cenas).

Relativamente ao Espetáculo 3, o acompanhamento e preparação vocal, conduzidas pelo PV3, foi semelhante ao primeiro, tendo sido norteadas pelos mesmos princípios, pelo que existiu momentos de aquecimento vocal para todo o grupo, acompanhamento geral de ensaios e trabalho individual de voz e elocução (intencionalidades, pausas, entre outros).

4.2. Análise prévia do conteúdo: palavras mais frequentes

A leitura inicial dos dados transcritos das entrevistas funciona como pré-análise aos mesmos, possibilitando, desde logo, a identificação de algumas ideias chave. Independentemente e para além do caminho determinado para a definição das categorias, emergindo estas dos dados (categorias empíricas, inferenciais) e do referencial teórico (categorias teóricas), o investigador poderá realizar a pesquisa das palavras mais frequentes e, a partir daí, construir novas categorias de análise (Costa & Amado, 2018).

No presente estudo, utilizaram-se as três possibilidades para a definição de categorias, e através da funcionalidade “palavras mais frequentes”, do webQDA, pesquisou-se as 20 palavras mais frequentes do corpus dos dados. O resultado é apresentado, por meio de uma nuvem de palavras (figura 2) e por uma tabela descritiva com a frequência de repetição das 10 palavras mais destacadas (tabela 3).

Tabela 3: Ocorrência das 10 palavras mais destacadas



Palavra	Repetição
voz	229
teatro	142
trabalho	122
atores	91
vocal	87
professor	75
espetáculo	71
fazer	60
ator	60
texto	60

Figura 2 – Nuvem das 20 palavras mais frequentes

Analisando os dados anteriores, as dez palavras mais repetidas, numa escala decrescente de ocorrência, durante as entrevistas foram: “voz”, “teatro”, “trabalho”, “atores”, “vocal”, “professor”, “espetáculo”, “fazer”, “ator” e “texto”, sendo que as três últimas palavras tiveram a mesma percentagem de ocorrência. Apesar de “ator” e “atores” estarem apresentadas individualmente, estas expõem o mesmo núcleo de sentido, neste caso o ator, pelo que se considera o seu somatório, sendo a palavra “ator” a segunda mais referenciada pelos participantes, com 151 ocorrências.

Na nuvem, as palavras com maior destaque, expõem núcleos de sentido (Costa & Amado, 2018), e considerando o presente estudo, o resultado obtido é compreensível, pelo significado que as respetivas palavras imprimem para o contexto laboral dos participantes, constatando-se que estes se focaram na temática pretendida. Neste seguimento, pode-se inferir que no processo de construção de um espetáculo de teatro existe uma grande valorização do ator e da sua voz, reconhecendo-se a importância do trabalho vocal e de texto, onde o PV e o encenador assumem um papel determinante.

4.3. Dinâmicas de produção de um espetáculo de teatro

No sentido de facilitar a leitura dos dados obtidos para o primeiro objetivo, estes foram organizados em dois pontos principais: a) fases de construção de um espetáculo e b) acompanhamento vocal nos processos de criação (revelância, responsável e momentos).

a) Fases de construção de um espetáculo

Ao longo das entrevistas os participantes foram convidados a manifestar a sua opinião relativamente a identificação e descrição das fases de construção de um espetáculo de teatro. Todos deram o seu contributo, exceto PV1 que referiu não dominar a matéria. Neste contexto, os participantes referiram, inicialmente, que este processo tem uma dinâmica variável/indefinida, contudo, após novo questionamento, referiram e descreveram as fases mais comumente utilizadas.

No sentido de facilitar a leitura, optou-se por se separar os dados obtidos em duas tabelas, 4 e 5. Deste modo, na tabela 4 serão apresentados os fatores responsáveis pela variabilidade do processo, e por sua vez na tabela 5 serão identificadas e caracterizadas as fases usualmente mais utilizadas.

Analisando as respostas obtidas, as formas de trabalho (4 referências) e o tipo de espetáculo (3 referências) foram os fatores apontados, pelos entrevistados, como influenciadores no processo de construção de um espetáculo de teatro, tornando-o variável ou indefinido (ver tabela 4).

Tabela 4: Percepção sobre as fases de construção de um espetáculo: processo de construção variável

Categoria: Processo de Construção Variável/Indefinido (N=5)		
Subcategorias	Ref.	Exemplo de Respostas
Dependente das formas de trabalho	4 (PV2, PV3, E1 e E3)	"(...) a fase em que os vários técnicos se aproximam difere muito (...) há encenadores que gostam de reunir a equipa na fase da criação da ideia, onde chamam o professor de voz (...) há espetáculos onde vou a quase todos os ensaios e outros onde sou chamada quando o espetáculo já está praticamente montado. Isto para dizer que não posso pormenorizar muito esta questão porque há diferentes formas de trabalho, mas no fundo depende muito do encenador." (PV2) "Quer como ator, quer como encenador, já experimentei várias formas de criar, havendo então diferentes fases de construção." (E3)
Dependente do tipo de espetáculo	3 (PV3, E2 e E3)	"Depende do tipo de trabalho que estamos a falar. O tipo de teatro que faço, é teatro de texto (...)" (PV3) "(...) existem imensas possibilidades de se construir um espetáculo, desde as mais canónicas, até aos processos em que se constrói um espetáculo em tempo real." (E3)

Através da análise das respostas pode-se concluir que existe maior referência das "formas de trabalho", como fator decisivo na criação, e, neste contexto, o encenador é destacado como principal responsável pelas dinâmicas de trabalho criadas. Dependendo da forma de trabalho estabelecida, o PV pode assumir diferentes papéis e intervenções na construção de um espetáculo, podendo ser integrado na fase inicial do processo, como também só na fase final. Relativamente ao tipo de espetáculo, este pode ter diversos formatos, sendo que o mais canónico utiliza o texto como ferramenta principal de trabalho.

O processo de criação de espetáculos de teatro é um dos temas que tem suscitado grande interesse e reflexão juntos dos teóricos das artes performativas. Para Brook (2016), não existem regras rígidas e únicas sobre como se deve fazer teatro e, nesse sentido Vaz (2015), refere que *"cada processo surge como forma em que se começa por procurar uma coisa como resposta a uma necessidade, mas com o tempo surgem outras necessidades, e outras perguntas, ou outras respostas"* (p. 12), pelo que a criação de um espetáculo tem uma dinâmica variável. Deste modo, não existem métodos pré-estabelecidos de criação, sendo que as metodologias de trabalho vão-se adaptando e definindo consoante as necessidades que surgem nos ensaios ou nas apresentações dos espetáculos (Brook, 2016).

Neste domínio, tal como já referido, o estatuto do texto no processo de criação tem vindo a ser alterado, não só ao nível da sua importância, mas também no que reporta ao peso autoral, na medida em que a construção textual para cada espetáculo pode ser diversificada (Vicente, 2012). Assim, o espetáculo pode surgir a partir de textos dramáticos já publicados, através de recriações/adaptações de textos não dramáticos e/ou a partir de partituras do movimento que têm uma narrativa implícita, mas sem o recurso à palavra (Carvalho, 2019). Tendo por base a divisão apresentada por Pavis (2011), apresentada no ponto 2.2, e os espetáculos observados, pode-se afirmar que se basearam numa visão textocentrista, onde o texto assumiu um papel determinante na orientação da encenação, no sentido da linguagem cénica a ser assumida pelo encenador. Contudo, cabe ao encenador, enquanto criador teatral, escolher os métodos mais adequados para os processos de criação dos espetáculos, tendo em atenção os meios e o destinatário da prática teatral,

estipulando metas e objetivos para cada fase de criação, tendo como finalidade a amplificação das possibilidades expressivas (Vaz, 2015).

Apesar de existirem múltiplas dinâmicas de produção de um espetáculo, os participantes deram a sua opinião relativamente às fases mais comumente utilizadas, destacando-se: criação da ideia (3 referências), construção dramaturgica (5 referências), improvisação (3 referências), encenação/ensaios (4 referências), palco (1 referência) e estreia (2 referências) (ver tabela 5).

Tabela 5: Percepção sobre as fases de construção de um espetáculo: fases mais utilizadas

Categoria: Fases Mais Utilizadas (N=5)		
	Ref.	Exemplo de respostas
Criação da ideia	3 (PV2, E2 e E3)	<i>"Temos um grupo de pessoas, reunimos, e a partir das motivações do próprio grupo construímos o espetáculo (...) Algumas das vezes, tenho partido de um conceito e a partir desse conceito construímos todo o espetáculo. Não só o conceito orienta a forma, mas também o processo de criação. A partir da análise do que é o sonho, construi um espetáculo com essa premissa. O resultado final e o processo foram condicionados pelo conceito que estava a ser trabalhado"</i> (E3)
Construção dramaturgica	5 (PV2, PV3, E1, E2 e E3)	<i>"(...) primeira fase de contacto com o texto e as leituras à mesa, em que elenco, encenador, equipa criativa, dramaturgista ou quem fez a tradução ou tradutor, estão presentes. Há uma leitura da distribuição ou não havendo distribuição do elenco há uma leitura do texto, há uma discussão dramaturgica, há uma discussão de personagens, de situações, de objetivos, da própria narrativa, das próprias intenções, das próprias ações em cena. No fundo está-se a começar a ter o primeiro contacto com aquilo que vai ser a tridimensionalidade da ação, mas ainda na mesa, portanto tudo ainda em processo de imaginação, de simulação (...) vai-se percebendo quais as cores vocais que surgem naturalmente, a qualidade do timbre, se há objetivos de caracterização vocal."</i> (PV3) <i>"(...) é caracterizada pelo desdobramento do texto, de encontrar sentidos no texto imaginário, nas necessidades, na maneira como o lemos, e de que maneira pode contribuir para uma leitura da sociedade em que vivemos."</i> (E1)
Improvisação	3 (PV3, E1 e E3)	<i>"(...) é a fase em que se começa a explorar como é que o corpo habita o espaço, e obviamente aí nós começamos a ouvir como é que a voz habita o espaço, como é que a voz habita o corpo, como é que o ator recorre à voz, se com consciência e sem consciência."</i> (PV3) <i>"O texto passa lentamente da estrutura escrita para uma estrutura material e em que os atores, de alguma forma, pesquisam do seu imaginário para peça."</i> (E1)
Encenação/Ensaios	4 (PV3, E1, E2 e E3)	<i>"Os ensaios de cena começam a consubstanciar-se na forma que depois vai ser a forma final, ainda em sala de ensaios (...) dentro de todo esse jogo tem de se garantir a inteligibilidade, a presença, a projeção (...) a exploração de determinadas zonas emocionais podem levar à perda da presença vocal e depois tem de encontrar um meio termo, uma negociação entre a performance e a verossemelhança daquilo que quer estabelecer e a necessidade imperiosa de ser ouvido (...) vamos ao fundo da relação, que para mim é o mais importante no trabalho do texto, que é a relação da imagem com a palavra. De tudo o que é o filme imagético e sensorial subjacente e conectado com aquelas palavras que tornam aquelas palavras daquela personagem, naquele corpo daquele ator (...) à medida que os ensaios avançam, eles estabilizam marcações, relações com os objetos, relações espaciais."</i> (PV3) <i>"O trabalho com os atores e o trabalho de encenação é sempre um trabalho de construção no tempo presente. Tanto os atores, como o encenador e o dramaturgo trabalham em ensaios essa adaptação. (...) é neste período que se decide, e que se concretizam melhor as ideias (...) é o período da verdadeira criação (...) o dramaturgo está muito presente, muitas vezes, acompanha a fase de ensaios até ao final."</i> (E2)
Palco/Montagem	1 (PV3)	<i>"No palco há todo um trabalho de ajuste: a acústica muda, a relação com o espaço é outra, a relação do corpo com a voz no espaço é outra, a relação com a sonoplastia e a música, se houver, é outra. A relação com o cenário, e com a cenografia, tudo isso cria alterações naquilo que é já uma memória que o corpo traz da sala de ensaios. Depois tem toda essa fase de ajuste, aí o que costuma ser prioritário para o trabalho de voz é a articulação e a projeção, a presença da voz, a presença do texto no corpo do ator em cena, de forma a ter uma escala suficientemente ampla para chegar à plateia."</i> (PV3)

Estreia	2 (E1 e E3)	"Apresentação."(E3)
---------	-------------	---------------------

Analisando os dados obtidos verifica-se alguma concordância de respostas entre os participantes, principalmente no que reporta as fases de "criação da ideia", de "construção dramaturgica", de "improvisação" e de "encenação/ensaios". Apesar de ter existido alguma uniformidade relativa à designação das fases, as tarefas que contemplam cada uma delas não estão claras, por exemplo, a fase de "encenação", para alguns participantes engloba a "improvisação", enquanto que para outros é encarada como uma fase independente. As fases "palco" e "estreia" foram as que obtiveram menos concordância. Relativamente à referência da fase "palco", feita pelo PV3, poderá ser explicada pela importância que a voz detém para o entrevistado em questão, inferindo-se que a função por ele desempenhada, nomeadamente a preparação vocal e elocução, pode ter influenciado a referência desta fase, uma vez que o trabalho em palco poderá implicar novos ajustes vocais. Quanto à fase "estreia", apesar de ter tido duas referências, não existiu grande descrição da mesma, pelo que se considera que teria sido importante perceber-se o que acontece à voz nesta fase.

Pires (2016), vem corroborar os dados anteriores, referindo que não existe consenso entre autores no que diz respeito ao número de fases, às suas designações e às tarefas que contemplam cada uma delas. Não obstante a estas divergências, Pavis (2011), concebeu um dicionário de teatro, onde expõe e discute, de forma indireta, algumas das fases referenciadas pelos participantes. Assim, a dramaturgia, segundo Pavis, pode englobar o estudo do texto ou obra escolhida e realização cénica, abrangendo o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipa, desde o encenador até ao ator, optou. Já Lehmann (2017), introduz um novo conceito de dramaturgia que não privilegia o texto como ponto de partida, e onde os dados óticos são definidos a partir da percepção e da constituição da significação transmitida, denominando-a de dramaturgia visual. No dicionário de Pavis (2011), é ainda possível encontrar a definição de improvisação, apresentada como uma técnica do ator que interpreta algo improvisado, ou seja, não preparado anteriormente, existindo diferentes graus de improvisação, tais como invenção de um texto e jogo gramático. Pavis (2011), acrescenta ainda que a encenação remete para a operacionalização, no tempo e no espaço, dos diferentes elementos de criação cénica (cenário, iluminação, música, interpretação, entre outros) de um texto ou obra. Ainda segundo este autor, o ensaio é apresentado como um conceito dependente da encenação e é, igualmente, definido como trabalho de apropriação do texto e do jogo cénico efetuado pelos atores, sob direção do encenador, podendo assumir formas bastante diversas.

Na continuidade desta temática, é possível encontrar algumas propostas de fases de construção de um espetáculo, diferentes das elencadas no presente estudo. Solmer (2003), denomina o processo de produção de um espetáculo por ciclo de produção, atribuindo ao mesmo três momentos distintos: pré-produção (envolve o contacto e contratação dos autores, criativos e técnicos necessários; a obtenção dos direitos de representação; a planificação e calendarização dos trabalhos gerais até à estreia do espetáculo; a elaboração de guiões e aquisição de materiais); produção (envolve, no mínimo, três fases - montagem, ensaios e exibição - desenvolvendo-se, muitas vezes, em simultâneo) e pós-produção (envolve os trabalhos mais práticos de desmontagem e armazenamento ou devolução de materiais, em caso de empréstimo, e trabalho

administrativo, como contabilização das receitas de bilheteira, balanço dos custos orçamentais do projeto e relatório de atividades). Para Casadesús e Pasamón (2003), o processo de produção também é constituído por três fases, no entanto com algumas considerações diferentes: pré-produção (fase que antecede a produção, onde se decide a viabilidade do projeto), produção ou montagem (período que vai desde o primeiro dia de ensaios até ao dia da estreia do espetáculo) e exploração (iniciada após a estreia do espetáculo, mas que deve ser planeada anteriormente). Rubim (2005), refere ainda outra fase designada de criação da ideia ou elaboração do projeto, que envolve criação, imaginação e invenção.

Considerando que um dos objetivos principais da presente investigação, consiste na obtenção de novos conhecimentos, que possam contribuir para o crescimento da área científica da TpF, no que respeita à voz artística e ao trabalho junto dos atores, considera-se que informação acima descrita é de extrema relevância. O TF que pretenda trabalhar com o ator, no sentido de criar uma relação de proximidade, empatia e cooperação com este profissional da voz, deverá conhecer todas as especificidades e dominar a terminologia associada a cada uma das fases de construção de um espetáculo. O domínio, por parte do TF, da terminologia associada à prática cénica, dará credibilidade ao seu trabalho. Por outro lado, e atendendo que o processo de criação tem uma estrutura flexível, o TF que trabalhe com atores deverá estar sensível a este dado, ajustando a sua intervenção às várias dinâmicas, o que trará efeitos positivos na dinâmica global da equipa de trabalho, implicando flexibilidade na resposta a prestar.

b) Acompanhamento vocal nos processos de criação

No sentido de se aprofundar as dinâmicas de produção, no que respeita ao acompanhamento vocal dos atores, os participantes foram questionados relativamente a três parâmetros: relevância, responsável e momento em que deve ocorrer.

Quanto ao primeiro parâmetro – relevância do acompanhamento vocal – todos os participantes referem que é importante que exista acompanhamento vocal dos atores, apresentando alguns fatores sustentadores dessa opinião: prática recorrente de espetáculos textocentristas em Portugal (3 referências), aconselhamento externo técnico e especializado (6 referências), aumento do desempenho dos atores (1 referência) e diminuição de problemas vocais (1 referência) (ver tabela 6).

Tabela 6: Perceção sobre a relevância do acompanhamento vocal dos atores

Categoria: Relevância do Acompanhamento Vocal (N=6)		
Subcategorias	Ref.	Exemplo de respostas
Apoio a espetáculos textocentristas	3 (E1, E2 e E3)	<i>(...) trabalho de elocução ou de concretização do texto na voz dos atores, em que o trabalho de um professor de voz, especialmente quando trabalhas com textos de reportório ou textos em verso, é bastante útil. No geral é muito importante termos alguém da voz porque a voz para além da massa sonora, é também o principal veículo do trabalho de reportório, através da linguagem, da língua, do diálogo (...)(E1) “(...) temos um grupo de atores e um texto que tem de ser dito, é evidente a relevância do trabalho sobre a voz. Aquilo que é expressado, não só a nível de conteúdo, mas também de forma - a forma também é conteúdo (...) também pode haver espetáculos, em que não exista texto dito, não numa perspetiva em que o texto é um conjunto de signos, sendo que esses signos podem ser não só palavras, mas no sentido de um texto que é emitido, ou mesmo a nível de sonoridades que podem ser trabalhadas a nível vocal, sendo necessário a preparação vocal”(E3)</i>

Aconselhament o externo técnico e especializado	6 (PV1, PV2, PV3, E1, E2 e E3)	<i>“Embora todos os atores tenham, em princípio, na sua formação de base, adquirido as competências base para a boa utilização da sua voz, é muitas vezes necessária uma visão externa de um especialista, que poderá trazer mais-valias ao trabalho do ator.”(PV2)</i> <i>“O texto é uma partitura e uma pessoa só pode repetir até certo ponto e depois tem de a entregar a alguém e depois receber coisas que nunca se lembrou de fazer. Há vários imaginários que sustentam o discurso e o professor de voz também tem como função imaginar a voz, e tem um léxico muito próprio nessa imaginação, que não é o meu. O meu é mais da ação, da palavra, da direção de ator. Às vezes há coisas muito simples que os professores de voz dizem e que de repente transformam um discurso que a mim nunca me ocorreria. Provavelmente chegava lá com mais dez ensaios, e de outra maneira.”(E1)</i>
Aumento do desempenho dos atores	1 (PV3)	<i>“(…) mas a direção vocal precisa de ser uma atividade colaborativa, estar integrada com o desenho da criação, profundamente solidária com a encenação e a direção de atores, para poder trabalhar em consonância e promover a rentabilização da performance do ator.”(PV3)</i>
Diminuição de problemas vocais	1 (PV2)	<i>“A presença deste especialista poderá, a médio e longo prazo, evitar que os atores padeçam de disfonias e outros problemas vocais provocados pela má utilização da voz.”(PV2)</i>

Considerando os dados anteriores é unânime que o acompanhamento vocal é encarado como algo relevante a ser incluído no processo de construção de um espetáculo, principalmente quando este inclui trabalho de texto, reportório ou verso. Segundo os participantes, a visão externa técnica e especializada sobre a voz permite aos atores rentabilizar a sua performance, e de igual forma evitar a diminuição de problemas vocais provenientes de uma má utilização.

A voz dos atores é um dos temas que tem suscitado grande interesse junto da comunidade científica nos últimos anos. Tal como descrito, os atores, durante a sua prática profissional, e de forma a terem um bom desempenho, necessitam, entre outros requisitos, de utilizar a voz de forma diferenciada, o que poderá implicar a necessidade de manipulação de alguns parâmetros vocais, tais como: altura tonal, intensidade, ressonância e articulação (D'haeseleer et al., 2017; Walzak et al., 2008). Neste sentido, Goulart e Vilanova (2011), realizaram um estudo com um grupo de atores profissionais, que teve como objetivo averiguar a ocorrência de problemas vocais durante a sua prática vocal diária, tendo concluído que 35% dos participantes relataram problemas de voz, com 16% relatando problemas desde o início de sua carreira profissional. Neste sentido, vários estudos têm vindo a ser realizados com o objetivo de comprovarem a eficácia do treino vocal dos atores, verificando-se melhorias após o treino, quer ao nível da qualidade vocal, quer no âmbito da intensidade e extensão vocal (Sezin et al., 2020; Timmermans et al., 2002; Walzak et al., 2008; Watson & Nayak, 2014). Deste modo, a preparação e acompanhamento vocal permite que o ator aumente o seu desempenho, proporcionando-lhe maior longevidade vocal (Raphael, 2005).

Relativamente ao responsável pelo acompanhamento vocal, o PV foi o profissional mais referenciado (6 referências), seguido do ator (4 referências) e encenador (4 referências). O diretor vocal, o diretor de atores, o assistente de encenação e o dramaturgo também foram referenciados, mas em menor escala (1 referência cada um) (ver tabela 7).

Tabela 7: Percepção sobre o responsável pelo acompanhamento vocal dos atores

Categoria: Responsável pelo Acompanhamento Vocal (N=6)		
Sub-categorias	Ref.	Exemplo de respostas
professor de voz	6 (PV1, PV2, PV3, E1, E2 e E3)	<i>"Em todos os trabalhos, enquanto treino, deverá haver a inclusão de um professor de voz. Enquanto desdobramento de texto varia (...) o professor tem uma percepção diferente, que ajuda a vocalizar mais o discurso do ator, nem que seja para depois o destruir, mas municia quer o projeto quer os atores com outros utensílios e outras capacidades que não estão acessíveis a mais ninguém."</i> (E1) <i>"Os professores de voz de teatro têm já uma bagagem técnica para o acompanhamento vocal. Não só bagagem sobre o que é o teatro e a sua prática, mas também sobre o que é a necessidade técnica de utilização da voz (respiração, etc)."</i> (E3)
diretor vocal	1 (PV3)	<i>"Prefiro falar de diretor vocal, do que professor de voz porque diretor vocal é a atividade específica que está relacionada com esta função. Um diretor vocal pode ser um professor de voz, mas nem todos os professores de voz podem ser diretores vocais (...) o conhecimento da voz, o conhecimento da voz no corpo é o que torna a presença de um diretor vocal uma mais valia para a produção, e também tira do próprio encenador o peso dessa responsabilidade, permitindo-lhe maior tempo para as coisas que precisa aprimorar."</i> (PV3)
encenador	4 (PV1, PV3, E1 e E3)	<i>"O que faz um encenador (...) é trabalhar o texto nas intenções, aquilo que é a intencionalidade do discurso. Este é um trabalho diretamente ligado à interpretação, e é fundamental, mas é um trabalho que, muitas vezes, não chega para colmatar problemas ou dificuldades ou necessidades que o ator pode ter a nível vocal"</i> (PV3) <i>"Quando não existe professor de voz a preparação vocal normalmente é uma coisa meia inventada (...) pelo encenador."</i> (E1)
assistente de encenação	1 (E3)	<i>"Quando na equipa não existe um professor de voz, quem faz este tipo de trabalho é o encenador e assistente, caso exista."</i> (E3)
ator	4 (PV3, E1, E2 e E3)	<i>"(...) este processo fica em autogestão, havendo muitas variáveis, como a própria formação do ator, a sua própria consciência"</i> (PV3) <i>"Quando não existe um professor de voz, depende dos elencos e depende das necessidades, normalmente o ator tem que tratar da sua voz e da sua proposta. É sempre um pouco mais difícil porque temos que ser muito disciplinados, independentemente de ter apoio ou não ter, tem que aquecer, tem que fazer uma preparação, tem que fazer um trabalho inclusivamente na construção da personagem. Eu acho que os atores precisam, e não têm de ter um conhecimento de como a voz acompanha essa proposta e esse trabalho, evitando ficar rouco (...)"</i> (E2)
diretor de atores	1 (PV3)	<i>"A voz é sempre trabalhada pela direção de atores, mas indiretamente (...) trabalhar o texto nas intenções, aquilo que é a intencionalidade do discurso. Este é um trabalho diretamente ligado à interpretação, e é fundamental, mas é um trabalho que, muitas vezes, não chega para colmatar problemas ou dificuldades ou necessidades que o ator pode ter a nível vocal"</i> (PV3)
dramaturgo	1 (PV1)	<i>"Tens pessoas super especializadas em dramaturgia, super preparadas que podiam fazer esse trabalho"</i> (PV1)

Analisando as respostas dos inquiridos, é possível deduzir que o PV é visto como o principal responsável pelo acompanhamento e preparação vocal dos atores, e que a sua inserção na equipa de trabalho possibilita uma exploração técnica e diferenciada da voz, tornando-se uma mais valia para a produção. Nesta linha, a pessoa que é contratada para trabalhar a voz dos atores, comumente designado de PV, e dependendo das tarefas que vai desempenhar durante o processo de produção, poderá também ser nomeado de diretor vocal, uma vez que, para além de orientar a parte técnica da voz, acaba por fazer a direção de atores.

A direção de atores, tal como o próprio nome sugere, implica a orientação do ator, desde os primeiros ensaios até aos ajustes feitos durante a apresentação pública do espetáculo, em termos da intencionalidade do seu discurso, estando por isso interligada com a interpretação da personagem. Esta pode ser desempenhada por diferentes técnicos, tais como: diretor de atores, encenador e *coach* (Pavis, 2011). O PV, também designado de professor de voz e elocução (*speech trainer*) ou *coach* vocal (*voice coach*), é apontado como o profissional responsável pelo treino vocal de estudantes e atores profissionais de teatro, televisão e cinema (Shewell,

2009). Durante a sua formação acadêmica, os atores têm aulas de voz, onde aprendem um conjunto de técnicas vocais. Neste sentido, Sezin e colaboradores (2020), estudaram o treino recebido durante a fase de formação, alegando que este capacita os atores para os aspectos inerentes à utilização vocal, relevando-se uma mais valia para a sua prática profissional. No entanto, e atendendo que as exigências vocais estão constantemente a ser modificadas, é necessário que exista manutenção desses saberes ao longo da sua carreira, através de formação contínua e acompanhamento especializado (Bianco & Santos, 2007; Prebil et al., 2020; Raphael, 2005; Sezin et al., 2020). Ao encenador, reconhece-se o seu papel na estética e organização do espetáculo, na escolha dos atores e no desenvolvimento de uma visão interpretativa do texto, sendo este o responsável por montar uma peça (Pavis, 2011). Partindo desta conceção infere-se que este profissional não é o responsável direto pela preparação vocal dos atores. Porém, ao assumir a responsabilidade estética do espetáculo como um todo, e sendo a voz um elemento do mesmo, acaba por guiar o trabalho vocal dos atores segundo a dramaturgia estabelecida, o que também pode acontecer com o assistente de encenação. Ao dramaturgo, na literatura, não se encontra documentada a sua atuação no âmbito da preparação vocal, mas sim na assistência, ao encenador, na sua pesquisa dos possíveis sentidos da obra (Pavis, 2011).

Atendendo às respostas dos inquiridos, é unânime a atuação do PV no âmbito do acompanhamento e treino vocal dos atores, não sendo reconhecida a atuação do TF neste domínio. Perante isto, vários estudos demonstram que vários dos profissionais ligados às práticas cénicas demonstram conhecer sobretudo os cuidados do TF, no âmbito da saúde vocal (Aydos & Hanayama, 2004; Ferreira et al., 2010; Mondim et al., 2015), o que poderá explicar a ausência de referência deste profissional, neste contexto.

Quanto aos momentos em que deverá ocorrer o acompanhamento vocal, todos os participantes deram a sua opinião, exceto o PV1. Os momentos apontados para se proceder ao acompanhamento e preparação vocal, e fazendo uma correspondência com as fases de construção previamente referidas, são: criação da ideia (1 referência), construção dramaturgicamente (4 referências) e início da fase de ensaios (1 referência). O E1 mencionou ainda que deveria existir acompanhamento vocal contínuo dos atores (ver tabela 8).

Tabela 8: Perceção sobre os momentos de acompanhamento vocal dos atores

Categoria: Momentos do Acompanhamento Vocal (N=5)		
Subcategorias	Ref.	Exemplo de respostas
Criação da ideia	1 (PV2)	<i>"Eu acho que todos os técnicos devem entrar na fase de conceção do projeto (...) entrando logo desde o início podem melhorar o espetáculo, ou seja, se houver pessoas a trabalhar em grupo para atingir um objetivo comum acho que isso acaba por ter um resultado melhor."</i> (PV2)
Construção dramaturgicamente	4 (PV2, PV3, E1, E3)	<i>"Um diretor vocal deve ser incluído logo na primeira fase, uma vez que se começa logo a ouvir o ator e a perceber tendências ou maneirismos, todas as idiossincrasias vocais do ator, e antever-se um conjunto de estratégias que depois podem ser aplicadas, em fases posteriores."</i> (PV3) <i>"O professor de voz deveria ser incluído na primeira fase, na fase de dramaturgia, porque senão não sabe porque está a trabalhar naquilo. Todo o trabalho que se desenvolve seja técnico, seja artístico, de um processo de trabalho tem de convergir para um objetivo, e esse objetivo tem de ser partilhado por todas as partes. Essa delimitação desse objetivo e a partilha faz-se na fase da dramaturgia."</i> (E1)
Início da fase de ensaios	1 (E2)	<i>"O nosso apoio vocal chega sempre no início da fase de ensaios."</i> (E2)
Acompanhamento contínuo	1 (E1)	<i>"O professor de voz deverá fazer um acompanhamento contínuo de voz, num mundo perfeito."</i> (E1)

Tendo por base os testemunhos anteriores, o momento mais destacado para que o acompanhamento vocal ocorra corresponde à fase de construção dramaturgica, onde é possível, através das leituras de mesa, identificar as características e necessidades vocais de cada um dos atores, bem como o objetivo principal que a equipa criativa pretende alcançar. Deste modo, com a inclusão do técnico de voz nesta fase, antevê-se as necessidades de todo o grupo, o que permite dar uma resposta mais consertada e uniformizada com as intenções da restante equipa criativa.

Oliveira (2018), aborda esta temática na sua investigação, comprovando que o acompanhamento vocal deve surgir como complemento e reforço ao processo criativo dos atores, o que exige diálogo constante entre o preparador e o encenador. Afirma, também, que o preparador vocal deverá ser incluído durante as leituras do texto (fase da dramaturgia), e, em prol de otimizar a sua resposta posterior junto dos atores, deverá recorrer à técnica “partitura vocal”. Esta técnica consiste em fazer anotações no texto sobre o desempenho dos atores e das intenções a alcançar, através da utilização do guia de marcas proposto por Gayotto (1997). Para além disso, defende ainda que a preparação vocal deverá ser integrada no trabalho do corpo, pressupondo-se um treino vocal diário, o que coaduna com a visão do E1.

Considerando que um dos objetivos definidos no presente estudo corresponde à aquisição de conhecimentos que permitam ao TF aproximar-se da prática teatral, é importante efetuar-se um cruzamento entre os dados obtidos relativamente ao acompanhamento vocal (relevância, responsável e momento) com a TpF. Partindo da análise das respostas anteriores, verifica-se atribuição de grau elevado de relevância à realização de acompanhamento vocal durante o processo de produção de um espetáculo de teatro, que deverá ser efetuado por um técnico externo especializado. Entre os profissionais referenciados como possíveis responsáveis destaca-se o PV, o encenador, o ator, o assistente de encenação, o diretor vocal, o diretor de atores e o dramaturgo. Assim, à semelhança de outro estudo, também, desenvolvido em Portugal, com atores, por Mondim e colaboradores (2015), corrobora-se a ausência de referência do TF neste processo. Isto poderá dever-se ao fato de em Portugal não existir de forma consistente uma combinação de práticas e saberes entre a TpF e a prática teatral, o que resulta em desconhecimento face às áreas de atuação do TF. Pelo que se considera fundamental o investimento de ações de divulgação da profissão junto dos profissionais da prática cénica.

4.4. Processo de preparação vocal

Quanto aos dados obtidos para o segundo objetivo, estes foram organizados em três pontos principais: a) abordagens de preparação vocal, b) áreas de trabalho de preparação vocal e c) resultados das observações efetuadas.

a) Abordagens de preparação vocal

Quanto ao tópico abordagens de preparação vocal, todos os participantes deram a sua opinião, excetuando E2, que apenas referiu as áreas de trabalho. Todos os restantes afirmaram ter uma abordagem de preparação vocal pessoal, sendo que no caso dos PV o seu trabalho é influenciado por uma ou várias

metodologias mundialmente conhecidas, e por autores de referência da área da voz. Assim: PV1 refere que o seu trabalho se baseia nos mantras; PV2 destaca os trabalhos de Mara Behlau, no que diz respeito a anatomia e fisiologia vocal e PV3 segue as diretrizes do EVTS durante o trabalho de fonação e a metodologia de técnica vocal proposta por Frederico Uslem e Ivone Rodmarlem. Relativamente aos encenadores, E1 refere ter uma abordagem empírica, resultante das suas vivência e pesquisas pessoais, assumindo que, em alguns casos, o seu desconhecimento poderá comprometer a saúde vocal do ator. Já E3 reforça o trabalho interdisciplinar e de autoscopia, sugerindo que os atores devem procurar informações junto dos profissionais especializados em voz, efetuando simultaneamente uma análise pessoal e individual sobre as suas necessidades e especificidades vocais (ver tabela 9).

Tabela 9: Perceção sobre as abordagens de preparação vocal

Categoria: Abordagens de Preparação Vocal (N=5)			
Subcategorias		Ref.	Exemplo de respostas
Processo pessoal	---	5 (PV1, PV2, PV3, E1, E3)	<i>"Sou muito material, tenho os inúmeros aquecimentos de voz que já fiz e uso-os, tenho lido sobre a voz, sobre o que é a elocução, mas uso-os de uma forma muito prática, e se calhar às vezes, por desconhecimento, até posso lesar o aparelho vocal do ator, porque precisamente tenho um conhecimento empírico e que não é suficiente (...) (E1) Há determinados momentos em que há professores de voz (...) quando não existe, dou determinados exercícios, determinadas práticas e cada um, também, vai proporcionando, pesquisando e propondo novas formas de abordagem durante todo o processo (...) procuro que cada um deles encontre as suas necessidades e suas particularidades específicas. Isto porque, cada um de nós tem particularidades e necessidades específicas, não só de corpo e de voz, como também de vida e existência (...) (E3)</i>
Voz no Teatro	EVTS	1 (PV3)	<i>"Quando entramos na parte da fonação guiava-me muito pelas diretrizes do método Estill [EVTS], portanto começava pelos ataques, pelas finalizações, pelo trabalho das massas vocais, sobre o pitch, sobre o relaxamento do maxilar, sobre a extensão, sobre o tilt da laringe, sobre o estiramento das pregas vocais. Essas eram as minhas diretrizes para desenvolver os exercícios." (PV3)</i>
	Mantras ¹	1 (PV1)	<i>"Vejo a voz como ligada aos mantras." (PV1)</i>
	Frederico Uslem e Ivone Rodmarlem	1 (PV3)	<i>"Outra metodologia que também sigo muito, Frederico Uslem e Ivone Rodmarlem, é um livro já antigo, a última publicação foi de 76, mas é um livro fundamental, a técnica vocal está muito bem explicada, há muitos autores que depois seguiram a linha deles." (PV3)</i>
Terapia Vocal	Direta	1 (PV2)	<i>"Destaco os trabalhos da Mara Behlau, na área da compreensão da anatomia e fisiologia e do funcionamento da voz e li coisas do teatro, o que me ajudou a construir a minha forma de agir." (PV2)</i>

Atualmente, é possível encontrar diversos cursos de treino vocal certificados e no Reino Unido, inclusivamente, existem dois mestrados (Shewell, 2009). Nos Estados Unidos um PV que trabalhe, em contexto académico, terá obrigatoriamente que possuir algum tipo de certificação. O facto deste profissional deter uma certificação acaba por validar as suas práticas, uma vez que atesta o estudo de determinada metodologia vocal. Dentro da área da voz, tal como já descrito, existem diversas pedagogias, tais como:

¹ Para informações mais detalhadas consultar a tese: S., M.M.C. (2019). A voz matricial: os mantras hindus e o canto gregoriano como estratégias técnico-interpretativas no estudo do canto lírico. Mestrado em ensino de música, Porto: ESMAE-IPP;

Linklater, FV, EVTS e Roy Hart, que acabam por influenciar e validar as práticas dos professores de voz que as seguem (Sansom, 2019).

No presente estudo é possível verificar que os encenadores demonstram conhecimentos menos específicos, no domínio das abordagens vocais a aplicar aos atores, comparativamente aos PV. Verifica-se, de igual forma, a influência de algumas das abordagens descritas ao longo da fundamentação teórica, entre as quais se destacam as abordagens de terapia vocal direta e de base fisiológica (p.e. Mara Behlau e EVTS), no trabalho desenvolvido pelos PV, validando as suas práticas, o que coaduna com a literatura. No entanto, estes não se apresentam como seguidores de uma única abordagem, como acontece noutros países, onde o PV se assume como defensor de uma abordagem específica. Belo (2016), corrobora esta ideia, afirmando que, em Portugal, os professores de voz não têm por hábito seguir uma metodologia de trabalho única e comprovada internacionalmente, pelo que o ensino da voz é diversificado e pessoal, onde cada professor elabora o seu próprio método ou metodologia de ensino, mediante os seus conhecimentos e estudos. Uma das razões para isso acontecer pode estar relacionada com o facto de, em Portugal, não existir obrigatoriedade de certificação para o desempenho da profissão de PV.

Atendendo ao anteriormente exposto infere-se que apesar da diversidade de origem dos conhecimentos e da apropriação pessoal que fazem dos mesmos, os PV (pelo menos alguns deles) são permeáveis a abordagens mais baseadas na ciência vocal.

b) Áreas de trabalho de preparação vocal

Quanto às áreas de trabalho de preparação vocal, todos os participantes fizeram referências ao trabalho vocal, que inclui aquecimento e técnica vocal, abrangendo os diferentes parâmetros vocais, tais como: corpo, respiração, fonação e articulação. Este trabalho deve ser feito no coletivo, na fase de ensaios, onde o elenco tem a oportunidade de explorar a voz, desenvolver a escuta ativa e criar uma unidade sonora. A sistematicidade do aquecimento vocal possibilita a criação de um referencial terminológico entre toda a equipa, tendo por finalidade major o aperfeiçoamento e manutenção vocal. O apoio de texto e o canto também foram áreas destacadas, sendo que a primeira tem como principal objetivo a criação de uma unidade de grupo, no sentido de não existir destaque especial de nenhum dos atores. Podem, ainda, existir espetáculos, onde exista registo de voz cantada, pelo que é vantajoso que o preparador vocal tenha conhecimentos de música. Apesar de existirem algumas áreas orientadoras de preparação vocal, estas dependem em grande parte dos objetivos finais de cada espetáculo, pelo que o PV deverá adaptar o seu trabalho aos mesmos (ver tabela 10).

Tabela 10: Perceção sobre as áreas de preparação vocal

Categoria: Áreas de Trabalho Preparação Vocal (N=6)		
Subcategorias	Ref.	Exemplo de respostas
Trabalho Vocal (aquecimento e técnica vocal)	6 (PV1, PV2, PV3, E1,	<i>(...) é feito um trabalho técnico vocal com o elenco. O trabalho de voz é feito no coletivo e normalmente o encenador costumava dar-me uma hora para trabalhar a voz, em quase todos os ensaios. O elenco tinha a oportunidade de explorar a voz, e de criar uma forma de comunicação que todos entendêssemos, criar uma terminologia, que depois invocava em fases posteriores (...) era uma forma de concentração, de predisposição, de aquecimento, mas também de aula. Falava em termos técnicos</i>

	E2, E3)	<i>daquilo que estava a acontecer e as pessoas começavam a criar um referencial terminológico das coisas que produziam e da forma como as ouviam. As aulas de voz eram mais que uma manutenção eram um aperfeiçoamento porque era continuado, normalmente eram todas, era uma forma de todos sintonizarem e criava-se um som, uma unidade sonora, as pessoas familiarizarem-se com os timbres dos outros, com a presença vocal uns dos outros e encaixarem-se, coabitarem esse espaço acústico com as suas vozes (PV3) "Acho que se deve aquecer sempre a voz e o corpo, essa fase é uma fase de preparação para o ensaio fundamental. Acho que a voz e o corpo estão ligados, a voz é corpo e, portanto, isso faz parte do início dos trabalhos. Se for feito em conjunto, com todos os elementos do elenco, é melhor (...)"(E2)</i>
Trabalho de texto	3 (PV1, PV3, E3)	<i>"(...) acompanhamento de ensaios, com apoio de texto (...) com os atores trabalho com o objetivo principal de criar uma unidade de grupo, onde não exista destaque de nenhum ator, por isso trabalho o texto de elementos mais fracos ou melhor que não estejam tão bem."(PV1) "para mim a base está na respiração, ou seja, a partir da respiração é que se constrói tudo o resto. Na respiração não está só a potência para o discurso, como também já está toda a intenção e toda a emoção na respiração. É através da respiração que se constrói todas as inflexões possíveis das emoções e intenções. Depois, e a partir daí, inicia-se o trabalho sobre as vogais que intensifica a intenção e as emoções e o trabalho sobre as consoantes que intensifica o trabalho sobre o conteúdo do que é dito. O trabalho das consoantes e o apuramento da forma de articulação e depois sobre as vogais que está relacionado totalmente com a respiração e todo o trabalho dos músculos para a expressão das intenções e emoções. E depois temos também a colocação da voz, a intensidade, o volume, todas estas particularidades e características que são necessárias, que também influenciam a interpretação e consequentemente a receção do que está a ser interpretado."(E3)</i>
Canto	1 (PV2)	<i>"(...) exigindo que trabalhasse muito perto do músico e aí o saber música foi importante. Muitas vezes tinha de dizer para baixar dois tons ou um tom e meio porque caso contrário tenho a ator a esganicar e outro que não consegue chegar. Quando mete canto é importante que o professor de voz tenha conhecimentos de música porque pode ajudar mais."(PV2)</i>

A preparação vocal, tal como já referido, é encarada como um "pré-palco", tendo como principal objetivo a rentabilização da performance vocal do ator, envolvendo diferentes técnicas e exercícios (Gonçalves, 2004). Para Brito (2004), esta deve ser dividida em duas partes: trabalho técnico-vocal, abrangendo os diversos parâmetros vocais, e outra, dedicada ao trabalho de texto (imagem das palavras e sentidos), o que coaduna com os resultados do presente estudo. O mesmo autor defende que o preparador vocal deve, para além de outros requisitos, ter conhecimentos de anatomia e fisiologia vocal, em prol de salvaguardar a saúde vocal dos atores, aquando dos processos de exploração vocal e incorporação das personagens. Neste sentido, existe cada vez mais evidência científica que comprova que os atores enfrentam desafios vocais únicos, estão assim mais suscetíveis ao desenvolvimento de problemas vocais (D'haeseleer et al., 2017; Ferrone et al., 2011; Roy et al., 2000). Na mesma linha, vários estudos têm vindo a ser realizados com o objetivo de verificarem a eficácia da preparação vocal, tendo-se obtido resultados positivos ao nível da qualidade geral da voz, assim como em alguns dos parâmetros vocais, tais como frequência e intensidade, após treino (Sezin et al., 2020; Timmermans et al., 2004; Walzak et al., 2008; Watson et al., 2019). Desta forma, a preparação vocal configura-se como um recurso fundamental e vital para a preservação e longevidade vocal do ator, contribuindo para o acesso a uma carreira longa e saudável (Gaskill & Erickson, 2008; Raphael, 2005).

Segundo Kropf (2004), a preparação vocal deve ser efetuada até à fase da estreia e a direção vocal até ao final de cada espetáculo. Brito (2004), refere ainda que todos os ensaios devem ser iniciados pelo aquecimento vocal.

c) Resultados das observações efetuadas

Tal como já referido, este estudo incluiu a observação e acompanhamento de ensaios, onde estavam previstos processos formais de preparação vocal dos atores. Para discutir os resultados obtidos importa entender que no sentido de facilitar a comparação interprocessos optou-se por selecionar apenas uma das tarefas inerentes a este processo, nomeadamente o aquecimento vocal, uma vez que a dinâmica do mesmo, foi transversal aos três espetáculos. Assim, este foi realizado em dinâmicas de grupo, com os atores dispostos em círculo, no início de ensaios. No caso dos espetáculos 1 e 3, selecionou-se o primeiro aquecimento observado, no sentido de diminuir a influência que a investigadora pudesse introduzir no contexto devido a sua presença.

Na tabela 11 encontram-se representados os desenhos de aquecimento vocal realizados, tendo por base os parâmetros vocais trabalhados durante os exercícios propostos (destacados a cinza), e o tempo destinado a cada aquecimento. Neste contexto, importa referir, que as inferências efetuadas relativamente aos objetivos dos exercícios propostos durante este processo foram confirmadas posteriormente com cada um dos professores de voz, no sentido de se validar os dados recolhidos. A verificação dos objetivos possibilitou a definição exata dos parâmetros vocais alvo de intervenção.

Tabela 11: Desenho aquecimento vocal observado

Aquecimento Vocal		PV1	PV2	PV3
		Espectáculo 1	Espectáculo 2	Espectáculo 3
		Número de exercícios	Número de exercícios	Número de exercícios
Parâmetros vocais trabalhados	Corpo	11	1	4
	Respiração	5	5	3
	Canal/trato vocal	---	3	2
	Fonação	2	5	3
	Ressonância	8	6	5
	Pitch/altura tonal	2	6	6
	Loudness/intensidade	---	3	2
	Articulação	3	4	1
Duração total (minutos)		24	28	14

Analisando os dados anteriores é possível constatar que, em termos globais, existe uma certa uniformidade de práticas entre os diferentes professores de voz, no que diz respeito ao desenho do aquecimento vocal. Neste âmbito, o PV2 e PV3 trabalharam todos os parâmetros vocais apontados por Shewell (2009), na obtenção de uma voz "livre" (forte e flexível). Em termos de duração total, existe maior semelhança entre o PV1 e o PV2, havendo apenas uma diferença de 4 minutos entre estes dois aquecimentos vocais. A duração do aquecimento conduzido pelo PV3 pode ser explicada pelo facto de ser uma reposição de

um espetáculo, e os atores já terem trabalho com este PV, conhecendo assim algumas das técnicas, pelo que já as dominavam.

O aquecimento vocal é uma das práticas correntes das artes cénicas, e é encarada como uma tarefa de preparação para a atividade que se seguirá, promovendo a concentração e predisposição do ator na coabitação do espaço e na sua relação com o outro, tendo como objetivos principais: integração corpo e voz, aumento da extensão e flexibilidade vocal e preservação da saúde vocal (Falcão et al., 2014; Oliveira et al., 2014). Este é composto por uma sequência de exercícios/tarefas, e para que se obtenha os resultados pretendidos é necessário dedicar-lhes algum tempo na sua execução, dependendo esse tempo das necessidades e características de cada artista (fisiologia, humor, saúde física e cansaço). Deste modo, o desenho do aquecimento vocal é situacional, uma vez que cada situação, grupo e ator requer um aquecimento específico em prol de se respeitar as características individuais e objetivos vocais e corporais em cena. Apesar disso, esta sequência de exercícios deve contemplar algumas tarefas base, que permitam trabalhar o trato vocal, as pregas vocais, a extensão e tessitura vocal (Pereira, 2019), o que está de acordo com os aquecimentos vocais observados no presente estudo.

Nesse sentido, Pereira (2019), desenvolveu um estudo que teve como objetivo explorar a prática do aquecimento vocal, em termos de desenho e duração, tendo como participantes estudantes de teatro e professores da área da voz, portugueses e brasileiros. A partir da análise dos aquecimentos vocais chegou-se à conclusão de que o aquecimento vocal deve ser global, numa perspetiva de preparação e disponibilidade total do ator (corpo, voz e mente) para a realização das tarefas de representação/interpretação que se seguem. Para além disso, deve ter um carácter anatomofisiológico geral e específico, favorecendo os aspetos técnicos, expressivos e criativos do estudante ou ator profissional. Relativamente à sua duração esta também vai depender das necessidades individuais, no entanto tem-se como valor de referência 20 minutos (Pereira, 2019).

Os resultados, centrados no testemunho e observação de práticas de profissionais da área do teatro, revelam o uso de um conjunto de metodologias alargadas e combinadas, decorrentes da formação e experiência de cada PV. Da mesma forma, é comum os TF fazerem o seu processo formativo orientando-se aos seus interesses e desafios profissionais. Ao procurar complementar a sua formação com métodos provenientes da área do teatro será possível aproximar a sua forma de atuação do modo de trabalho reconhecido e valorizado pelos atores. Note-se que a fisiologia vocal foi integrada na preparação vocal por um dos 3 PV, demonstrando uma aproximação das abordagens mais comuns da TpF. À semelhança de experiências internacionais, o desenvolvimento de formações comuns, com participação de várias áreas de conhecimento, dirigidas a PV e TF, poderá ser uma via para aproximar mutuamente as suas formas de atuação com atores, nomeadamente: trabalho vocal (aquecimento e técnica vocal), apoio de texto e canto.

4.5. Competências-chave dos profissionais envolvidos na preparação vocal

Quanto aos dados obtidos para o terceiro objetivo, estes foram organizados em dois pontos principais: a) competências do preparador vocal de teatro e b) terapeuta da fala como preparador vocal.

a) Competências do preparador vocal

Quanto às competências do preparador vocal de teatro, depois da análise das respostas optou-se pela divisão das mesmas em três grandes áreas: 1) competências técnico-teóricas, 2) competências práticas e 3) competências pessoais, interpessoais e intrapessoais. Deste modo, segundo os inquiridos, o preparador vocal em termos de competências técnico-teóricas deve ter: conhecimentos específicos na área da voz, incluindo o conhecimento de diferentes técnicas vocais (6 referências), conhecimentos de canto (4 referências); conhecimentos na área da fisiologia vocal, e conhecimentos na área da articulação/dicção (1 referência); conhecimentos aprofundados na área do corpo (1 referência) e conhecimentos na área da linguística, no que diz respeito à gramática e construção do discurso (1 referência). Para além disso, deve ser capaz de efetuar trabalho de texto, necessitando para isso de ter noções de dramaturgia, de construção de uma personagem na criação cénica (1 referência); conhecer as especificidades do trabalho teatral, no que diz respeito às estéticas teatrais e textos cénicos, funções da equipa criativa e trabalho do ator; e identificar as necessidades dos atores, adaptando as suas técnicas às características e necessidades individuais dos atores (ver tabela 12).

Tabela 12: Perceção sobre as competências do preparador vocal

Categoria: Competências do Preparador Vocal (N=6)		
Subcategorias	Ref.	Exemplo de respostas
Competências técnico-teóricas	conhecimentos específicos na área da voz	6 (PV1, PV2, PV3, E1, E2, E3) <i>"Tem de ser um profissional profundamente conhecedor, apetrechado e habilitado na voz." (PV3) "deve ter conhecimentos das várias técnicas necessárias para os espetáculos específicos." (E3)</i>
	canto	4 (PV1, PV2, PV3, E2) <i>"Normalmente o que acontece é que os cantores de ópera são professores de voz, permitindo-lhes fazer um trabalho empírico de diretores vocais. Isto porque têm conhecimento da parte cénica na ópera, e a ópera é que lhes dá a possibilidade de conhecerem o contexto da arte cénica com o canto." (PV3)</i>
	fisiologia vocal	1 (PV2) <i>"Deve ter conhecimento na área da fisiologia vocal." (PV2)</i>
	articulação/dicção	1 (PV2) <i>"(..) articulação fonética." (PV2)</i>
	corpo	1 (E1) <i>Deve conhecer profundamente o corpo." (E1)</i>
	linguística	1 (E1) <i>"Deve perceber de gramática, da construção do discurso, de linguística (...)." (E1)</i>
	trabalho de texto	1 (PV3) <i>"trabalhar texto exige uma noção do que é dramaturgia, do que é a personagem do que é a criação cénica, o que é o trabalho do encenador, o que é o trabalho do cenógrafo, o que é do estar em cena até à maquinaria, toda a arte teatral tem de estar presente e consciente no profissional." (PV3)</i>
	especificidades do trabalho teatral	6 (PV1, PV2, PV3, E1, E2, E3) <i>"o profissional tem de conhecer de alguma forma os textos cénicos (...), conhecer também as estéticas teatrais e a forma como elas foram evoluindo. No fundo tem de ser um bocado ator, dramaturgo, e encenador, porque tem de dirigir os atores." (PV3) "É fundamental que seja uma pessoa que tem conhecimento sobre o teatro e daquilo que é o trabalho de ator no teatro. No fundo, o professor de voz também, é um criador (...) têm de ter uma formação de base de teatro, têm que perceber o que é interpretação, o que é que o ator faz, como é que ele analisa o texto (...) deve ter um conhecimento mais aprofundado das diferentes linguagens e estéticas dentro do teatro (...) o teatro é muito complexo, tem muita coisa, pode ser de muitas maneiras." (PV2) "Primeiro, devem ter um entendimento do que é o teatro, e segundo devem ter um entendimento do que é esta relação e construção em conjunto de uma comunidade, que se constrói ali para a criação do espetáculo." (E3)</i>

	identificar as necessidades dos atores	3 (PV2, PV3, E2)	<i>"A ator precisa de uma voz que ressoe livre, rica, em cena, para falar com tudo o que isso tem de específico."(PV3) "(...) o mesmo exercício ou a mesma a solução pode não funcionar para duas pessoas diferentes (...) ajudar a tirar partido do aparelho fonador e da constituição de cada um." (E2)</i>
Competências práticas	domínio prático da voz (fala e canto)	5 (PV1, PV2, PV3, E1, E3)	<i>"Tem de ser uma pessoa que é conhecedora da prática do exercício da voz, que pode ir desde a voz falada à voz cantada, incluindo todos os experimentalismos que andam entre uma e outra" (PV3)</i>
	estruturação prévia do acompanhamento vocal	1 (E1)	<i>"O trabalho de voz em processo não é pesquisa, é sim uma construção e para isso, o professor de voz, tem de ter os utensílios muito bem feitos, pensados."(E1)</i>
Competências interpessoais e intrapessoais	sensibilidade	1 (PV1)	<i>"Devem principalmente ser sensíveis."(PV1)</i>
	criatividade e flexibilidade	1 (PV2)	<i>Devem ser criativos e flexíveis para perceberem o que o encenador está a pedir ao ator na área da utilização vocal, conseguindo arranjar soluções que, por um lado, possam ir ao encontro do desejo do encenador e, por outro, permitam ao ator conseguir esses efeitos sem prejuízo da sua saúde vocal."(PV2)</i>
	Empatia e bom relacionamento em equipa	1 (E3)	<i>"Deve ter empatia e boa capacidade de relacionamento, que para mim é vital. Quando convido pessoas para formar uma equipa tento recrutar elementos que já tenham essa competência em premissa."(E3)</i>

Através das respostas anteriores é possível traçar um perfil de competências necessárias para o desempenho da função de PV, que inclui um conjunto de competências que englobam três domínios: técnico-teórico; prático; e interpessoal e intrapessoal, até porque o trabalho com atores é maioritariamente realizado em dinâmica de grupo. Desta forma, o preparador vocal deverá ter conhecimentos variados, nas seguintes áreas: fisiologia vocal, articulação, linguística, corpo, canto, trabalho de texto, dominando, também as especificidades inerentes à prática teatral. Para além disso, deve demonstrar sensibilidade, flexibilidade e criatividade, boa capacidade de trabalho em equipa e facilidade no relacionamento interpessoal. Neste sentido, VASTA (1995), no seu site, apresenta alguns pressupostos inerentes à atuação do PV, e que coadunam, em parte, com os dados do presente estudo, afirmando que o PV, enquanto criativo, deverá, na sua formação base, ter aulas de interpretação, movimento, fala, sotaques e canto.

Atualmente, como já referido, é possível encontrar diversas formações e certificações de voz e fala, e até de pedagogia vocal para o teatro, possibilitando a aquisição de formação diferenciada a qualquer profissional que tenha interesse em aprofundar os seus conhecimentos nesta área, tais como o PV e o TF. As formações, geralmente, incluem: produção vocal básica, pedagogia vocal, alfabeto fonético internacional, Shakespeare e interpretação de texto (Carter & White, 2019). Contudo, em Portugal esta oferta ainda é limitada e não aparenta estar estruturada para promover o desenvolvimento de competências profissionais (até porque o mercado de trabalho não é regulado), pelo que é comum PV complementarem a sua formação no estrangeiro, quer em formação profissional de curta-duração, quer em pós-graduações ou mestrados.

Considerando a importância de se efetuar uma aproximação da TpF à prática teatral, considera-se importante analisar em que medida o perfil formativo do TF é compatível com o perfil do preparador vocal traçado nesta investigação. No sentido de padronizar a formação inicial em TpF, a CPLOL estabeleceu alguns princípios referindo, por exemplo, que o programa de estudos deve integrar o ensino teórico com a prática (CPLOL, 2013; Patterson et al., 2007), o que coaduna com o perfil aqui traçado. Neste contexto, o projeto

NetQues, desenvolvido pela CPLOL (2013), (ver anexo 2) identifica um conjunto de competências genéricas e específicas, esperadas dos licenciados em TpF, que abarcam os três domínios anteriormente definidos para os preparadores vocais. Como áreas de estudo destaca-se, entre outras: as ciências da fala e da linguagem, a psicologia e as ciências biomédicas e comportamentais, privilegiando-se a capacidade de relacionamento em equipa e a flexibilidade. Posto isto, é evidente que existem pontos de concordância entre o perfil do preparador vocal identificado, no presente estudo, e o perfil do TF, contudo, existem áreas que não estão contempladas na formação de base de TpF, como o canto, o trabalho de texto, e as especificidades inerentes ao teatro. Esta lacuna é, contudo, espectável, já no primeiro ciclo o TF necessita de formação generalista para poder intervir num largo espectro de condições que afetam a comunicação, a maior parte delas decorrentes de processos patológicos complexos. O canto, o trabalho de texto, e as especificidades inerentes ao teatro são assim de esperar na formação de base do ator e não do TF. Isto torna evidente que tanto os atores como os TF que pretendam trabalhar como preparadores vocais deverão fazer um processo de desenvolvimento de competências complementares às que adquiriram na sua formação de base. Assim, a área da voz profissional, incluindo a área artística da voz falada, poderá ser uma componente a considerar em formação pós-graduada do TF ou em segundo ciclo de formação académica, sendo importante proporcionar ao TF a experiência vocal supervisionada, focada na otimização/habilitação e não na apenas reabilitação vocal.

b) Terapeuta da fala como preparador vocal

Por último, no que respeita à opinião acerca da preparação do TF no âmbito da preparação vocal dos atores de teatro, a maioria referiu desconhecer as competências específicas deste profissional. Apesar do desconhecimento face às funções do TF, os inquiridos manifestaram a sua perceção relativamente ao tipo de competências que consideram estar presentes neste profissional, destacando-se os conhecimentos no âmbito da saúde vocal (3 referências), articulação/dição (2 referências), colocação vocal (2 referências), e anatomia e fisiologia (2 referências). Por outro lado, as especificidades da arte teatral e a atividade artística da voz foram apontadas como competências em falta (ver tabela 13).

Tabela 13: Perceção sobre as competências do terapeuta da fala no âmbito da preparação vocal dos atores

Categoria: Terapeuta da fala como Preparador Vocal (N=6)		
Subcategorias	Ref.	Exemplo de respostas
Competências presentes	saúde vocal	3 (PV2, PV3, E1) <i>"O terapeuta da fala é um terapeuta da saúde. É muito importante a área da saúde e incontornável, mas para trabalhar em teatro ou nas artes performativas o conhecimento estrito do aparelho vocal, pelo ponto de vista da saúde, é insuficiente. Mas, por exemplo, se um ator, numa produção estiver com determinado problema vocal da área da saúde, e um terapeuta da fala é contratado para assistir, perfeito, mas isso é como chamar um fisioterapeuta, ou outra área da saúde, ou massagista."</i> (PV3) <i>"Acho que se eu fosse sopinha de massa e quisesse ser ator recorreria a um terapeuta da fala (...) acho que o terapeuta da fala deve conhecer um conjunto de exercícios e um conjunto de profilaxias com a voz e se calhar seria útil aos atores em laboratório aprenderem para preservar a voz o ano inteiro, mas isso seria uma coisa a montante do processo criativo."</i> (E1)
	articulação/dição	2 (PV2, E2) <i>"A mim parece-me que estuda apenas questões técnicas de dicção."</i> (E2)

	colocação vocal	2 (PV2, E2)	<i>"(...) estuda também a colocação da voz, que é fundamental"(E2)</i>
	anatomia e fisiologia vocal	2 (PV2, E3)	<i>"O entendimento do que é o aparelho fonador ou aparelho vocal, é já uma mais-valia para desenvolver um trabalho de voz para o teatro."(E3)</i>
Competências ausentes	atividade artística da voz, como canto	2 (PV2 e PV3)	<i>"Aos terapeutas da fala faltará a parte técnica da voz cantada e o conhecimento da atividade artística da voz."(PV2)</i>
	especificidades da arte teatral	6 (PV1, PV2, PV3, E1, E2 e E3)	<i>"(...) é muito importante a área da saúde e incontornável, mas para trabalhar em teatro ou nas artes performativas o conhecimento estrito do aparelho vocal, pelo ponto de vista da saúde, é insuficiente"(PV3) "O processo criativo é uma coisa específica, se o terapeuta da fala tiver valências para perceber o que é falar de teatro, provavelmente terá todas as capacidades de ser professor de voz"(E1) "(...) têm de ter conhecimentos específicos do que é o teatro, desde a história do teatro às bases do que é o trabalho de interpretação do ator e às questões do que é dramaturgia (...) quem trabalha a voz deve conhecer esta gramática, este universo (...) o facto da professora de voz que trabalha connosco há muito tempo possibilita o uso de uma linguagem comum."(E2) "O terapeuta da fala pode fazer a preparação, desde que tenha um entendimento do que é o teatro e conhecimentos específicos relacionados com o teatro, conhecer o universo onde se está a inserir."(E3)</i>

Analisando as respostas, e efetuando um cruzamento com as competências referidas pela Grech e McNeilly (2013), é evidente que existe algum desconhecimento, por parte dos profissionais das artes cénicas, acerca das competências e áreas de atuação do TF. Apesar da visão parcial sobre a TpF, os participantes reconhecem a ligação desta profissão com a saúde vocal, que é considerada importante para o trabalho vocal, mas insuficiente numa atuação com os atores de teatro. Desta forma, segundo os participantes, para que exista preparação vocal adequada é necessário que o TF reúna um conjunto de conhecimentos alargados de contingências biopsicossociais das múltiplas atividades vocais, incluindo um conjunto de experiências vocais variadas, desde a voz falada à voz cantada. Para além disso, é essencial que detenha amplos conhecimentos das especificidades da arte teatral, tais como: história do teatro, estéticas teatrais, dramaturgia e trabalho de interpretação.

À semelhança dos resultados da presente investigação, estudos prévios demonstram uma visão parcial sobre a TpF por parte de outros profissionais das artes cénicas, tais como os atores, onde são, sobretudo, reconhecidos, os cuidados do TF no âmbito da saúde vocal (Carter & White, 2019; Ferreira et al., 2010; Mondim et al., 2015). Por outro lado, outro estudo, retratando a realidade Portuguesa, concluiu, que é relevante para o TF investir em formações complementares, com vista a desenvolver competências mais específicas para trabalhar com o ator (Florêncio, 2011). O estudo desenvolvido por Carter e White (2019), vem reforçar esta ideia, salientando a necessidade do TF adquirir formação e treino adicional, defendendo que a troca de práticas e saberes, entre o TF e PV, poderá funcionar como um canal promotor.

Neste sentido, seria relevante desenvolver um estudo em que se explorassem os planos de estudos da formação em TF existente em Portugal, procurando identificar os conteúdos e competências existentes que vão de encontro às necessidades deste contexto de trabalho e aqueles que estão em falta. Acredita-se, que o cruzamento entre as competências necessárias para o desempenho da preparação vocal dos atores de teatro

e as competências ausentes nos planos de estudo da TpF, poderá contribuir para a expansão e afirmação da profissão, no sentido em que as instituições académicas possam orientar os seus planos de estudo para o desenvolvimento das competências necessárias, nomeadamente a nível de ofertas de segundo ciclo ou pós-graduação. Neste campo, considera-se que as próprias entidades representativas da profissão, em Portugal, APTF e SPTF, podem ter um papel fundamental, através da implementação de estratégias, como promoção de formação diversificada, promovendo assim o desenvolvimento e crescimento da profissão.

5. Conclusão

Chegando ao término deste estudo, é necessário criar um espaço de ponderação e reflexão sobre todas as temáticas e resultados empíricos atingidos. Este capítulo configura-se, assim, num espaço de examinação das conclusões, auscultação das limitações sentidas e proposta de investigações futuras. Posto isto, é importante considerar que um trabalho de investigação nunca está completo nem fechado, pelo que é importante focalizar as ideias e criar prospetivas para novas formas de atuação.

O presente estudo permitiu expor e explorar alguma da complexidade atual associada à voz artística, na prática cénica, em Portugal. Dos dados obtidos resultaram importantes contributos para a área da TpF, não só no que diz respeito ao tipo de trabalho vocal, mas também no que confere às especificidades da prática cénica. Deste modo, a identificação e caracterização das diferentes fases de construção de um espetáculo, a identificação das áreas de trabalho inerentes à preparação vocal, a identificação das possíveis abordagens vocais a utilizar com os atores, bem como a identificação das competências necessárias para a execução deste tipo de trabalho, irá permitir que o TF se aproxime da prática teatral, ajustando a sua intervenção junto dos atores de teatro.

Todos os testemunhos levam a crer que o processo de criação de espetáculos de teatro tem uma dinâmica variável, podendo esta depender de dois fatores principais: formas de trabalho e tipo de espetáculo. Apesar de não existirem métodos pré-estabelecidos e únicos de criação, existem algumas fases mais comumente utilizadas - criação da ideia, construção dramaturgica, improvisação, encenação/ensaios e estreia. A fase dramaturgica apresenta-se como o momento ideal para se iniciar o acompanhamento vocal, onde, em alguns processos, se incluem as leituras de mesa, sendo possível identificar-se as características e necessidades vocais de cada um dos atores. A inclusão de um profissional especializado em voz, usualmente designado de PV, torna-se uma mais valia para o espetáculo, possibilitando uma exploração técnica e diferenciada da voz, permitindo a rentabilização da prestação do ator. O PV, em prol de conseguir responder eficazmente a este tipo de população, deverá ter um conjunto de competências, as quais incluem: competências técnico-teóricas; competências práticas; e competências interpessoais e intrapessoais. Nesse seguimento, para além dos conhecimentos específicos na área da voz é essencial que compreenda as particularidades da prática cénica, no que se confere às estéticas teatrais, textos cénicos, funções da equipa criativa e trabalho do ator.

Neste estudo, foi, também, possível averiguar qual é a visão que os PV e os encenadores têm do TF, tendo-se concluído que existe algum desconhecimento relativo à profissão, prevalecendo a associação do TF com a

reabilitação e saúde vocal, o que pode ser insuficiente para o trabalho vocal, no contexto cénico. Assim, o TF que pretenda trabalhar com atores de teatro, deverá munir-se de um conjunto de conhecimentos alargados de contingências biopsicossociais das múltiplas atividades vocais, incluindo experiências vocais variadas (desde a voz falada à voz cantada), e, principalmente, deter amplos conhecimentos das especificidades inerentes à prática teatral (dramaturgia, estéticas e linguagens). Neste sentido, crê-se que formação complementar poderá configurar uma possível intervenção do TF na preparação vocal, tal como acontece em outros países.

Quanto à questão principal da investigação deduz-se, pelos resultados, que nos processos descritos, diferentemente do que acontece noutros países, não existem métodos pré-estabelecidos de preparação vocal, pelo que o PV não se encontra afiliado a nenhuma abordagem específica, contudo o seu trabalho é influenciado por uma ou várias abordagens/métodos mundialmente conhecidos ou autores de referências na área da voz, tais como: EVTS, Frederico Uslem e Ivone Rodmarlem, Mara Behlau e mantras. É expectável que outros PV, não incluídos neste estudo, possam seguir e integrar outras linhas de trabalho. Nesta medida, a exploração de várias abordagens no enquadramento teórico deste estudo poderá servir para uma melhor compreensão de processos não observados. Nesta medida, o conteúdo deste estudo poderá facilitar a orientação inicial de profissionais (TF ou PV) que pretendam desenvolver competências na área da preparação vocal.

Considerando a natureza do presente estudo, a utilização do *software* webQDA, constitui uma mais valia para a organização e categorização dos dados, possibilitando uma análise mais profunda e diversificada dos mesmos. Contudo, é impossível generalizar as conclusões, uma vez que o processo de tratamento dos dados poderá ter desencadeado a existência de um certo padrão de subjetividade, configurando-se esta a grande limitação do estudo. Neste sentido, considera-se que no sentido de aumentar a validade interna da investigação, nomeadamente no que respeita aos dados das entrevistas, a codificação efetuada deveria ter sido confirmada com cada um dos participantes, no sentido de se verificar se a codificação efetuada refletia de facto a informação transmitida.

Futuramente, considera-se fundamental e imperativo que o TF e o PV, enquanto profissionais que podem vir a contactar com o ator, melhorem as suas competências técnico-científicas, cruzando saberes e práticas, numa lógica de formação interprofissional, e acima de tudo que trabalhem em equipa, numa relação de paridade. À semelhança de realidades já documentadas, noutros países, considera-se pertinente a realização de estudos interdisciplinares e longitudinais, nos quais se desenvolvam e testem programas de treino vocal com participação conjunta do TF e PV, orientados a atores de diferentes níveis, nomeadamente estudantes e profissionais, desenvolvendo-se assim conhecimento sobre os efeitos na qualidade e saúde vocal a longo prazo. A expansão para outros contextos da representação, nomeadamente televisão, cinema e dobragem, poderá igualmente demonstrar o potencial desta ação conjunta.

Referências Bibliográficas

- Aleixo, F. (2007). *Corporeidade da voz: voz do ator* (1ª Edição). Editora Komedí.
- Almeida, V. F. M. B. F. (2012). *Relação entre características objetivas da voz cantada e seus atributos artísticos e estéticos*. (Dissertação mestrado, Faculdade de Engenharia, Porto, Portugal).
- Amado, J., Costa, A. P., & Crusoé, N. (2017). A técnica de análise de conteúdo. In J. Amado, *Manual de Investigação Qualitativa em Educação* (3ª Edição). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- American Speech-Language-Hearing Association. (n.d.). *Evidence Maps - Voice*. <https://www2.asha.org/EvidenceMapLanding.aspx?id=8589936654&recentarticles=false&year=undefined&tab=all>.
- American Speech-Language-Hearing Association. (2005). *The Role of the Speech-Language Pathologist, the Teacher of Singing, and the Speaking Voice Trainer in Voice Habilitation*. <https://www.asha.org/policy/tr2005-00147/>.
- American Speech-Language-Hearing Association. (2007). *Scope of practice in Speech-Language Pathology*. <https://doi.org/10.1044/policy.SP2007-00283>.
- Associação Portuguesa de Terapeutas da Fala (2020). *Áreas de Intervenção*. <https://www.aptf.org/reas-de-interveno>.
- Aydos, B., & Hanayama, E. M. (2004). Técnicas de Aquecimento Vocal Utilizadas por Professores de Teatro. *Revista CEFAC*, 83–88.
- Baken, R., & Orlikoff, R. (2000). *Clinical measurement of speech and voice* (2ª Edição). Singular Publishing.
- Barrichelo-Lindström, V., & Behlau, M. (2009). Resonant Voice in Acting Students: Perceptual and Acoustic Correlates of the Trained Y-Buzz by Lessac. *Journal of Voice*, 23(5), 603–609. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2007.12.001>.
- Behlau, M. (2004). *Voz: O Livro do Especialista* (Volume I). Revinter.
- Behlau, M. (2005). *Voz – O Livro do Especialista* (Volume II). Revinter.
- Belo, S. (2011). A Voz na Criação Cénica – Reflexões sobre a vocalidade do actor. *Revista Europeia de Estudos Artísticos*, 2(1), 17–44. <https://doi.org/10.37334/eras.v2i1.32>.
- Belo, S. (2016). As Especificidades da Voz do Ator no Legado das Professoras Natália de Matos e Maria João Serrão. *Alicerces*, 26–45.
- Benson, E. A. (2017). The Estill voice model: theory & translation. *Voice and Speech Review*, 11(1), 112–114. <https://doi.org/10.1080/23268263.2017.1370810>.
- Berry, C. (2009). *Voice and the Actor*. Virgin Books.
- Beshara, R. (2013). The chakra system as a bio-socio-psycho-spiritual model of consciousness: Anahata as heart-centered consciousness. *International Journal of Yoga - Philosophy, Psychology and Parapsychology*, 1(1), 29. <https://doi.org/10.4103/2347-5633.123289>.
- Beuttenmüller, G. (2003). *O que é ser fonoaudióloga: memórias profissionais de Glorinha* (1ª Edição). Record.
- Bianco, C. F. M., & Santos, C. (2007). *Preparação do ator teatral e construção vocal de personagens segundo*

- preparadores vocais da cidade do Rio de Janeiro*. (Trabalho conclusão de curso, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, Brasil).
- Boltežar, L., & Bahar, M. Š. (2014). Voice disorders in occupations with vocal load in Slovenia. *Zdravstveno Varstvo*, 53(4), 304–310. <https://doi.org/10.2478/sjph-2014-0033>.
- Boone, D. R., & McFarlane, S.C. (2000). *The voice and voice therapy* (6ª Edição). Allyn and Bacon.
- Boston, J. (2018). *Voice: Readings in Theatre Practice* (1ª edição). Palgrave.
- Brito, M. S. (2004). A aplicação do Método Espaço Direcional Beuttenmuller no Trabalho com Atores. In J. C. Guberfain, *Voz em Cena*. Revinter.
- Brook, P. (2016). *O Espaço Vazio* (3ª Edição). Orfeu Negro.
- Cacciatore, T. W., Johnson, P. M., & Cohen, R. G. (2020). Potential Mechanisms of the Alexander Technique: Toward a Comprehensive Neurophysiological Model. *Kinesiology Review*, 9(3), 199–213. <https://doi.org/10.1123/kr.2020-0026>.
- Campbell, P. G. W. (2005). *A Voz Integrada*. (Dissertação mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil).
- Campaignon, P. (2001). *Aspectos biomecânicos: cadeias musculares e articulares método GDS noções básicas*. Summus.
- Campo, G. (2012). *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik. O legado de Jerzy Grotowski*. (Volume 1). Realizações Editora.
- Carding, P. N., Horsley, I. A., & Docherty, G. J. (1999). A study of the effectiveness of voice therapy in the treatment of 45 patients with nonorganic dysphonia. *Journal of Voice*, 13(1), 72–104. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(99\)80063-0](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(99)80063-0).
- Carey, D. (2020). Vocal Traditions: Cicely Berry and the Central School Tradition. *Voice and Speech Review*, 14(1), 86–95. <https://doi.org/10.1080/23268263.2019.1673995>.
- Carmo, H. & Ferreira, M. (1998). *Metodologia da Investigação – Guia para Auto-aprendizagem*. Universidade Aberta.
- Carter, R. K., & White, J. T. (2019). An Integrative, Changing Practice: The Importance of Collaboration among Voice Professionals. *Voice and Speech Review*, 13(3), 298–311. <https://doi.org/10.1080/23268263.2019.1579480>.
- Carvalho, C. D. F. (2019). *Projeto “Boca Aberta” do Teatro Nacional D. Maria II: Conceções e processos de criação relativos a espetáculos teatrais para a infância*. (Dissertação de mestrado, Escola Superior de Educação, Lisboa, Portugal).
- Casadesús, F., & Pasamón, P. (2003). *La Producción de Espectáculos. Especialidades: Producción Artística*. Universitat de Barcelona Virtual.
- Casper, J. K., & Murry, T. (2000). Voice therapy methods in dysphonia. *Otolaryngologic Clinics of North America*, 33(5), 983–1002. [https://doi.org/10.1016/S0030-6665\(05\)70259-0](https://doi.org/10.1016/S0030-6665(05)70259-0).
- Cavarero, A. (2005). *For more than one voice: toward a philosophy of a vocal expression*. Starford University Press.

- Chen, S. H., Hsiao, T. Y., Hsiao, L. C., Chung, Y. M., & Chiang, S. C. (2007). Outcome of Resonant Voice Therapy for Female Teachers With Voice Disorders: Perceptual, Physiological, Acoustic, Aerodynamic, and Functional Measurements. *Journal of Voice*, *21*(4), 415–425. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2006.02.001>.
- Cielo, C. A., Lima, J. P. de M., Christmann, M. K., & Brum, R. (2013). Semioccluded vocal tract exercises: literature review. *Revista CEFAC*, *15*(6), 1679–1689. <https://doi.org/10.1590/S1516-18462013005000041>.
- Colton, R. H., Leonard, R., & Casper, J. K. (2011). *Understanding Voice Problems: A Physiological Perspective For Diagnosis And Treatment*. Lippincott Williams and Wilkins.
- Correia, T. (2013). Interpretação e validação científica em pesquisa qualitativa. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, *17*(45), 263–274. <https://doi.org/10.1590/s1414-32832013000200002>.
- Costa, A. P., & Amado, J. (2018). *Análise de conteúdo suportada por software* (2ª Edição). Lusomedia.
- Coutinho. (2011). *Metodologias de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática* (1ª edição). Edições Almedina.
- Crawford, K., & Pikes, N. (2019). Vocal Traditions: The Roy Hart Tradition. *Voice and Speech Review*, *13*(2), 237–248. <https://doi.org/10.1080/23268263.2019.1576998>.
- D'haeseleer, E., Meerschman, I., Claeys, S., Leyns, C., Daelman, J., & Van Lierde, K. (2017). Vocal Quality in Theater Actors. *Journal of Voice*, *31*(4), 510.e7–510.e14. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2016.11.008>.
- Davies, J. (2020). Alexander Technique classes improve pain and performance factors in tertiary music students. *Journal of Bodywork and Movement Therapies*, *24*(1), 1–7. <https://doi.org/10.1016/j.jbmt.2019.04.006>.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2008). *The Sage handbook of qualitative research* (4ª Edição). Sage Publication.
- Dias, S., & Gama, A. (2019). *Introdução à investigação qualitativa em saúde pública*. Almedina.
- Falcão, L. M. G., Masson, M. L. V., Oliveira, G., & Behlau, M. (2014). Análise espectrográfica do efeito do aquecimento vocal na voz de meninas de coro. *Audiol Commun Res.*, *19*(4), 380–386.
- Feldenkrais, M. (1990). *Awareness Through Movement: Health exercises for personal growth*. CA: HaperCollins.
- Ferreira, L. P., Laura, M., & März, W. (2010). Representações de Voz e Fala no Cinema. *Revista Galáxia*, *19*, 151–164.
- Ferrone, C., Galgano, J., & Ramig, L. O. (2011). The impact of extended voice use on the acoustic characteristics of phonation after training and performance of actors from the La MaMa experimental theater club. *Journal of Voice*, *25*(3), e123–e137. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2009.12.007>.
- Fitzmaurice, C., & Kotzubei, S. (2005). *Interview of Catherine Fitzmaurice*.
- Florêncio, M. (2011). *O Papel do Terapeuta da Fala em Atores de Teatro*. (trabalho conclusão de curso licenciatura, Escola Superior de Saúde, Porto, Portugal).
- Gaskill, C. S., & Erickson, M. L. (2008). The Effect of a Voiced Lip Trill on Estimated Glottal Closed Quotient. *Journal of Voice*, *22*(6), 634–643. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2007.03.012>.
- Gayotto, L. H. (1997). *Voz partitura da ação*. Plexus.
- Gayotto, L. H. (2005). Dinâmicas de movimento da voz. *Distúrbios Da Comunicação*, *17*(3), 401–410.

- Gerhard, J. D., Landera, M. A., Lundy, D. S., Rosow, D. E., Ruiz, J. W., & Odlum, J. B. (2014). Integration of a Medical Voice Program in the Performing Community: Establishing an Extended Voice Team Network. *Perspectives on Voice and Voice Disorders*, 24(3), 130–135.
- Gonçalves, R. (2004). Dinamismo da Voz. In J. C. Guberfain (Ed.), *Voz em Cena*. Revinter.
- Goulart, B. N. G. de, & Vilanova, J. R. (2011). Professional theatre actors: Environmental and sociooccupational use of voice. *Jornal Da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia*, 23(3), 271–276. <https://doi.org/10.1590/S2179-64912011000300014>.
- Grech, H., & McNeilly, L. G. (2013). *NetQues Project Report Speech and Language Therapy Education in Europe United in Diversity* (Issue 177075). <https://cplol.eu/documents/netques/919-netques-project-report-slt-education-in-europe/file.html>.
- Guimarães, I. (2007). *A Ciência e a Arte da Voz Humana*. Alcabideche.
- Hazlett, D. E., Duffy, O. M., & Moorhead, S. A. (2011). Review of the impact of voice training on the vocal quality of professional voice users: Implications for vocal health and recommendations for further research. *Journal of Voice*, 25(2), 181–191. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2009.08.005>.
- Henrique, L. L. (2014). *Acústica musical* (5ª Edição). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Herbert, R. (2012). Shaking when stirred: Mechanisms of physiological tremor. *Journal of Physiology*, 590(11), 2549. <https://doi.org/10.1113/jphysiol.2012.232876>.
- Hodge, F. S., Colton, R. H., & Kelley, R. T. (2001). Vocal intensity characteristics in normal and elderly speakers. *Journal of Voice*, 15(4), 503–511. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(01\)00050-9](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(01)00050-9).
- Hoffman-Ruddy, B., Lehman, J., Crandell, C., Ingram, D., & Sapienza, C. (2001). Laryngostroboscopic, acoustic, and environmental characteristics of high-risk vocal performers. *Journal of Voice*, 15(4), 543–552. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(01\)00054-6](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(01)00054-6).
- Houseman, B. (2012). *Finding Your Voice*. Nick Hern Books.
- Kotby, M. N., El-Sady, S. R., Basiouny, S. E., Abou-Rass, Y. A., & Hegazi, M. A. (1991). Efficacy of the Accent Method of Voice Therapy. *Journal of Voice*, 5(4), 316–320. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(05\)80062-1](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(05)80062-1).
- Kropf, M. H. (2004). A fonoaudiologia, o ator, e as artes cénicas. In J. C. Guberfain (Ed.), *Voz em Cena*. Revinter.
- Lakie, M., Vernooij, C. A., Osborne, T. M., & Reynolds, R. F. (2012). The resonant component of human physiological hand tremor is altered by slow voluntary movements. *Journal of Physiology*, 590(10), 2471–2483. <https://doi.org/10.1113/jphysiol.2011.226449>.
- Lamontagne, J. (2012). Resonant Voice Therapy (RVT). *Word of Mouth*, 23(5), 10–12. <https://doi.org/10.1177/1048395012440418c>.
- Laukkanen, A.-M. (1992). About the so called “resonance tubes” used in Finnish voice training practice. *Scand J Log Phon*, 17(December 2015), 151–161.
- Laukkanen, A.-M., Titze, I. R., Hoffman, H., & Finnegan, E. (2008). Effects of a semiocluded vocal tract on laryngeal muscle activity and glottal adduction in a single female subject. *Folia Phoniatrica et Logopaedica*, 60(6), 298–311. <https://doi.org/10.1159/000170080>.

- Leavitt, A. (2019). Vocal Traditions: Rodenburg Voice and Speech. *Voice and Speech Review*, 14(1), 96–107. <https://doi.org/10.1080/23268263.2020.1693139>.
- Lehmann, H. T. (2017). *Teatro Pós-dramático* (1ª Edição). Orfeu Negro.
- Lerner, M. Z., Paskhover, B., Acton, L., & Young, N. (2013). Voice disorders in actors. *Journal of Voice*, 27(6), 705–708. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2013.05.006>.
- Lessac, A. (1997). *The use and training of the human voice: a biodynamic approach to vocal life* (3ª Edição). McGraw Hill.
- Lessac, A., & Kinghorn, D. (2014). *Essential Lessac Honoring the Familiar in Body, Mind, Spirit*. RMJ donald.
- Lima, M. F. B. de, Camargo, Z. A. de, Ferreira, L. P., & Madureira, S. (2007). Qualidade vocal e formantes das vogais de falantes adultos da cidade de João Pessoa. *Revista CEFAC*, 9(1), 99–109. <https://doi.org/10.1590/s1516-18462007000100013>.
- Lincoln, Y. S. & Guba, E. G. (1991). *Naturalistic inquiry* (8ª Edição). SAGE Publications, inc.
- Linklater, K. (2006). *Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language*. Drama Book Publishers.
- Linklater, K. (2016). The art and craft of voice (and speech) training. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, 1(1), 57–70. https://doi.org/10.1386/jivs.1.1.57_1.
- Linklater, K. (2018). Vocal Traditions: Linklater Voice Method. *Voice and Speech Review*, 12(2), 211–220. <https://doi.org/10.1080/23268263.2018.1444558>.
- MacDonald, R., & Ness, C. (2006). *Los secretos de la Técnica Alexander*. Evergreen.
- Marambio, D. E. I. (2012). *Voz humana sem amarras: abordagem a partir de Wolfsohn*. (Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, Brasil).
- Martins, C. M. L. (2012). *Perturbações da voz profissional: da prevalência ao impacto económico*. (Dissertação mestrado, Associação de Politécnicos do Norte, Portugal).
- Martins, J. (2008). *Os Princípios Da Ressonância Vocal Na Ludicidade Dos Jogos De Corpo-Voz Para a Formação Do Ator*. (Dissertação pós-graduação, Escola de Teatro, Bahia, Brasil).
- Martins, J. B. dal F. (2007). Percursos poéticos da voz. *Sala Preta*, 7(9), 9–17. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p9-17>.
- Mathieson, L. (2011). The evidence for laryngeal manual therapies in the treatment of muscle tension dysphonia. *Current Opinion in Otolaryngology and Head and Neck Surgery*, 19(3), 171–176. <https://doi.org/10.1097/M00.0b013e3283448f6c>.
- Mathieson, L., Hirani, S. P., Epstein, R., Baken, R. J., Wood, G., & Rubin, J. S. (2009). Laryngeal Manual Therapy: A Preliminary Study to Examine its Treatment Effects in the Management of Muscle Tension Dysphonia. *Journal of Voice*, 23(3), 353–366. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2007.10.002>.
- Mendes, A., & Castro, E. (2005). Análise Acústica da Avaliação Vocal I: Tarefas Fonatórias e Medidas Acústicas. *Rev. Port. ORL*, 43, 127–136.
- Mendes, A., Guerreiro, D., Simões, M., & Moreira, M. (2013). *Fisiologia da técnica vocal*. Lusociência-Edições Técnicas e Científicas, Lda.

- Mendes, A., Ibrahim, S., & Vaz, I. (2017). *EAVOCZ – Escala de apreciação da voz cantada*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Merriam, S.B. (2009). *Qualitative research: a guide to design and implementation*. Jossey-Bass.
- Minamoto, V. B. (2005). Classificação e adaptações das fibras musculares: uma revisão. *Fisioterapia e Pesquisa*, 12(3), 50–55. <https://doi.org/10.1590/fpusp.v12i3.76719>.
- Mondim, I., Araújo, A., & Oliveira, A. (2015). Percepção dos atores sobre o papel da terapia da fala nos contextos de cinema, dublagens, teatro e televisão em Portugal. *Distúrbios Da Comunicação*, 27(3), 505–519.
- Moura, I. (2018). *O poder secreto da voz* (1ª Edição). Porto Editora.
- Munro, M. (2018). Principles for embodied learning approaches. *South African Theatre Journal*, 31(1), 5–14. <https://doi.org/10.1080/10137548.2017.1404435>.
- Munro, M., Kinghorn, D., Kur, B., Aronson, R., Krebs, N., & Turner, S. (2017). Vocal traditions: Lessac Kinesensics. *Voice and Speech Review*, 11(1), 93–105. <https://doi.org/10.1080/23268263.2017.1370834>.
- Munro, M., & Lemmer, K. (2019). Multilingual Theatre Voice Training in South Africa: Our Translingual Attempt Employing Lessac Kinesensics. *Voice and Speech Review*, 13(2), 173–187. <https://doi.org/10.1080/23268263.2018.1537221>.
- Munro, M., Turner, S., & Munro, A. (2017). *Play with Purpose: Lessac Kinesensics in Action*. Lessac Training and Research Institute.
- Murphy, P. J., & Akande, O. O. (2005). Cepstrum-based estimation of the harmonics-to-noise ratio for synthesized and human voice signals. *Lecture Notes in Computer Science*, 3817, 150–160. https://doi.org/10.1007/11613107_13.
- Noble, H., & Smith, J. (2015). Issues of validity and reliability in qualitative research. *Evidence-Based Nursing*, 18(2), 34–35. <https://doi.org/10.1136/eb-2015-102054>.
- Ohishi, Y., Goto, M., Itou, K., & Takeda, K. (2005). Discrimination between singing and speaking voices. In *9th European Conference on Speech Communication and Technology*.
- Oliveira, D. S. (2004). Voz na Arte: uma Contribuição para o Estudo da Voz Falada no Teatro. In J. C. Guberfain, *Voz em Cena*. Revinter.
- Oliveira, D. de S., Padovani, M., Valente, A. M. S. L., & De Luccia, G. (2014). O Que Os Atores De Cuiabá-Mt Sabem Sobre a Prática Fonoaudiológica No Teatro? *Connection Line – Revista Eletrônica Do Univag*, 11, 53–72. <https://doi.org/10.18312/1980-7341.n11.2014.36>.
- Oliveira, M. R. D. (2020). Voz, potência, ressonância e corpo na linguagem poética. *Revista Crítica Cultural*, 15(1), 121–133. <https://doi.org/10.19177/rcc.v15e12020121-133>.
- Oliveira, V. L. L. (2018). *Em busca de um preparo corpo-voz para o ator no espetáculo fim de partida*. (Trabalho de conclusão de curso, Escola Superior de Artes e Turismo, Manaus, Brasil).
- Patterson, A., & Leijenaar, B. (2007). Revision of the Minimum Standards for Education. In *Higher Education*.
- Pavis, P. (2011). *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema* (2ª Edição). Perspectiva.
- Pedra, A. M. (2016). *Voz no teatro : efeitos de uma intervenção com foco no registro vocal*. (Dissertação de

- mestrado, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, Brasil).
- Pereira, E. T. (2019). Roteiros de aquecimento vocal no ofício das Artes Cênicas. *Rebento*, 59–81. <http://library1.nida.ac.th/termpaper6/sd/2554/19755.pdf>.
- Pikes, N. (1999). *Dark Voices: The Genesis of Roy Hart Theatre*. Spring Journal Books.
- Pires, P. C. (2017). *Manual de Produção das Artes do Espetáculo* (1ª edição). Chiado Books.
- Prebil, N., Hočevnar Boltezar, I., & Šereg Bahar, M. (2020). Risk Factors for Voice Problems in Professional Actors and Singers. *Zdravstveno Varstvo*, 59(2), 92–98. <https://doi.org/10.2478/sjph-2020-0012>.
- Ramig, L. O., Sapir, S., Fox, C., & Countryman, S. (2001). Changes in vocal loudness following intensive voice treatment (LSVT®) in individuals with Parkinson's disease: A comparison with untreated patients and normal age-matched controls. *Movement Disorders*, 16(1), 79–83. [https://doi.org/10.1002/1531-8257\(200101\)16:1<79::AID-MDS1013>3.0.CO;2-H](https://doi.org/10.1002/1531-8257(200101)16:1<79::AID-MDS1013>3.0.CO;2-H).
- Raphael, B. N. (2005). Special considerations relating to members of the acting profession. In R. T. Sataloff, *Professional Voice*. Plural Publishing.
- Reigado, J., & Rodrigues, H. (2018). Vocalizations produced in the second year of life in response to speaking and singing. *Psychology of Music*, 46(5), 626–637. <https://doi.org/10.1177/0305735617719335>.
- Roy, N., Gray, S. D., Simon, M., Dove, H., Corbin-Lewis, K., & Stemple, J. C. (2001). An Evaluation of the Effects of Two Treatment Approaches for Teachers With Voice Disorders. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, 44(2), 286–296. [https://doi.org/10.1044/1092-4388\(2001/023\)](https://doi.org/10.1044/1092-4388(2001/023)).
- Roy, N., Ryker, K. S., & Bless, D. M. (2000). Vocal violence in actors: An investigation into its acoustic consequences and the effects of hygienic laryngeal release training. *Journal of Voice*, 14(2), 215–230. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(00\)80029-6](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(00)80029-6).
- Rubim, L. (2005). *Organização e Produção da Cultura*. EDUFBA.
- Rubin, J. S., Mathieson, L., & Blake, E. (2004). Posture and Voice. *Journal of Singing*, 60(3), 271–275.
- Rubino, M., & Stewart, C. (2018). Voice Training Methods in MFA Acting Programs: Preliminary Descriptive USA Data. *Voice and Speech Review*, 12(1), 24–34. <https://doi.org/10.1080/23268263.2018.1435543>.
- Salsbury, K. (2014). *Estill Voice Training: the Key To Holistic Voice and Speech Training for the Actor*. (Master's thesis). Virginia Commonwealth University, Richmond, MA.
- Sampaio, M., Oliveira, G., & Behlau, M. (2008). Investigação de efeitos imediatos de dois exercícios de trato vocal semi-ocluido. *Pró-Fono Revisão de Atualização Científica*, 20(4), 261–266. <https://doi.org/10.1590/2317-1782/20152014178>.
- Sánchez, I. B. (2007). *La voz: La técnica y la expresión* (1ª Edição). Paidotribo.
- Sansom, R. (2019). Voice Teacher Certification and Research: Relationships and Trends. *Voice and Speech Review*, 13(2), 127–129. <https://doi.org/10.1080/23268263.2019.1625589>.
- Sataloff, R. T. (2005). *Treatment of Voice Disorders*. Oxford Plural Publishing.
- Sezin, R. K., Özcebe, E., Aydinli, F. E., Köse, A., & Günaydin, R. Ö. (2020). Investigation of the Effectiveness of a Holistic Vocal Training Program Designed to Preserve Theatre Students' Vocal Health and Increase Their Vocal Performances; A Prospective Research Study. *Journal of Voice*, 34(2), 302.e21–302.e28.

- <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2018.08.009>.
- Shewell, C. (2009). *Voice work: art and science in changing voices* (1ª Edição). Wiley-Blackwell.
- Shipley, K., & McAfee, J. (2009). *Assessment in speech-language pathology: a resource manual* (4ª Edição). Delmar.
- Simberg, S., & Laine, A. (2007). The resonance tube method in voice therapy: Description and practical implementations. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, *32*(4), 165–170. <https://doi.org/10.1080/14015430701207790>.
- Sobreira, S. (2003). *Desafinação Vocal* (2ª Edição). Musimed.
- Sociedade Portuguesa de Terapia da Fala. (2020). *Dicionário Terminológico de Terapia da Fala* (1ª edição). Papa Letras.
- Solmer, A. (2003). *Manual de Teatro*. Temas e Debates – Atividades Editoriais.
- Sousa, C. M. M. de. (2015). *A Voz Absoluta, ser cada vez mais humano*. (Dissertação de mestrado, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Porto, Portugal).
- Stan, J. H. Van, Roy, N., Awan, S., Stemple, J., & Hillman, R. E. (2015). A Taxonomy of Voice Therapy Jarrad. *American Journal of Speech-Language Pathology*, *24*, 101–125. <https://doi.org/10.1044/2015>.
- Steinhauer, K. M., & Klimek, M. M. (2019). Vocal Traditions: Estill Voice Training®. *Voice and Speech Review*, *13*(3), 354–359. <https://doi.org/10.1080/23268263.2019.1605707>.
- Stemple, J. C., Glaze, L. E., & Klaben, B. . (2000). *Clinical voice pathology: theory and management* (3ª Edição). CA: Singular Publishing Group.
- Thomas, L., & Stemple, J. (2007). Voice therapy: does science support the art? *Communicative Disorders Review*, *1*(1), 49–77.
- Thompson, P., Caban, A., & Singer, E. (2017). Vocal traditions: Knight-Thompson Speechwork. *Voice and Speech Review*, *11*(3), 329–338. <https://doi.org/10.1080/23268263.2017.1402560>.
- Timmermans, B., De Bodt, M. S., Wuyts, F. L., Boudewijns, A., Clement, G., Peeters, A., & Van de Heyning, P. H. (2002). Poor voice quality in future elite vocal performers and professional voice users. *Journal of Voice*, *16*(3), 372–382. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(02\)00108-X](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(02)00108-X).
- Timmermans, Bernadette, Bodt, M. S. de, Wuyts, F. L., & Van de Heyning, P. H. (2004). Training Outcome in Future Professional Voice Users after 18 Months of Voice Training. *Folia Phoniatrica et Logopaedica*, *56*(2), 120–129. <https://doi.org/10.1159/000076063>.
- Titze, I. R. (2001). Acoustic interpretation of resonant voice. *Journal of Voice*, *15*(4), 519–528. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(01\)00052-2](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(01)00052-2).
- Titze, I. R. (2002). How to Use the Flow-Resistant Straws for Voice : Theory to Application. *Journal of Singing*, *58*(5), 429–430.
- Titze, I. R. (2006). Voice Training and Therapy With a Semi-Occluded Vocal Tract: Rationale and Scientific Underpinnings. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, *49*, 448–460. [https://doi.org/10.1044/1092-4388\(2006/035\)](https://doi.org/10.1044/1092-4388(2006/035)).
- Titze, I. R., & Abbott, K. V. (2012). *Vocology The Science and Practice of Voice Habilitation*. National Center for

Voice and Speech.

- Van Houtte, E., Van Lierde, K., D'Haeseleer, E., & Claeys, S. (2010). The prevalence of laryngeal pathology in a treatment-seeking population with dysphonia. *The Laryngoscope*, *120*(2), 306–312. <https://doi.org/10.1002/lary.20696>.
- Vaz, P. (2015). *A palavra do corpo em João Mota. Um estudo sobre a presença, o corpo e a palavra nos espetáculos Cyrano de Bergerac e Play Strindberg*. (Dissertação de mestrado, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, Portugal).
- Vicente, G. (2012). Geração sem fronteiras. *Sinais de Cena*, 70–78.
- Vilanova, J. R., Marques, J. M., Ribeiro, V. V., Oliveira, A. G. de, Teles, L., & Silverio, K. C. A. (2016). Atores profissionais e estudantes de teatro: aspectos vocais relacionados à prática. *Revista CEFAC*, *18*(4), 897–907. <https://doi.org/10.1590/1982-021620161849315>.
- Voice and Speech Training Association*. (1995). <https://www.vasta.org/>.
- Walzak, P., McCabe, P., Madill, C., & Sheard, C. (2008). Acoustic Changes in Student Actors' Voices After 12 Months of Training. *Journal of Voice*, *22*(3), 300–313. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2006.10.006>.
- Watson, L., Hirshorn-Johnston, R., O'Bryan, S. R., & Davis, T. (2019). Fitzmaurice Voicework Pilot Study with fMRI. *Voice and Speech Review*, *13*(2), 152–172. <https://doi.org/10.1080/23268263.2019.1558992>.
- Watson, L., & Nayak, S. (2014). Fitzmaurice Voicework: theory, practice, and related research. *Voice and Speech Review*, *8*(2), 149–156. <https://doi.org/10.1080/23268263.2014.906968>.
- Watson, L., & Nayak, S. (2015). Fitzmaurice Voicework Pilot Study. *Journal of Voice*, *29*(6), 707–711. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2014.10.019>.
- Wilson Arboleda, B. M., & Frederick, A. L. (2008). Considerations for Maintenance of Postural Alignment for Voice Production. *Journal of Voice*, *22*(1), 90–99. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2006.08.001>.
- Yin, R. K. (2003). *Applications of case study research* (2a ed.). Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc.
- Yiu, E. M. L., Lo, M. C. M., & Barrett, E. A. (2017). A systematic review of resonant voice therapy. *International Journal of Speech-Language Pathology*, *19*(1), 17–29. <https://doi.org/10.1080/17549507.2016.1226953>.
- Zemlin, W. R. (2000). *Princípios de anatomia e fisiologia em fonoaudiologia* (4ª Edição). Artmed Editora.

Apêndice 1 – Evidência científica da eficácia de preparação ou treino vocal

Autores/Ano	Amostra	Abordagem	Resultados/Conclusões
Timmermans, De Bodt, Wuyts e Heyning (2004)	46 (33 sexo masculino e 13 sexo feminino) estudantes de comunicação audiovisual, incluindo atores.	Programa de higiene e treino vocal. Duração: 18 meses. Desenho: workshops técnicos (30h/ano); <i>coaching</i> vocal de espetáculos (30 h/ano); aulas teóricas sobre voz e técnica (30h/ano), com enfoque na higiene e saúde vocal. Objetivos: higiene e saúde vocal; respiração e dição.	Através da aplicação do DSI (Dysphonia Severity Index) verificaram-se melhorias na qualidade vocal, nomeadamente ao nível da rouquidão.
Walzak, McCabe, Madill e Sheard (2008)	18 (9 sexo masculino e 9 sexo feminino) estudantes finalistas de teatro	Treino vocal holístico, com enfoque nas abordagens de Berry² e Rodenburg³. Duração: 12 meses. Desenho: 1h/1h30 min., 3x/semana. Objetivos: respiração diafragmática, projeção vocal, resistência vocal e corpo.	<i>Jitter</i> e tempo máximo de fonação sem alterações. Valores elevados de altura tonal nas alunas do sexo feminino. Aumento do <i>shimmer</i> em ambos os sexos. Necessidade de se efetuar uma investigação mais aprofundada, sobre os efeitos a longo prazo e quais os parâmetros vocais que devem ser alvo de treino.
Watson e Nayak (2014)	11 indivíduos que estavam a frequentar o curso de certificação Fitzmaurice, incluindo professores de voz e fala.	Treino vocal abordagem Fitzmaurice VoiceWork. Duração: 4 semanas. Desenho: 6h/dia, 5 dias/semanas. Objetivos: anatomia e fisiologia, saúde e higiene vocal, respiração, fonação, ritmo, ressonância e pitch.	Aumento do tempo máximo de fonação, contudo não existiram mudanças significativas no <i>jitter</i> , <i>shimmer</i> e relação ruído-harmónico. Esta abordagem pode ter efeitos positivos no treino vocal de atores ou de outros profissionais da voz.

² Berry, C. (1993). *Your Voice, and How to Use it Successfully*. London: Harrap.

³ Rodenburg, P. (1992). *The Right to Speak: Working with the Voice*. London: Methuen Drama.

Sezin e colaboradores (2018)	18 estudantes de teatro	Programa de higiene e treino vocal holístico: 30 a 45 min./sessão, 1x/semana, durante 12 semanas. Objetivos: higiene e saúde vocal, aquecimento vocal, anatomia e fisiologia, respiração, postura, relaxamento, ressonância e projeção.	Através da aplicação de um questionário verificaram-se conhecimentos diferenciados acerca da higiene e saúde vocal. Com a aplicação de um protocolo de avaliação vocal multidimensional, que incluiu a aplicação do CAPE-V, verificaram-se melhorias na qualidade vocal, nos parâmetros de aspereza e grau de severidade. Importância de treino vocal holístico, conduzido por terapeutas da fala e professores de teatro.
------------------------------	-------------------------	--	--

Fontes:

- Sezin, R. K., Özcebe, E., Aydinli, F. E., Köse, A., & Günaydin, R. Ö. (2020). Investigation of the Effectiveness of a Holistic Vocal Training Program Designed to Preserve Theatre Students' Vocal Health and Increase Their Vocal Performances; A Prospective Research Study. *Journal of Voice*, 34(2), 302.e21–302.e28. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2018.08.009>
- Timmermans, Bernadette, Bodt, M. S. de, Wuyts, F. L., & Van de Heyning, P. H. (2004). Training Outcome in Future Professional Voice Users after 18 Months of Voice Training. *Folia Phoniatrica et Logopaedica*, 56(2), 120–129. <https://doi.org/10.1159/000076063>
- Walzak, P., McCabe, P., Madill, C., & Sheard, C. (2008). Acoustic Changes in Student Actors' Voices After 12 Months of Training. *Journal of Voice*, 22(3), 300–313. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2006.10.006>
- Watson, L., & Nayak, S. (2014). Fitzmaurice Voicework: theory, practice, and related research. *Voice and Speech Review*, 8(2), 149–156. <https://doi.org/10.1080/23268263.2014.906968>

Apêndice 2 – Grelha de observação

Cod_____

Caraterização da Observação

Data

Instituição

A

B

C

Professor de voz

PV1

PV2

PV3

Encenador/es

E1

E2

E3

Número de atores

Observações Gerais:

Hora de início: _____ Hora de fim: _____

Atividade	Descrição	Objetivos	Estratégias	Observações
(Designação do exercício efetuado)	(Relato da aplicação do exercício)	(O que se pretende desenvolver com o exercício)	(Ajudas para executar os exercícios, em prol de se atingir os objetivos pretendidos)	(Informações adicionais, ideias e/ou opiniões)

Apêndice 3 – Guião da entrevista

<p>Caracterização dos participantes</p>	<p>Encenador:</p> <p>E1. Como chegou ao teatro?</p> <p>E2. Que funções já desempenhou na área do teatro?</p> <p>E3. Há quanto tempo trabalha como encenador?</p> <p>[Fatores a abordar: formação de base; percurso profissional]</p> <p>---</p> <p>Professor de voz</p> <p>PV1. Qual é a sua formação de base?</p> <p>PV2. Como descreve o seu percurso profissional na área da voz e do teatro?</p> <p>[Fatores a abordar: formação realizada; tipo de público com que trabalhou; número de anos que trabalha na área de voz]</p>
<p>Primeiro objetivo: Dinâmica de produção de um espetáculo</p>	<p>Encenador</p> <p>E4. De acordo com a sua experiência, como descreve as fases de construção de um espetáculo de teatro?</p> <p>[Fatores a abordar: seleção do texto; apresentação da proposta e descrição da sua pertinência; avaliação de fundos; seleção da equipa criativa; reunião de mesa; ensaio; montagem; espectáculo; desmontagem e balanço]</p> <p>E5. Qual a sua opinião sobre a relevância do acompanhamento vocal de atores em espetáculos de teatro?</p> <p>[Fatores a abordar: Quando? Quem? O que deve ser feito? Como se faz quando não existe professor de voz?]</p> <p>---</p> <p>Professor de voz</p> <p>PV3. De acordo com a sua experiência, como descreve as fases de construção de um espetáculo de teatro?</p> <p>[Fatores a abordar: seleção do texto; apresentação da proposta e descrição da sua pertinência; avaliação de fundos; seleção da equipa criativa; reunião de mesa; ensaio; montagem; espectáculo; desmontagem e balanço]</p> <p>PV4. Qual a sua opinião sobre a relevância do acompanhamento vocal de atores em espetáculos de teatro?</p>

	<p>[Fatores a abordar: Quando? Quem? O que deve ser feito? Como se faz quando não existe professor de voz?]</p>
<p>Segundo objetivo: identificar e descrever abordagens de preparação vocal</p>	<p>Encenador</p> <p>E6: De acordo com a sua experiência, como descreve o processo de preparação vocal de atores de teatro?</p> <p>[Fatores a abordar: fases; abordagens; exercícios e estratégias]</p> <p>---</p> <p>Professor de voz</p> <p>PV5. De acordo com a sua experiência, como descreve o processo de preparação vocal de atores de teatro?</p> <p>[Fatores a abordar: fases; abordagens; exercícios e estratégias]</p> <p>Grelha de observação</p> <ul style="list-style-type: none"> - "Observações gerais": características da sala, acústica da sala, recursos físicos e existência de instrumentos musicais. - "Atividade": designação do exercício efetuado. - "Descrição": relato da aplicação do exercício. - "Objetivos": o que se pretende desenvolver com o exercício. - "Estratégias": ajudas para executar os exercícios, em prol de se atingir os objetivos pretendidos. - "Observações": informações adicionais, ideias e/ou opiniões.
<p>Terceiro objetivo: identificar competências específicas para trabalhar com a voz de atores de teatro</p>	<p>Encenador</p> <p>E6. Que competências considera que devem ter os profissionais que trabalham com a voz dos atores de teatro?</p> <p>[Fatores a abordar: formação; conhecimentos; experiência, e o TF?]</p> <p>---</p> <p>Professor de voz</p> <p>PV6. Que competências considera que devem ter os profissionais que trabalham com a voz dos atores?</p> <p>[Fatores a abordar: formação; conhecimentos; experiência, e o TF?]</p>

Anexo 1 – Aprovação comissão de ética

CE-ESS-0046

P.PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE SAÚDE
POLITÉCNICO
DO PORTO

PARECER DA COMISSÃO DE ÉTICA

EDCBO
Número de Registo da Comissão de Ética
24/07/2019
Data de emissão do Documento
Não
Existência de estudos anteriores
TÍTULO DO TRABALHO
Abordagens da preparação vocalizadas no teatro em Portugal: contributos para a Terapia da Fala
INVESTIGADOR RESPONSÁVEL
Inês Marden
DATA PREVISTA PARA A REALIZAÇÃO DO TRABALHO
Início a 01/06/2019 e término 31/11/2019 (sealçada dados com início em julho)
RESUMO DO ESTUDO
OBJETIVOS
Nada a referir.
AMOSTRA
Os elementos da amostra serão recrutados com recurso a contactos pessoais e sob o efeito bola-de-neve
FORMULÁRIO DE DADOS A RECOLHER
Apresentado.
MATERIAL
Nada a referir.
MÉTODOS
Nada a referir.
RISCOS
Referir que são inexistentes.
CONSENTIMENTO INFORMADO
Apresentado.
AUTORIZAÇÃO PELOS RESPONSÁVEIS LÓCAIS
Apresentados. Tem um email de um funcionário do TNSF a autorizar o estudo.
APRECIAÇÃO DA COMISSÃO DE ÉTICA
Não existem dúvidas inerentes ao processo, apenas se ressalva que a recolha de dados só se poderá concretizar após parecer desta Comissão.
PARECER FINAL DA COMISSÃO DE ÉTICA
De acordo com os dados analisados, o parecer é favorável, mas salienta-se a necessidade de cumprimento de todas as diligências subentendidas nesta Comissão, com prejuízo de a decisão ser suspensa caso haja alguma incumprimento grave.



DATA 01/08/2019

ASSINATURAS

Inês Marden

Anexo 2 – NetQues competências específicas e genéricas do TF

Competências específicas esperadas para o terapeuta da fala recém-licenciado	
Área de atuação	Avalia, diagnostica e intervém nas perturbações da fala e da linguagem
	Avalia, diagnostica e intervém nas perturbações da deglutição
Avaliação e identificação das perturbações da comunicação e de deglutição	Estabelece relação e facilita a participação no processo de avaliação e diagnóstico diferencial
	Identifica a influência de diferentes situações, ambientes ou contextos nos problemas do cliente
	Analisa e interpreta os resultados da avaliação de forma precisa e integra a informação da história do caso e outras fontes de informações relevantes
	Dá <i>feedback</i> apropriado sobre a interpretação dos resultados da avaliação ao cliente e a outros diretamente relacionados, de uma forma facilmente compreensível
	Produz relatórios orais e escritos dos resultados da avaliação incluindo a análise e interpretação da informação sobre a avaliação
	Identifica as falhas nas informações necessárias para compreender as perturbações dos clientes e procura informação para completar essas falhas
	Reconhece o efeito das perturbações no bem-estar psicossocial, estado social e médico do cliente e dos com ele relacionados
	Quando necessário encaminha o cliente para outros profissionais no tempo e modo apropriados
Planeamento e implementação da intervenção	Integra os resultados da avaliação com outra informação relevante para estabelecer objetivos
	Compreende lógicas e princípios subjacentes aos métodos terapêuticos específicos
	Discute os resultados de longo-termo e decide, em consulta com o cliente, se a terapia da fala é apropriada ou necessária (inclui pessoas chave nestas discussões)
	Seleciona e planeia a intervenção terapêutica apropriada e eficiente envolvendo pessoas chave do meio envolvente do cliente
	Compreende os papéis dos outros membros da equipa inter/trans-disciplinar e elabora o plano de intervenção em consultoria com eles
	Implementa técnicas terapêuticas apropriadas usando os materiais e equipamentos necessários
	Toma decisões refletidas para iniciar, continuar, modificar ou interromper as técnicas, tratamentos ou procedimentos selecionados e regista as decisões e raciocínio de forma apropriada
	Documenta a resposta à intervenção e as mudanças no plano de intervenção
	Mantém registos atualizados, legíveis e corretos de acordo com as regras profissionais e requisitos legais e usa apenas a terminologia aceite
	Recolhe informação, incluindo dados qualitativos e quantitativos, para avaliar a eficácia da terapia

	Prepara o cliente para a alta terapêutica de forma apropriada, chegando a um acordo com o cliente ou outros com ele relacionados sobre o momento exato da alta e segue os procedimentos de alta de forma relevante
	Compreende os conceitos de eficácia e eficiência em relação à intervenção à Terapia da Fala
Prevenção	Contribui para a prevenção da ocorrência ou do desenvolvimento de perturbações da comunicação, alimentação ou deglutição intervindo de forma precoce sobre essas perturbações
Desenvolvimento profissional, formação continua e responsabilidades éticas específicas	Compreende os papéis da profissão e os limites de um terapeuta da fala
	Respeita o código de ética da organização profissional nacional e/ou as prescritas pelo empregador e/ou governo local ou nacional
	Promove o seu crescimento pessoal como terapeuta da fala através de introspeção e do desenvolvimento de capacidades de relação e comunicação interpessoal

Competências genéricas esperadas para o terapeuta da fala recém-licenciado

Competências Interpessoais e intrapessoais	Demonstra um comportamento honesto, sincero e fiável
	Tem uma relação empática com clientes e colegas
	É capaz de obter informação sobre os informantes de forma eficiente e afável
	Dá <i>feedback</i> correto de modo compreensível e sensível
	Demonstra capacidades sociais como assertividade, cooperação e negociação
	Respeita a diversidade e multiculturalidade
	Demonstra atitude positiva e proatividade
	Demonstra capacidade de autocritica e reflete sobre o seu desempenho
	Demonstra resiliência na adaptação às exigências da profissão num sentido que permita manter a autoestima e gerir o stress
Competências sistémicas	Toma a responsabilidade pelo desenvolvimento do seu conhecimento e competências ao longo da vida
	Trabalha independentemente e de forma autónoma
	Adapta o seu comportamento e abordagens para se ajustar a novas situações
	Formula soluções originais e criativas para situações novas
	Faz pesquisa da literatura científica para encontrar a informação mais relevante para responder a uma questão
Competências instrumentais	Usa capacidades e materiais adequados na comunicação da informação e nas instruções escritas, orais e visuais
	Recolhe informação usando vários métodos que incluem revisão da literatura, entrevista, questionários e observação
	Identifica o fator importante num problema e sugere soluções possíveis
	Expressa a solução/decisão preferível de forma compreensível e assinala as ações concretas necessárias

Identifica os riscos ou perigos associados a cada solução possível
Usa o conhecimento, tal como identificação dos fatores importantes num problema, as suas possíveis soluções e riscos associados para selecionar a solução mais apropriada para as circunstâncias específicas
Analisa informação para tirar as conclusões apropriadas e reconhece as implicações dessas conclusões
Sintetiza a informação das diferentes fontes para selecionar um curso apropriado de ação ou para responder a uma questão
Aplica os princípios éticos e legais na gestão da informação e protege a integridade, fiabilidade e autenticidade dos registos
Divide as tarefas em passos concretos e estabelece prazos com objetivos realistas tomando em consideração todas as outras obrigações
Alcança objetivos ou fornece produtos de trabalho nos prazos estabelecidos

Fonte:

Resumo do relatório final do Projeto *NetQues* que pode ser consultado em www.netques.eu. A tradução do resumo para o Português Europeu é da inteira responsabilidade do líder para Portugal (Parceiro 55, Escola Superior de Saúde do Alcoitão, representado pela Prof. Doutora Isabel Guimarães), tendo sido revisto pelos parceiros 56 (Escola Superior de Saúde do Instituto Politécnico de Setúbal, representado pela Mestre Helena Germano) e 57 (Escola Superior de Saúde da Universidade Fernando Pessoa, representado por Dra. Eva Albuquerque), e ainda pela Mestre Paula Correia (Escola Superior de Saúde Egas Moniz).