



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI (UFSJ)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)

NATÁLIA VARGAS

EU CANTANTE: EM BUSCA DA LIBERDADE EXPRESSIVA

SÃO JOÃO DEL-REI

NATÁLIA VARGAS

EU CANTANTE: EM BUSCA DA LIBERDADE EXPRESSIVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, sob a orientação da Profa. Dra. Juliana Alves Mota Drummond

SÃO JOÃO DEL-REI
DEPARTAMENTO DE ARTES DA CENA – UFSJ

NATÁLIA VARGAS

EU CANTANTE: EM BUSCA DA LIBERDADE EXPRESSIVA

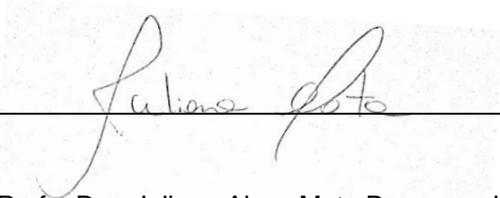
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, sob a orientação da Profa. Dra. Juliana Alves Mota Drummond

Data da Aprovação: ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco Gasperi

Prof. Dra. Juliana Reis Monteiro dos Santos



Prof. Dra. Juliana Alves Mota Drummond

AGRADECIMENTOS

Agradeço a sorte de viver!

Agradeço pela graça de ter consciência e
lucidez neste curto espaço de tempo que chamamos
Vida.

Agradeço à minha Mãe, Sandra, por ensinar e zelar pela alegria do meu viver...

“...Mente quem diz que a lua é velha
Mente quem diz que a lua é velha
Mente quem diz...”

...ainda que a Vida, por vezes, nos castigue com suas ofensas... minha mãe fazia disso
canto:

“a canoa virou no fundo do mar
'pq' a Natália não soube remar.
adeus Natália
adeus Maranhão
adeus Natalia do meu coração”

Elas, a Vida e a Mãe, põem meu corpo em expansão!

Axé.

Agradeço ao meu Pai, Getulio, por ser espelho de minh'alma e, exatamente por isso,
provocar um confronto entre 'eu' e 'eu mesma'. Na figura dele me enxergo, me nego e me
aceito bastante humana. Assim, ele põe meu corpo em expansão!

Axé.

Dedico palavras ao Rick, que fez parte dessa Santíssima Trindade - que eu mesma criei e que eu mesma boto em ruínas - Mãe, Pai e Você. Dedico estas palavras por seu amor /torto/ ao longo de 14 anos da minha vida. Ele põe/pôs meu corpo em expansão pelo desafio. Sou mais forte agora. Não joguei nada fora: nem o amor, nem a dor. Convivo com ambos. Com o susto. Com o (des)encanto. Ambos gritam no meu canto! Ele (o cantar) é mais belo por nossa culpa. Mas não te agradeço, somente dedico...por ora.

“Prefiro então partir
A tempo de poder
A gente se desvencilhar da gente
Depois de te perder
Te encontro, com certeza
Talvez num tempo da delicadeza”

Agradeço ao Guilherme pela ternura com que fala verdades para mim. Agradeço pela doçura no olhar que fala verdades para mim. Como boa filha de Iansã, verdades me são valiosas: as quero! Lhe peço! Você me dá! Obrigada por, assim, me ajudar a unir os cacos de tempos passados e (eu mesma) fazer de mim o mosaico mais bonito que posso ser hoje! Não tenho música para ti (*para nós, futuro*). Pretendo. Axé.

Agradeço à Ju Mota e ao Kaike Barto por me ajudarem a ‘encantar’ um outro canto: este sobre o qual falo aqui; este sobre o qual tento entender/sentir de onde vem e pra onde vai; este cuja única certeza posta diz sobre uma voz que me conduz à expansão e ao prazer. Jamais fui a mesma cantora e pessoa depois de vocês. Aquela lorota de ‘ser a melhor versão de si’, neste caso, funcionou. Obrigada. Axé.

“Sai da boca uma
canção, contando a história da história que não
tem fim.
É como um longo cordão,
que conta pra onde vou e de onde vim”

Agradeço aos amigos por serem tão! Alguns silenciosos, todos loucos, outros sonoros... todos peculiares. Ana, Laura, Quel, Julio, Lígia, Eliza. Eu amo vocês.
Obrigada Kaike por me ajudar a parir essa pesquisa lá em 2018.
Obrigada Winnie por me ajudar a matar essa pesquisa aqui em 2021/22.
Obrigada ao Marcos Filho por me avisar, no último mês de pesquisa, que mestrado não tem fim, tem prazo. Ufa...

“...um bem querer que vem comigo.
Me traz força pra continuar...
Cada um tem seu jeito único encantador,
e dentro do meu peito tem jardim pra toda flor...”
(Laura Cândida, amiga querida, compositora)

Agradeço a mim, sem modéstia, por me reconhecer às vezes tão potente, às vezes tão incapaz, sem frescura! Sou bem humana e deusa também (rs). Me divirto nos buracos onde me meto (*aqui no mestrado, por exemplo*) e também do como saio deles (*quando saio*). Afinal, como vocês vão ler adiante, gosto de cair
de paraquedas
nos meus delírios,
sempre,
até o fim...

Obrigada, Natália, é um barato ser você!
(*risos*)

“... todo bairro tem um louco, que o bairro trata bem.
Só falta mais um pouco pra eu ser tratado também,
bém,
bém,
bém!”

Certamente esquecerei de algumas pessoas pelas quais sou grata e amo profundamente. Se vocês, cujo nome não se encontra, lerem e sentirem falta, me cobrem. Posso agradecer de mil e uma maneiras, mais interessantes até que este texto aqui. Sou

muito mais afeita a palavra cantada ou gestual do que a palavra escrita ou falada. Uma pesquisa que resgata memórias não deveria falhar nos agradecimentos, mas... “é doce morrer nesse mar de lembrar...”

RESUMO

Esta pesquisa compreende estudos sobre o potencial dramático e performativo da voz no ato de cantar, considerando a relação dos cantores com seus modos expressivos. A partir de estudos teórico-práticos sobre os conceitos de Ação Vocal e de Contato, investigou-se sobre dispositivos que podem permitir que estes artistas conquistem - por eles mesmos - qualidade expressiva orgânica, singular e relacional. Devido ao contexto de isolamento sanitário, instaurado pela pandemia da Covid-19, a autoetnografia revelou-se um percurso possível - um plano B - para a continuidade deste trabalho. Um "diário de bordo", com episódios da trajetória profissional e estudantil da autora, e a análise de um debate online, com professores de voz/canto da Universidade Federal de São João del Rei, compõem parte da metodologia desta pesquisa. Ela investiga de que modo - e se - a Ação Vocal e o Contato alargam a percepção do cantante, transmutam a matéria-prima pessoal em criação artística, e potencializam a relação com o outro para comungar a experiência cantada. Esta pesquisa propõe pensarmos um modo de trabalho interdisciplinar para cantores em formação que, espera-se, poderá contribuir para a reflexão sobre a sistematização do ensino do canto popular no Brasil.

Palavras-chave: Ação Vocal, Contato, Eu cantante, Canto Popular.

À minha mãe Sandra Maria da Silva. Amo
você incondicionalmente. Sinto e sei que
recebo seu amor na mesma medida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

CAPÍTULO 1 - CAIR DE PARAQUEDAS É UM ESTILO DE VIDA 19

1.1 AINDA (E SEMPRE) EM QUEDA LIVRE. 31

CAPÍTULO 2 - BREVE PANORAMA DA PEDAGOGIA DO CANTO POPULAR NO BRASIL 36

CAPÍTULO 3 - DILATANDO OS SENTIDOS DA CANÇÃO. 44

3.1 - PEQUENA MOSTRA COMPARATIVA: QUALIDADES EXPRESSIVAS NA CANÇÃO 50

CAPÍTULO 4 - OLHARES POSSÍVEIS SOBRE A AÇÃO VOCAL 52

4.1 - AÇÃO VOCAL E A DIMENSÃO EXISTENCIAL DA METODOLOGIA *SPATIUM VOCIS* 52

4.2 - A AÇÃO VOCAL 54

4.3 - O CONTATO. 60

4.4 - POSSÍVEL INTERSECÇÃO ENTRE A AÇÃO VOCAL E O CONTATO NO ATO DE CANTAR. 62

CAPÍTULO 5 – CAINDO DE PARAQUEDAS (OUTRA VEZ) NA AUTOETNOGRAFIA...	64
CAPÍTULO 6 - ANÁLISE DE EPISÓDIOS DA TRAJETÓRIA DE UMA 'EU CANTANTE': ENTRE “SOLTA A CABEÇA” E “VOCÊ CANTA COM A MESMA VOZ”	69
CONCLUSÕES, INCONCLUSÕES E EXTENSÕES DA ARGUMENTAÇÃO	98
BIBLIOGRAFIA	102

Palavra quando acesa não queima em vão

Fernando Filizola e José Chagas

O compositor me disse que eu cantasse distraidamente essa canção. Que eu cantasse como se o vento soprasse pela boca vindo do pulmão, e que eu ficasse ao lado pra escutar o vento jogando as palavras pelo ar...

O compositor me disse que eu cantasse ligada no vento sem ligar pras coisas que ele quis dizer. Que eu não pensasse em mim nem em você. Que eu cantasse distraidamente como bate o coração, e que eu parasse aqui... assim.

Gilberto Gil

...pelo visto, a palavra acende quando o vento sopra...

Eparrey Oyá!

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é sobre o canto: ela investiga o potencial expressivo e criativo da voz e do corpo no ato de cantar. Diferentes vozes orientam e compõem a escrita deste texto. Ora quem vos fala é a cantora, ora a professora de canto. Por vezes ainda, se manifesta a aluna de canto lírico e de canto popular. Mais recentemente uma outra voz surgiu: a da atriz ou performer... não sei bem. É certo que esta última traz consigo valores e experiências fundamentais para a compreensão deste estudo, que aponta para o despertar de uma dimensão poética da voz. Todas essas figuras reunidas querem sugerir modos de trabalho sobre a expressividade para formação do cantor.

Com frequência e inevitavelmente, essas figuras e suas falas se misturam, se confundem, sem ciúme, nas inquietações e descobertas sobre o ato de cantar e sobre o ensino do canto. Eis que temos então uma pesquisa polifônica na qual todas essas vozes investem, simultaneamente, na procura por práticas, por modos de condução e por dispositivos que despertem, no cantante, uma qualidade de atenção e uma qualidade expressiva específicas.

Essa qualidade diz respeito a um corpo permeável e aberto para o contato consigo mesmo, com o espaço, com os interlocutores e com os aspectos musicais e textuais no instante do canto. Um corpo-voz com menos couraças que, se necessário, desestabiliza normas e parâmetros para reagir às circunstâncias de cada experiência cantada. Um corpo cuja a competência de reconhecer e dar vazão à própria vivacidade, ao desejo comunicativo e expressivo, se amplia e se concretiza. Um corpo-voz que, ao visitar outras searas da produção vocal - que não exclusivamente aquela relativa à destreza mecânica do trato vocal - alcança e passa a considerar também os impulsos do corpo, a memória pessoal e o teor (auto)biográfico. Esta pesquisa é sobre minha trajetória no canto - e sobre a necessidade de trazê-la para a consciência - entendendo que ela pode vir a ser espelho da trajetória de outros cantores.

Neste corpo menos encouraçado¹, a mecânica da voz - seus aparatos físicos e ajustes musculares – responde também à memória e/ou ao impulso do corpo, que não

¹ O termo encouraçado, neste trabalho, está sendo empregado no seu sentido figurativo. Neste caso, compreende um corpo cativo que tem sua liberdade expressiva cerceada integralmente ou parcialmente. Esta couraça constitui um estado psicofísico resultante de circunstâncias e de experiências de vida que impedem a manifestação dos impulsos e das memórias do corpo.

é apenas memória muscular, é antes, memória de uma experiência. A técnica, neste caso, é pulsante e viva! Isso significa que tal qualidade expressiva não é redutível à razão ou à ginástica muscular do trato vocal, menos ainda, à “atomização do comportamento muscular”². A técnica também pode ser fortemente experiencial, fenomenológica e, por isso, intuitiva. **Ela demonstra um trabalho intensivo de alargamento da percepção do cantor sobre si.** Técnica como busca por sabedoria sobre e com o próprio corpo. Corpo não isolado; Corpo indiscutivelmente NO MUNDO; Corpo em RELAÇÃO.

PRA VER A VOZ (Flávio Tris)

Acaso não há sempre mais do que se vê
Os olhos são apenas feitos pra você
Saber o teu tamanho
Saber o teu tamanho

Eu choro, sim, como choravam meus avós
Virá, sem fim, a chuva que desfaz os nós
E lava o teu caminho
E lava o teu caminho

CANTA, CANTA SÓ SÓ PRA VER TUA VOZ VIBRANDO EM MIM

Em tudo, então, **há sempre tanto pra se ver**
os outros são apenas feitos pra você
rever o teu tamanho
rever o teu tamanho

Agora, sim, os mares te inundarão
Verás, enfim, com olhos do teu coração
Além do teu caminho
Além do teu caminho

CANTA, CANTA SÓ SÓ PRA VER TUA VOZ VIBRANDO EM MIM

Interessa para este trabalho falar sobre um canto no qual se identifica parcelas de um depoimento pessoal, que preenche a expressividade tanto com os aspectos hábeis da voz, quanto com os aspectos “frágeis” – fragilidade entendida aqui como emissões vocais não desejáveis do ponto de vista de determinados princípios e parâmetros técnicos de pedagogias vocais mecanicistas e funcionais, de herança fortemente cartesiana. Um canto como manifestação da completude do ser e, por isso, singular e genuíno. Um *eu cantante* não padronizado (não enformado) ainda que

² A atomização do comportamento muscular é uma expressão utilizada pelo educador musical Keith Swanwick (2011). Ele fala sobre maneiras de concentrar o trabalho técnico sobre uma ou algumas partes precisas e pontuais do corpo, desconsiderando as relações destes fragmentos no funcionamento total do corpo. Compreende um exercício exclusivamente motor.

esteja dentro de uma estética musical específica, ainda que esteja cumprindo rigores musicais, estilísticos e fisiológicos.

A problemática que motiva esta pesquisa diz respeito aos processos de ensino-aprendizagem do canto, que se firmam majoritariamente num paradigma mecanicista. Está problematizada aqui, a relação entre a técnica vocal e a expressividade vocal em sistemas de ensino do canto que não demandam do corpo um exercício de sua completude de forma consistente³. Aqui é lançado um olhar crítico, prático e sensorial sobre metodologias que atuam no sistema racional dedutivo, nos quais a aprendizagem e os saberes são aplicados *no* ou *sobre* o corpo – ou partes isoladas deste corpo - e não *com* o corpo...

(um pensamento me ocorreu e é urgente falar dele aqui, agora!)...

(...é complexo lidar com um estudo que se estende por mais de três anos. Aquilo que um dia foi uma inquietude já não o é mais em função da própria pesquisa. Sinal de que ela - a pesquisa - cumpriu seu papel, não? Aquele papel de burilar os temas, chafurdar-se nas questões para que elas se acomodem de novo, só que de outro jeito. Então me diga: qual a função de uma pesquisa? Acho que nunca parei para pensar, de fato, nisso...

*parar
para
pensar...)*

(escrevo assim, às vezes, dentro dessa dissertação, pq me parece que sou mais clara - pelo menos pra mim - quando digo de modo informal do que quando digo na tentativa de ser científica e acadêmica)

(Fecha parênteses. Segue o bonde!)

Não se trata, no entanto, de negar os benefícios do trabalho técnico vocal que se utiliza do isolamento e da manobra de porções específicas do corpo. Trata-se de olhar, com olhos reflexivos, para os aspectos que usualmente norteiam - e também para os que são negligenciados durante - a formação de um cantor. Isto é, repensar os alicerces da prática vocal, colocando uma lente de aumento nos treinamentos que tocam e revelam as “dimensões sensíveis”⁴ da voz, antes que ela venha a ser matéria

³ A completude do corpo compreende a integração dos corpos físico, psíquico, emocional e energético na experiência vocal. Dimensão sensorial e racional formando um todo e funcionando como unidade na observação e apreensão do conhecimento de detalhes do corpo.

⁴ Para o pesquisador Fernando Aleixo, a voz, quando exercida em sua totalidade psicofísica, se manifesta em

sonora – antes que ela venha a ser “dimensão dinâmica”⁵. A respeito desse tipo de prática pedagógica, a pesquisadora e professora de canto, Consiglia Latorre⁶, afirma:

“Outra situação concreta é a do aluno que vem de uma prática de estudos pontuais de técnica vocal destituída de vínculos com um contexto teórico-metodológico mais amplo referendado pela própria cultura brasileira. Exercícios técnicos, como os de percepção das zonas de ressonância. Nessas práticas, via de regra, o trato da voz costuma ser desenvolvido com vocalizes para agilidade, entre outros, ocultando do cantor, toda a riqueza de situações de várias naturezas e dimensões, exigida na sua performance. Como resultado, tal prática, que dá prioridade aos exercícios de técnica vocal, pode-se tomar cansativa e monótona, tomando-se mais uma ginástica vocal, do que uma prática pedagógica, concorrendo seriamente para desestimular o aluno.” (LATORRE, 2002, p.183)

Esse distanciamento do modo cartesiano de produzir conhecimento, e de ancorar a aprendizagem, vai ao encontro das inquietações, perguntas e desejos que tangenciam este trabalho. Dentre tais, a necessidade de repensar o que é ser cantor e o que pode vir a ser o ato de cantar. Quais os propósitos e fundamentos da formação de um profissional artista da voz? Quais os efeitos que o canto pode exercer sobre o próprio sujeito que canta, sobre o público e sobre a sociedade?...

(outro fluxo de pensamento)

(...“eu mesma não tenho muita clareza se falo neste texto sobre o canto popular ou sobre o cantar. Eu deveria, como pesquisadora, fazer esse recorte com mais precisão até o fim do trabalho. No entanto, a minha prática profissional, ainda que se concentre no canto popular, não se restringe a ele. A minha prática reflexiva muito menos. Quando penso sobre o canto, penso sobre o ato em si, esteja ele ancorado ou não numa estética vocal - lírico, belting, popular, etc. Para mim, é quase doloroso e revoltante afirmar que falo “apenas” de canto popular...”)

(Sigamos sem essa resposta por enquanto!)

Diante de tantas perguntas, e outras mais que nunca cessam em aparecer, me

três dimensões: sensível, dinâmica e poética. A dimensão sensível é o próprio impulso de vida. É a origem. É o saber corpo, criador da voz. Por isso, nessa dimensão a voz é a própria essência do ser: seu corpo, sua alma, suas memórias, experiências e emoções. A voz constitui-se de todos estes movimentos íntimos e pessoais. (ALEIXO, 2007)

⁵A dimensão dinâmica é a voz em matéria sonora. A própria realização da emissão vocal no espaço. Ela carrega em si as marcas da dimensão sensível, tornando esta dimensão perceptível. Na dimensão dinâmica percebemos os parâmetros sonoros concretos da voz: altura, timbre e intensidade. (ALEIXO, 2007)

⁶ Consiglia Latorre é cantora e já atuou ao lado de Chico Buarque e Toquinho. É pesquisadora e professora desde 2009 do Curso de Música do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Coordena o grupo de estudos Sonoridades Múltiplas desde 2012 com alunos dos vários cursos do ICA e do mestrado em artes.

pareceu justo e eficaz - nesta dissertação que argumenta sobre um 'Eu' cantante - relatar algumas experiências (minhas) vividas no curso de Teatro e no curso de Música, ambos da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ).

O Teatro é fonte de um conjunto de estudos, práticas e teorias que oferecem procedimentos precisos e sistematizados para o desenvolvimento da qualidade expressiva descrita nos parágrafos acima. Na literatura e na pedagogia de ensino do canto popular no Brasil, ainda que observemos um caminho análogo que tende a desmecanização dos processos de ensino do canto, as publicações que tratam sobre expressividade ainda são recentes, mas crescem a olhos vistos! Na artes cênicas, por outro lado, a bibliografia que se ocupa sobre a voz como resposta e/ou como facilitadora das reações orgânicas espontâneas é extensa e bastante sólida.

Diante disso os conceitos de Contato⁷ e de Ação Vocal⁸ vão nortear o argumento desta pesquisa, que investiga de que modo a intersecção prática e teórica desses itens, pode vir a ser uma ferramenta pedagógica que estimule uma expressividade regulada, em grande parte, por um 'território pessoal' - ou '*território inseguro*', '*vulnerável*', '*potente*', '*mutável*', '*flexível*', '*dinâmico*' - da voz.

Esta pesquisa confia na hipótese de que o Contato e a Ação Vocal podem vir a ser dispositivos encarregados de um *labor* que transmuta o depoimento pessoal - matéria-prima da voz e impulsos do corpo - em matéria criativa/artística e discursiva, portanto, operadores de um *eu cantante*; ferramentas de um processo de aprendizagem sensível e integral do corpo-voz.

O caminho que se instaura entre descobrir o depoimento pessoal, torná-lo material de criação e oferecê-lo como discurso artístico, se destaca como laboratório imprescindível na formação do cantor. Portanto, nesta pesquisa, um conjunto de práticas teatrais que valorizem uma expressividade orgânica⁹, é entendido como um dos pilares da formação de qualquer cantor e, justamente por isso, posto e proposto aqui como ferramenta de ensino que deveria compor o currículo de qualquer curso de canto.

⁷ Contato é um conceito/procedimento desenvolvido pelo diretor teatral Jerzy Grotowski. Ele se estabelece no espaço "entre": entre os companheiros de trabalho, entre o ator e o espaço, entre o ator e os outros aspectos da encenação, entre o ator e a canção e, no plano mais sutil, entre o ator e ele mesmo, a partir de um corpo que conquista uma qualidade de atenção refinada e expandida.

⁸ A utilização do termo/conceito Ação Vocal ou *Gesto Vocale*, que faremos neste trabalho, está descrito mais detalhadamente no decorrer do capítulo 4.

⁹ Organicidade da voz diz respeito a manifestações de uma totalidade psicofísica dessa. Corpo, mente e alma integrados na criação vocal. Um conteúdo interior das potências *corpóreo-vocais* materializado em som ou em silêncio.

Em tempos de sistematização do ensino do canto popular, poderíamos consolidar a ideia de que a arte de cantar é também uma arte da vida – ousaria dizer uma arte da vida. O cantor é um todo em ação e o ato de cantar uma experiência de vida que se compõe de muitas esferas. Logo, sua preparação deveria ser corpóreo-vocal. Não tocar apenas os aspectos motores da voz, mas colocar em expansão e em movimento a plasticidade de sua dimensão física, energética e mental (nível material e imaterial). Instaurar descobertas sobre si com o intuito de irradiá-las em exercício de criatividade e de expressividade cantada.

Hoje esta investigação fala diretamente para aqueles cantores, profissionais ou em formação, que acreditam que o cantar “bem” se realiza para além do virtuosismo mecânico. Este texto, então, se estende a qualquer pessoa que percebe no canto uma experiência de transformação pessoal e que, por isso, quer cantar! É para vocês que sugiro algumas ferramentas que parecem ser úteis na descoberta de outras dimensões mais sensíveis e orgânicas da voz. Essas instâncias, aparentemente invisíveis, quando manifestadas *no* e *pelo* cantar, podem reinventar a performance e nossa relação com a arte e com a vida.

CAPÍTULO 1 - CAIR DE PARAQUEDAS É UM ESTILO DE VIDA

Certa vez uma professora disse que eu havia “caído de paraquedas” na aula de canto lírico. A frase soou pejorativa e dura aos meus ouvidos (ainda bem que sempre fui teimosa!), dei um sorriso amarelo e continuei meus estudos por mais cinco anos com a mesma profissional. Ao longo desse tempo, quase sempre permaneci ilesa diante de frases daquele tipo.

Demorei algum tempo para descobrir que eu não seria, de fato, uma cantora lírica “com L maiúsculo”. No entanto, como cantora e professora de canto, nunca tive dúvida de que os fundamentos do canto erudito pudessem servir a propósitos fundamentais na minha profissão.

O percurso de vida, de estudo, e também profissional de qualquer pessoa nem sempre é linear e óbvio. Há que se passar por searas pouco prováveis. Curvas, abismos, barreiras e cruzamentos. Há, inclusive, “saltos de paraquedas”, que deveriam ser encarados não como desajustes, mas como uma gana pelo desconhecido, pelo que nos é estranho, inesperado, difícil e que exatamente por isso nos transforma. Assim se deram muitas etapas de minha trajetória no canto: mais saltos em lugares inseguros do que *highways*¹⁰.

Em mim isso traduz um desejo por aquilo que desestabiliza, aquilo que gera descoberta, experimentação. Traduz um gosto por saberes que circulam por todo lugar e não admitem pertencer a uma área exclusiva do conhecimento. Cair de paraquedas em lugares imprevistos nos conecta à ideia de que o conhecimento não é fragmentado e, por isso, pode ser acessado em fontes diferentes. Esses saltos significam, ainda, a busca por desafios que põem em cheque meu próprio conhecimento; cria inquietude e nos tira do lugar estático do conforto.

Se passei pelo canto lírico, pelo canto popular, pelo canto de tradição ou por qualquer outra experiência vocal, e não me “filiei” a nenhuma delas, é porque uma pergunta, nem sempre consciente, me habitou: o que pode a voz no canto? Uma única questão que se desdobra em muitas: além do atributo sonoro, quais são os elementos não musicais que podem ser embutidos no ato de cantar? Do que eu sou capaz quando canto? O que potencializa meu canto? Cantar para que e como? Como o canto me afeta?

¹⁰ *Highway* é uma via expressa denominada autopista ou rodovia, as *highways* proporcionam ao tráfego motorizado fluxo livre e de alta velocidade.

Na busca por respostas me enveredei por muitos lugares desconhecidos. Cair de paraquedas pode ser uma escolha! Seria um contrassenso estar procurando, em um só lugar, as respostas sobre o que pode a voz, ignorando o fato de que ela é objeto de estudo multidisciplinar.

Só depois da vivência no teatro tive a chance de dizer que “estou solta na minha prisão”¹¹ de forma lúcida e destemida. O teatro me despertou para a diferença que existe entre possuir rigor técnico e ser domesticada vocalmente. Na prática, nunca fui uma cantora muito obediente aos parâmetros técnicos e aos quadros referenciais estéticos do canto *Bel Canto*¹². Esse canto teimoso - sem amarras - tem razões que remontam a minha infância, adolescência e hábitos musicais de família. Para entender os porquês desta pesquisa, faço a cronologia destas vozes para que as questões e hipóteses deste estudo se tornem melhor compreendidas.

Trabalho com música há exatos dez anos cantando em palcos, bares e dando aulas de canto. Por outro lado, posso dizer seguramente que meu aprendizado e prática vocal vieram desde muito cedo, no seio de minha família. O meu pai e a minha mãe são jornalistas de formação, mas ele sempre tocou violão para eu cantar desde “moleca”. Ela, minha mãe, sem dúvida, foi quem me emprestou o senso de afinação, embora lhe faltasse noção de ritmo. Ela sempre cantava para mim.

Ambos ouviam música diariamente, de Beatles a Boca Livre, passando por Carpenters, Chico Buarque, Caetano Veloso, Bread, Cartola, uma miscelânea sonora que rolava no toca-discos. Meu pai batucava em tudo e assobiava quase que ininterruptamente. Acho que foi assim que iniciei meus estudos musicais, de maneira informal.

Sem entrar nas questões que problematizam o conceito de aprendizagem informal, busco de imediato a fala da educadora musical Lucy Green sobre o tema. A pesquisadora Maria de Barros Lima, em referência a Green, explica que as “práticas informais de aprendizagem” são maneiras por meio das quais músicos populares assimilam os conhecimentos e aptidões da profissão. Uma gama de abordagens de

¹¹ Trecho da música ‘Revendo amigos’, da cantora, violonista e compositora brasileira Joyce Moreno.

¹² O *Bel Canto* talvez seja a principal escola do canto lírico. Seu sistema de técnicas tem raízes no século XVII, na Itália. Nos séculos seguintes foi sendo aperfeiçoado e transformado pelo estudo sobre a fisiologia e pelas novas tecnologias musicais. Essa tradição tem como princípio básico a beleza da voz por meio do aprimoramento técnico e do completo domínio da musculatura da laringe, faringe, do abdômen, dos músculos intercostais e do assoalho pélvico. Desse modo, são muito valorizados a plasticidade, a clareza, o veludo (voz arredondada) e a emissão de harmônicos na voz. O manejo correto da musculatura deve levar a uniformidade e precisão do timbre. São fundamentais o domínio da projeção, a sustentação - firmeza do som da voz -, a afinação, o controle da respiração e do apoio diafragmático. (SILVA; SCANDAROLLI, 2010)

ensino são característicos dos espaços não institucionalizados: a autoaprendizagem, a imitação, discussão e aprendizagem entre pares, o “tirar de ouvido”, a assimilação do conhecimento de forma casual e a integração entre o ouvir, o tocar, o improvisar e o compor. Até meus 16 anos vivi essas formas de aprendizagem.

A família do meu pai sempre foi muito musical, todos os tios tocam algum instrumento ou cantam. Todos amadores. Nos encontros, na casa de meus avós, a música nunca era eletrônica, porque faziam eles mesmos o som da festa, cantando e tocando. Onze filhos e mais de 20 netos solidificaram uma tradição musical que em 1999 se tornou um festival de música anual: o FestVargas.

Ainda que seja uma grande brincadeira entre os familiares, o FestVargas instaurou uma rotina muito semelhante a de músicos profissionais: havia ensaios, pesquisa por repertório, ensino de instrumentos musicais, escuta das canções, experiência de palco, vivência entre músicos e etc. Essa festa existe há 20 anos. Muitos se tornaram músicos profissionais ou amadores por influência dessa rotina.

No período da infância e da adolescência cantar era como tomar café. Uma experiência tão corriqueira, cujo potencial transformador passava despercebido. O canto apenas existia em fluxo pelo corpo inteiro. Eu não pensava conscientemente em projeção, afinação, postura ou qualquer outro parâmetro técnico vocal. Simplesmente eu cantava! Hoje, sei que foi um período de descobertas das minhas próprias energias e qualidades vocais. A voz em sua versão mais crua e selvagem.

Em 2005, com 16 anos, comecei a fazer aula de canto. Ainda que só tivesse familiaridade com a música popular, na minha cidade só encontrei professores de canto lírico. Assim, as primeiras instruções que recebi sobre o canto vieram da escola erudita. Indicações para levantar o palato, utilizar ressonadores da máscara, deixar o timbre homogêneo nos registros grave, médio e agudo, abrir costelas e utilizar o apoio diafragmático sempre me acompanharam desde então.

O controle desses aparatos técnicos, ao mesmo tempo em que me direcionava para a descoberta de timbres e recursos vocais, fazia com que eu me sentisse muito aquém do exigido para ser uma cantora lírica. A dificuldade residia na ação de ter que controlar a voz, como se fosse um animal indomável. Pensar no ajuste de cada parte do trato vocal impedia que a voz acontecesse livremente e nunca foi suficiente para que chegasse a uma emissão própria do lírico.

É contraditório constatar que os problemas vocais começam a aparecer no momento em que começamos a dar uma atenção especial e cuidadosa à voz. Intuo

fortemente que seja no processo de aprendizagem formal que surjam “travas” e bloqueios. Começamos a olhar nosso aparelho fonador com lupa criteriosa. Se por um lado, isso aproxima o olhar para nosso instrumento de trabalho, por outro, a lupa fragmenta demasiadamente nossa observação, impedindo que observemos todas variáveis desse complexo fenômeno que é a voz. É fundamental, em algum momento, unir as dimensões da realização vocal e se debruçar sobre suas inter-relações e interdependências no ato vocal.

Prossegui com as aulas até meus 19 anos sem entender com clareza o propósito. A urgência em solucionar “problemas” e “vícios” vocais não existia porque eu ainda não lidava profissionalmente com nenhuma escola específica de canto – escola lírica ou popular. Ainda não era exigido seguir rigores estilísticos.

Lembro de ficar surpresa – depois de já fazer aula por um bom tempo – com a descoberta de que minha professora também trabalhava o repertório da música popular, utilizando a técnica do lírico. Nunca recusei as músicas eruditas oferecidas por ela a mim: foi este meu primeiro salto de paraquedas rumo ao desconhecido. Sempre insisti, sem muita consciência, na pergunta: o que este canto não familiar pode me oferecer?

Naquela época acreditava que o lírico fosse mais elaborado tecnicamente do que o popular e, por isso, estudá-lo me daria mais suporte para cantar outros estilos. Aderi ao mito de que a técnica é uma só para todos os cantantes, uma vez que o aparelho fonador é o mesmo em qualquer pessoa. Esse tipo de abordagem instrumental da voz pode fazer o canto cair no risco de uniformizar-se, porque reduz consideravelmente o leque de possibilidades timbrísticas e expressivas, cobrindo as demais maneiras de vocalizar sob o nome de “erro”. Daí surge mais uma questão: como encontrar na voz um equilíbrio entre o desejo expressivo e os rigores dos parâmetros vocais específicos de uma determinada vertente de canto?

Ainda não me dava conta de que o ato de cantar é uma arte complexa, que não se faz exclusivamente com o aperfeiçoamento do desempenho do trato vocal. Por outro lado, envolve todo o complexo corporal – corpo e mente. Além disso, há especificidades estilísticas, históricas e composicionais para cada tipo de canto.

Sempre estudei canto lírico por meio de abordagens instrumentais da voz. Por esse viés, a voz recebe um treinamento físico com vista a alcançar uma fonação muito específica. Nessa linha de ensino, interessam os modos de produção da voz que obedecem hábitos, modelos e comportamentos consolidados e preestabelecidos.

Em 2009 ingressei no curso de canto popular da Universidade de Música Popular - Bituca, em Barbacena, Minas Gerais. Sem dúvida essa experiência foi um divisor de águas. Lá formei meu primeiro grupo musical, que participou do edital “De Olho no Palco” (2010), oferecido pelo grupo mineiro de teatro Ponto de Partida. Nessa ocasião criamos um show com músicas brasileiras sob a direção musical do educador e compositor húngaro Ian Guest e sob a direção artística dos atores Lido Losch, Lourdes Araújo e da diretora Regina Bertola.

Essa experiência transformou minha relação com o fazer musical. A partir dali, comecei a ressignificar o papel do cantor no canto e no palco. Observei que a ordem de apresentação das músicas no espetáculo, delineava uma narrativa e não se organizavam apenas pelos parâmetros do andamento ou do caráter expressivo musical.

Por consequência, pela primeira vez dediquei um olhar mais atento às letras das canções, o que me deu condições de perceber uma dramaturgia que permeava o espetáculo. Esse aprendizado me conduziu ao entendimento de que um espetáculo musical é composto por elementos de ordem e natureza diferentes. Tudo o que está em torno, ou intrínseco, à canção, potencializa a geração de uma narrativa e de imagens. Restava saber como investir esforços para que um universo cênico se instaurasse a cada canto.

Passei por um aprendizado intenso de apropriação e incorporação dos sentidos da canção. Exercícios práticos suscitaram uma nova relação entre os integrantes da banda e redirecionaram nosso olhar para o outro (que no meu caso só se comunicava com o teto). Pela primeira vez saí de trás do pedestal e comecei a perceber o espaço físico da atuação, e também como o corpo poderia ocupá-lo. Despertei-me para a importância *daquilo que* era dito na canção.

Me tornei mais atenta às intenções e às figuras que a letra trazia. Aos poucos, me esforçava para encontrar uma equivalência, em mim, do que era dito na música.

Pensar os arranjos musicais e a movimentação pelo palco, em função da narrativa do espetáculo, foi outro gatilho na compreensão do canto como manifestação cênica, além de sonora.

Essa foi a primeira vez em que percebi que o teatro oferecia algo que me interessava. Algo que até então era oculto, mas que se tornou, pouco a pouco, fundamental e presente na minha performance. Depois da Bituca, me empenhei em incorporar os sentidos da canção para que aquilo que estivesse sendo dito fosse crível para o público e não somente ilustrativo. Até então, minha interpretação se detinha aos sentidos da letra da canção, e eventualmente adicionava subtextos ou afetos próprios.

Com o tempo notava a minha performance cada vez mais refletida na primeira estrofe do poema Autopsicografia, do poeta português Fernando Pessoa (1888-1935):

“O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.”
(PESSOA, s.d.)

As palavras acima ilustram um exercício de aproximação entre sujeito lírico e sujeito empírico, muito comum na poética. Neste caso, o limite entre o que é realidade e o que é ficção se torna mais tênue. Pela primeira vez me vi experimentando essa relação de hibridismo no canto.

A Bituca inaugurou em mim uma espécie de percepção expandida do evento musical e dos elementos presentes nele. Fui me tornando mais permeável e, por consequência, capaz de manifestar, na voz, as reverberações – impressões, memórias e sensações que a música desperta no corpo, e não somente reverberações de natureza acústica - que a canção provocava em mim. Ao mesmo tempo em que cantava, eu era cantada, como se encontrasse uma parcela de mim nas canções e vice-versa, ainda que não tivesse vivido aquilo que estava posto na letra.

Comecei a colocar em prática - fosse no canto lírico ou no popular -, um tipo de relação com a letra da canção, que provocava um envolvimento meu com a história, como se aquilo que estivesse sendo cantado fosse, em parte, uma narrativa pessoal. O contato que se estabelecia entre as palavras e o sentido da canção, foi o primeiro dispositivo que me permitiu incorporar e me apropriar da música no ato do canto.

A aluna de canto popular, que entrou no curso em 2009, saiu cantora profissional em 2011 – não pelo diploma, mas pela vivência transformadora –, muito

mais consciente da relação com o público, da movimentação do corpo no palco e dos sentidos da canção. Algumas práticas com os atores do Grupo Ponto de Partida, ao longo de dois anos, foram decisivas para, mais tarde, me fazer suspeitar do potencial de determinadas práticas teatrais na descoberta de um canto mais orgânico, no qual a produção de sentidos se dá por fatores de natureza distinta, seja musicais, seja extramusicais. Anos depois, retornando à prática teatral, me foi mostrado que existem inúmeras instâncias que constituem o fenômeno canto, com as quais podemos nos relacionar e traduzi-las em material expressivo e criativo na performance. Algo que poderia ser chamado de abordagem de composição interna da voz por considerar, desenvolver e manejar aspectos de ordem energética e emocional na produção vocal.

As práticas de ensino nas aulas de canto popular da Bituca não se diferenciavam tanto daquela abordagem instrumental das de canto lírico. Ainda que fossem coletivas, a experiência vocal se dava mais individualmente do que coletivamente.

Nas aulas de canto propriamente, os procedimentos eram destinados ao condicionamento muscular, flexibilidade laríngea, aumento da capacidade respiratória e exploração timbrística. Em razão disso, sempre estávamos usando aquela “lupa” já mencionada, julgando e observando individualmente a mecânica da produção vocal. Permanecia o mito de que a técnica era uma .

Em 2010 comecei a cantar na noite, em bares e em espaços culturais na cidade de Juiz de Fora, desde então, constatei que é muito complexo pensar na técnica vocal enquanto se canta. Cantar não era redutível à razão, mas os processos pelos quais me formei me conduziram a pensar o contrário.

Enquanto o ato de cantar demanda uma atitude de abertura e percepção aguçada do todo, o controle da técnica vocal instaura uma direção oposta - não menos importante - voltada primordialmente para percepção e manejo de porções isoladas do corpo. Sentia que as direções eram opostas e quanto mais eu tentasse controlar racionalmente as estruturas do aparelho fonador, menos a voz saía com exatidão e prazer. A técnica, tal como me foi apresentada, enrijecia meu corpo no momento da performance. Sempre que procurava solucionar alguma dificuldade vocal tentando controlar determinada musculatura, o corpo “travava” e a voz não respondia aos comandos.

Não cheguei a habitar esse corpo absolutamente enrijecido, muito provavelmente por causa dos anos em que o cantar foi um hábito natural e

desimpedido. De qualquer modo, por muito tempo, tive dúvidas sobre como “aplicar” a técnica vocal no fazer musical. Qual seria a medida entre a técnica e a expressividade? Como aplicar a técnica sem perder qualidade interpretativa? A técnica está em oposição à expressividade?

Me questionava também se estava havendo aprendizado, já que a voz embargava toda vez que tentava manejar as musculaturas do trato vocal. Embora eu travasse embates comigo mesma quanto a essas questões, normalmente eu cedia para um canto em fluxo, ao invés daquele milimetricamente calculado.

Em 2013 ingressei no curso de Canto Lírico, na licenciatura em Música, da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Minas Gerais. Um primeiro estranhamento aconteceu no dia da primeira prova: eu percebia meus colegas muito preocupados e ansiosos, seja antes, durante ou depois dela. A princípio pensei que fosse falta de costume de se apresentar, já que nem todos eram profissionais. Depois notei que a raiz do problema residia na expectativa de acertar os elementos técnicos no momento da performance, isto é, acertar a afinação, escolher os melhores ressonadores, conseguir projetar a voz, abrir a boca, levantar o palato, abrir as costelas, acertar a letra e a forma da canção. Havia todo um conjunto de competências que precisavam ser executadas com primor.

Essas exigências deixavam os alunos muito nervosos, com os corpos visualmente endurecidos, o olhar vidrado no horizonte e o batimento cardíaco acelerado. Havia um julgamento excessivo, quiçá cruel, sobre seus próprios desempenhos. Diversas vezes vi colegas chorando antes ou depois de uma prova. Nesses momentos, algumas questões saltavam: o ato de cantar se destina ao virtuosismo técnico? Para onde está voltada a atenção do cantor? Qual o objetivo daquele canto? Cantar para quê? E o mais importante: para quem? Dizendo o que para quem? Éramos conclamados a pensar na técnica - no controle do corpo - e consequentemente, dominar a voz se tornava a finalidade de estar cantando.

Sempre fui uma cantora meio “fora da curva”. Até o penúltimo ano do curso, em 2016, não possuía esse zelo técnico que meus colegas ambicionavam. Uma parcela de mim se sentia culpada por isso, mas normalmente me importava mais com a palavra do que com o timbre. Há muitas searas por onde passam a criação e a expressividade, além do domínio técnico fisiológico. Essas demais instâncias, de caráter sensível ou orgânico, não eram contempladas com sucesso nos espaços de formação por onde passei.

As práticas teatrais na Bituca e a vivência musical na infância e adolescência me proporcionaram um mergulho no universo cênico e relacional da música, sem negar a instância sonora, que normalmente, é a mais evidente.

Eu tinha, há muito tempo, um compromisso maior com as significações e com a produção de sentidos, do que com os conteúdos técnicos. Embora soubesse que todos esses itens deveriam coexistir e não se opor, existia uma tendência grande em dar mais espaço à minha intuição do que à razão. Diante da incompatibilidade entre a técnica e o meu desejo expressivo, comecei a criar uma dicotomia do domínio mecânico, fisiológico e vocal com a expressividade.

Observava em alguns dos meus colegas uma discrepância entre a imagem do corpo físico e *aquilo que* a voz estava dizendo. Talvez, discrepância maior entre o corpo físico e o *como* a voz manifestava a canção. Burlar as regras técnicas em favor do desejo de comunicação era uma opção menos usual, pois tudo que estivesse fora do espectro vocal desejável pela estética lírica, era descartado ou temido.

Nessas circunstâncias, criar mais camadas de sentido, expandir os acordos semânticos do texto na canção era uma tarefa difícil, tendo em vista o prestígio que a técnica possui na escola lírica. Entre os alunos de canto popular, com os quais também participei de várias apresentações, isso acontecia num grau muito menor. Dificilmente, a primazia técnica solapava a intensidade dramática.

Do caminho percorrido até aqui, de Juiz de Fora a São João del-Rei, surgiram questões do tipo: o quanto é possível explorar a vocalidade dentro de uma estética? Como mergulhar no universo da organicidade sem, necessariamente, negar modelos de canto já consolidados? Como fazer da técnica e da expressividade um material único e sistematizado no processo de formação do cantor? Como encarar a técnica como um meio e não como um fim? Como “tirar a couraça” de um corpo, ainda que ele se utilize de técnica vocal tradicional? Essas questões são pungentes entre os profissionais da voz que, hoje em dia, se dedicam em pesquisas e iniciativas para sistematizar o ensino do canto popular.

Paralelamente ao curso de Canto Lírico, em 2014, comecei a dar aulas particulares de canto popular. Nesse momento entra a figura mais insegura e curiosa: a professora de canto. Não me sentia suficientemente abastecida de conhecimento, nem de vontade para ensinar. Havia medo na responsabilidade de orientar outra pessoa sobre algo tão sensível como a voz. Mais uma vez caindo de paraquedas na licenciatura – sou licenciada em Letras também –, e por outro lado, foi a partir das

demandas do ensino que se tornou cada vez mais urgente engrenar um estudo sobre a voz e sobre a pedagogia do canto. Todas as lacunas que até então existiam, ficaram evidentes e insustentáveis nas aulas que ministrava.

Absolutamente insatisfeita com os procedimentos que eu mesma usava – os mesmos pelos quais me formei – resolvi começar minha procura por dinâmicas, jogos e exercícios baseados nos Métodos Ativos¹³ da Educação Musical. Algo que contemplasse o corpo integralmente; um aprendizado que passasse por outras vias que não somente a razão.

No princípio foi extremamente complicado encontrar materiais que fossem destinados ao canto popular. Afinal, a sistematização do ensino é recente. Seus métodos e pedagogias estão sendo construídos e organizados nos últimos trinta anos, no Brasil. Dos recursos da literatura musical, que eu tinha acesso até então, encontrava muitos métodos que ofereciam uma abordagem instrumental da voz.

Esses procedimentos já não respondiam às dúvidas e problemas vindos dos alunos. Grande parte das dificuldades pareciam ter outra natureza. Bloqueios psicológicos, “travas” emocionais e corpo cansado. Comportamentos e reações muitos difíceis de serem identificadas e investigadas por um professor de canto com formação tecnicista.

Comecei a reestruturar as aulas adaptando alguns jogos musicais com os quais tive contato ao longo da licenciatura. Me interessava neles o grau de experimentação vocal que demandavam do executante. Depois acrescentei atividades de aquecimento corporal para estimular um corpo, no mínimo, mais alerta. Foram muitas tentativas e experimentações de exercícios.

Por muito tempo não eram claros os tipos de procedimentos que deveriam ser usados. Somente quando comecei a definir o que eu esperava de um cantor - suas habilidades e competências - pude trilhar um caminho mais focado sobre pedagogia vocal.

Retornando à figura da aluna, volto meu olhar agora para o Recital de Formatura, 2017. Nesse período criei uma rotina de estudos diária e, contraditoriamente, foi o momento em que mais tive rouquidão, cansaço, indisposição para cantar, viroses, febres e irritações na pele. Um quadro

¹³ Métodos Ativos constituem-se por modos de condução, abordagens e propostas metodológicas, que colocam o aprendiz em contato com a música enquanto experiência de vida antes mesmo da aquisição de habilidade técnicas ou teóricas. Prioriza-se o desenvolvimento humano integral – afetivo, emocional, psíquico, físico, social – por meio da musicalização. (FONTERRADA, 2008)

psicossomático que perdurou em torno de quatro meses. Naquele momento, ficou claro que não há técnica que dê jeito no vazio de conteúdo e, naquele momento, eu estava absolutamente voltada em acertar os parâmetros e modelos vocais do lírico.

Seis meses antes do recital, novamente o paraquedas caiu numa disciplina do curso de teatro da UFSJ. Mais um estranhamento e mais uma pulga atrás da orelha com aquela disciplina em que não cantávamos todo o tempo, mas que me exigia reconhecer, observar ou perceber estados do corpo.

Foi ali que conheci a professora Juliana Alves Mota Drummond¹⁴, que no ano seguinte me convidou para participar do Grupo de Pesquisa e Extensão Casa Aberta¹⁵. Ali, comecei a jornada de descoberta do meu corpo, com todas as limitações e potências. Foi também onde comecei a delimitar com mais clareza como me desejava enquanto artista/performer e enquanto professora de canto. O caminho é difícil porque é preciso ressignificar tudo aquilo com o que me construí até então.

Se antes havia tido aulas de canto, no Casa Aberta passei a ter aulas de voz. Neste trabalho, o termo voz é anterior aos estudos do canto, por isso mesmo o contempla. O desejo de investigar as dimensões sensíveis da voz surgiram com as vivências nas oficinas *Arqueologia da Voz*, da artista italiana Francesca Della Monica¹⁶ e, *Convite ao Canto* de Mario Biagini¹⁷ e *Cantos de Tradição* de Alejandro Tomás Rodríguez¹⁸. Novas perspectivas sobre a presença e sobre a ação físico-vocal na performance artística nasceram desses encontros.

¹⁴ Juliana Mota é atriz, cantora e relações públicas. Professora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFSJ e do Curso de Graduação em Teatro na mesma instituição. É coordenadora do Grupo de Pesquisa e Programa de Extensão Casa Aberta.

¹⁵ O Grupo de Pesquisa e Programa de Extensão Casa Aberta tem como propósito promover e ampliar as relações entre os profissionais e estudantes de Teatro e de Música da UFSJ, e também entre a comunidade artística externa. O grupo desenvolve trabalhos práticos e teóricos sobre Memória, Música e Formação do Ator nas áreas "treinamento vocal do ator", "teatro musical brasileiro" e "voz e tradição".

¹⁶ Francesca Della Monica é artista e pedagoga italiana. Sua pesquisa e atuação artística, no âmbito do teatro e da música contemporânea, versa sobre as possibilidades da voz. Della Monica coordena vários projetos de formação artística. Sua metodologia é denominada *Spatium vocis*.

¹⁷ Mario Biagini é ator e diretor diretamente ligado ao Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards em Pontedera, Itália. É sucessor direto da pesquisa teatral de Grotowski. Dirige o Open Program vinculado ao Workcenter.

¹⁸ Alejandro Tomás Rodríguez é ator e professor de Teatro. Se dedica ao trabalho sobre o canto de tradição e sobre o comportamento orgânico no canto e na atuação. Foi membro do grupo Open Program, no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Aos poucos foi crescendo a necessidade de encontrar abordagens mais sinestésicas, que desenvolvessem no cantor a consciência do seu “corpo-voz” e a emergência de uma atitude ativa, plena, entregue e, acima de tudo, dialógica no palco e na aula.

Práticas de ensino-aprendizagem em que a racionalidade não é o aspecto central, apontaram um caminho possível na busca pela expressividade no canto. Não se tratava de transgredir ou desvalorizar estruturas já fixadas do canto popular. Pelo contrário, significa criar sistemas de composição criativos, pessoais e independentes, ainda que dentro de uma modalidade de canto. Experimentei uma perspectiva orgânica do exercício vocal que me permitia lançar mão de matrizes físico-vocais que personalizavam o eu-lírico da canção.

Ernani Maletta revela que a exigência sobre os artistas de se adequarem às propostas técnicas, abrindo mão de suas identidades vocais, é um fator que o inquietou por muito tempo. Me ocupava de questionamento semelhante a respeito da formação do cantor. Como sustentar uma heterogeneidade de realização vocal característica do canto popular, se muitas vezes os cantores são conduzidos a reproduzir modelos e parâmetros sonoros já instituídos? Como formar um cantor desperto e que reage às interferências e às conexões que se estabelecem com o interlocutor, consigo mesmo e com espaço?

Embora esta pesquisa focalize a canção popular brasileira - e neste sentido a letra é aspecto fundamental que não deve ser ignorado na performance -, o que se busca é tornar a interpretação preche de significação em qualquer experiência cantada. Uma busca por ultrapassar os sentidos imediatos das palavras e, mais adiante, superar as amarras semânticas e os condicionamentos contidos na letra da canção.

Outra pergunta fundamental que move esta pesquisa é: por que pouco se fala do canto como uma arte cênica? Parece não haver uma literatura musical consistente, que organize, sistematize e discuta de forma complexa a influência da teatralidade nos processos de formação e criação do cantor. Isso talvez seja evidência de uma prática de ensino fortemente instrumentalizada que prima pela aquisição das habilidades técnicas intrinsecamente musicais.

O cantar entendido como evento cênico tem sua completude firmada tanto em aspectos musicais, quanto em fatores musicais não teóricos. Ao afirmar que o canto comunga de alguns componentes espirituais, rituais e teatrais, surgem questões

como: quanto e de que forma a teatralidade tange as discussões sobre a formação e os processos criativos do cantor/intérprete? Ou ainda: como a linguagem teatral pode contribuir para as necessidades expressivas de uma performance musical e para o desenvolvimento humano?”

1.1 - AINDA (E SEMPRE) EM QUEDA LIVRE

Quando fui convidada a fazer parte do Casa Aberta, a professora Juliana Mota sugeriu que nos encontros eu pudesse oferecer algum tipo de suporte técnico aos atores, nos momentos cantados. No entanto, os propósitos e a função do canto num espaço cênico eram, e são, tão diferentes daqueles de uma formação de um cantor, que julguei desnecessário oferecer quaisquer instruções teórica e técnica sobre o “cantar bem”.

Ali no Casa Aberta havia um rigor voltado para outros aspectos da voz, que não aqueles estritamente musicais, dentre eles, os afetos – memórias da experiência -, o diálogo, a escuta - escuta enquanto percepção expandida -, a intenção dramatúrgica, o desejo de performar, de afetar e deixar-se ser afetado sobre e pelo o outro.

De modo algum, se tratava de um uso deliberado da vocalidade. Existiam estruturas, regras e partituras corporais que guiavam a composição do canto. Naquele laboratório, dentro do que já estava dado/fixo, encontrávamos espaço para redimensionar a voz. Nesse ponto, o canto se dá como experiência do aqui/agora ou como memória de experiências de outrora. No Casa Aberta fui tornando meu corpo mais sensível. O trabalho se situa em não impedir a voz de transbordar reações e ações. O que opera no teatro proposto ali, então, é uma dimensão sensível da voz.

No princípio foi complicado, pois era preciso abdicar de leituras pouco abertas da música. No entanto, para alcançar um estado cênico da voz e do corpo nem sempre a emissão devia ser “agradável”, “bonita”, ou “bem equalizada” sob a perspectiva da técnica vocal tradicional.

Aos poucos, fui permitindo acontecer uma voz não “domesticada”, cuja emissão não devia tanto ao cumprimento de habilidades musculares pré-fixadas por uma tradição pedagógica, estética ou técnica de canto. De certo modo, as práticas no teatro, por meio dos afetos musicais¹⁹, constituíram um retorno a modos menos

¹⁹ O Afeto Musical compreende o conjunto de experiências musicais afetivas que imprimem uma transformação significativa no ser e provocam mudanças profundas nas formas de pensar e estar no mundo e nas relações. O termo é fruto da confluência entre o conceito de afeto, delineado por Jung, e a forma de experimentação musical

racionais de compor o canto, semelhante ao que era feito antes de iniciar os estudos na área. Só que agora, a realização vocal era voltada para um fazer artístico.

Pensar, julgar ou analisar a voz enquanto se cantava já não era mais uma opção. Meu canto passou a responder cada vez mais a estímulos sensoriais e relacionais. A centralidade da atenção estava agora nos sentidos e na inteligência que eles despertam e dilatam no corpo todo. Para além de acertar determinados ajustes mecânicos, a voz manifestava uma intenção anterior ao próprio som do canto e da fala.

Aos poucos identifiquei que as modulações vocais aconteciam pois indicavam um estado físico e mental. A técnica é o próprio trabalho *com* o corpo, para expandir a percepção sobre sua materialidade, sobre seus estados físicos e emocionais, sobre suas memórias. Permeava uma ideia de interlocução que não pressupunha a existência de sujeitos propriamente, mas que se atinha à tarefa de estar “em contato com”, perceber, apurar a atenção e a vigília.

O trabalho prático e teórico desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa e Extensão Casa Aberta investiga a musicalidade e a memória na cena e nos corpos dos atores. O despertar dos Afetos Musicais opera como um detonador de um corpo-voz com qualidades corpóreas genuínas, bastante distintas daquelas cotidianas que normalmente estão cobertas por filtros e máscaras sociais. Um teor (auto)biográfico aparece neste laboratório essencialmente corporal, ora guiado por textos teatrais, literários, ora por músicas, sonoridades outras, ora propostas de ações. Tudo organizado e sistematizado com o intuito de descortinar os impulsos do corpo.

Os processos de criação impulsionam o ator a acessar estados do corpo, dinâmicas corporais e vocais normalmente tolhidas pelas necessidades do convívio social. Um mergulho fundo nas memórias altera os modos de percepção, experimentação e atu(ação) da voz no espaço e no tempo. Aos poucos aparecem vocalidades originárias de domínio íntimo e sutil, nem sempre ditas como “agradáveis” ou “equilibradas” segundo parâmetros estéticos e/ou de saúde vocal apregoados pela pedagogia vocal. Por outro lado, estes sons carregam um conteúdo dramático e performativo potente do ponto de vista da descoberta de uma identidade vocal do sujeito e das ferramentas que transformam essa matéria-prima em matéria artística e imagética.

No Casa Aberta, o trabalho vocal segue outro viés na medida em que o

virtuosismo refere-se à capacidade de instaurar a dimensão relacional da voz. Diferente da pedagogia tradicional do canto, na qual é desejável que o cantor demonstre desempenho máximo do aparato físico, a dimensão relacional da voz diz respeito a um canto ou fala discursivos, que considera, se direciona e comunga o encontro com o outro, consigo mesmo e com o mundo. Um laboratório no qual se pode explorar a vocalidade em seu estado mais selvagem e cru, sem necessariamente monitorar filtros, articuladores e ressonadores - partes do trato vocal - de maneira mecânica. A partir dessa conexão consigo, a experiência do canto pode conduzir a outro modo de presença, fortemente relacional, sensível e permeável a fatores externos e internos.

Nesses encontros, o planejamento vocal se dava a partir da vivência e da administração das energias e dos estados do corpo todo. A técnica é a própria sabedoria corporal atuando no momento presente. Uma sensação de unidade no ato de cantar, que se caracteriza por uma justeza entre como se está e como se canta. Corpo e voz são uma única ação/realização na criação cênica.

Toda essa novidade provocou o desejo de experimentar isso no canto, fora das artes teatrais. De certo modo, isso foi acontecendo naturalmente, na medida em que, por meio dos treinamentos, fui incorporando e me apropriando de certas estratégias e qualidades corpóreo-vocais.

Encontrei então, no Casa Aberta, dispositivos técnicos que funcionavam como ativadores dessa outra qualidade de percepção/atenção. Meu canto se tornou mais permissível àquilo que, até então, era compreendido como erro, como falha, ou fragilidade, dentro de quadros referenciais das escolas de canto pelas quais passei. Pouco a pouco, e até hoje, me aproximo cada vez mais do meu desejo expressivo. Me torno “fiel” aos afetos e aos desejos corporais.

Ao ressignificar essas “fragilidades”, passei a utilizá-las como conteúdo da minha expressividade e para a construção de caminhos de uma manifestação vocal impulsionada e orientada por memórias, narrativas pessoais, formas e estados.

Um processo endógeno, voltado para o despertar do corpo e de estados de vulnerabilidade por meio dos quais descobrimos as potências e as fragilidades da nossa expressão. Dessa abertura surgiam nossos próprios modos interpretativos e expressivos da voz, que singularizam o ato de cantar.

De um modo geral, todas as experiências vividas por mim no teatro convergiram para a descentralização do pensamento mecanicista, com vistas ao aprofundamento

das percepções corporais. As práticas escapam de um narcisismo artístico para dar vazão a um estado de presença que nada tem a ver com espetacularização. Uma nudez simbólica para que os filtros sociais caiam - em parte – e a voz aconteça organicamente.

Outro ponto que chamou a atenção foi o fato de o ‘ato de cantar’ sempre estar atrelado a um propósito ou a uma tarefa. Daí a expressão “ato de cantar” se esclarece. Não se trata apenas da realização de uma fonação. Trata-se, antes, da manifestação de um desejo ou ímpeto humano por meio do canto. Agir com a voz, abrir-se ao mundo, relacionar-se com o mundo por meio da voz. Um episódio talvez elucide as afirmações acima.

Um dos integrantes do Casa Aberta, o ator Kaike Barto²⁰, também foi meu aluno de canto ao longo do ano de 2017. Eu acompanhava as descobertas e vivências vocais dele, tanto no Casa Aberta, quanto nas aulas particulares. Numa ocasião, da aula particular, ele desejou cantar a música *Todo homem precisa de uma mãe* (Tom Veloso), cuja nota mais aguda é um Dó#4. Havia muita dificuldade, por parte dele, em executá-la. Por outro lado, numa cena do espetáculo Quintal, criado pelo Casa Aberta, ele alcançava uma nota mais aguda – um tom e meio acima; um Mi4 – numa cantiga que compõe o espetáculo.

Comecei a me perguntar quais dispositivos operavam no corpo do ator que o permitiam chegar ao Mi4, sem esforços. Observei que na aula, o que estava em jogo era execução de um som “bonito”, enquanto que no espetáculo a centralidade residia nos propósitos da cena. No espetáculo Quintal todo o corpo do ator estava engajado na ação e na relação com seus parceiros de cena.

O que se via era o abandono de uma expectativa sobre a voz, o abandono de padrões ou parâmetros prévios. O que se via era um corpo disponível em sua inteireza para realização de uma tarefa, de uma atmosfera e de uma proposta cênica.

Na aula particular, Kaike Barto se despia do papel de ator e ali entrava o aluno/cantor, cheio de expectativas, medos e cobranças que o afastavam de sua potência vocal. O desejo de enquadrar-se - ou o medo de não enquadrar-se - numa timbragem específica, num modelo de canto, o fez negar a própria potência e especificidade vocal. As “travas” não permitiam que os caminhos para a descoberta e

²⁰ Carlos Henrique Barto Junior - Kaike Barto - é ator, cantor e pesquisador teatral. Bacharel e licenciado em Teatro pela Universidade Federal de São João del-Rei. Mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição e doutorando pela UNIRIO. Formou-se no Curso de Preparação para Atores (CPPA) da Cia. Manicômicos, hoje Teatro da Pedra. É professor de Artes na rede pública de ensino básico.

experimentação vocal se realizassem. Tudo isso somado a outras demandas técnicas relativas à respiração, aos ressonadores de cabeça, por exemplo, que precisavam ser atendidas.

O trecho específico do espetáculo, cantado pelo ator, pode ser assistido no link <https://www.youtube.com/watch?v=yjxriFArvMk>, a partir do minuto 4'32". A música *Todo homem precisa de uma mãe* encontra-se no link <https://www.youtube.com/watch?v=JtnCCisM3f8>.

CAPÍTULO 2 – BREVE PANORAMA DA PEDAGOGIA DO CANTO POPULAR NO BRASIL

Entre os profissionais da voz cantada, a busca pela identidade e expressividade artística individual é, apenas, um dos itens que forma o complexo panorama daquilo que constitui o estado da arte do canto popular. Segundo a professora de canto Regina Machado (2013), em entrevista concedida à pesquisadora Joana Mariz, no canto popular brasileiro a multiplicidade é um aspecto inerente.

Mariz (2016) explica que, ao fazer um retrospecto do canto popular brasileiro, não encontramos um gênero mercadológico coeso, ou uma maneira única de cantar. A estética do canto popular é plural devido sua complexa trajetória e desenvolvimento. Uma série de fatores históricos e estéticos serão brevemente descritos aqui. Alguns deles influenciam diretamente os problemas e os desejos que motivam este estudo. Refletir sobre o que constitui o ato de cantar e sobre os pilares da formação de um cantor profissional, são algumas dessas questões.

No Brasil, a formalização e sistematização do ensino do canto popular é recente. A implementação do primeiro curso, em 1989, na UNICAMP, foi uma das ações que impulsionou as pesquisas na área da pedagogia do canto popular. Desde então, vem crescendo o número de publicações, pesquisas acadêmicas e ações sobre esse tema.

Ao longo de três décadas, uma rede complexa de fatores alavancou os debates em torno da pedagogia do canto popular. Vimos a criação de grupos de pesquisa multidisciplinares sobre a voz e a realização, cada vez mais constante, de eventos nos quais profissionais de diferentes áreas dialogam sobre suas pesquisas na área da voz cantada.

Estudos e teorias em torno da canção popular brasileira consolidam esta temática como objeto de interesse acadêmico e como repertório que possui propriedades pedagógicas que orientam as práticas de ensino do canto no Brasil. Nesse sentido encontramos, por exemplo, o trabalho da professora de canto popular da UNICAMP, Regina Machado, a respeito da gestualidade da voz e dos padrões de emissão vocal da canção popular urbana brasileira.

As medidas de reestruturação curricular das universidades federais, por meio do REUNI, foi um dos fatores que contribuiu para a inclusão dos cursos e das disciplinas de música popular. Conseqüentemente, houve um crescimento da demanda pelo ensino formal dessa modalidade. De acordo com Albuquerque:

Nesse clima de reestruturação, percebeu-se a necessidade da criação e desenvolvimento de metodologias e formas de ensino-aprendizagem mais de acordo com nossa realidade cultural, musical, artística, mesmo sem deixar de levar em conta outras referências mais consolidadas, enquanto estudos sistematizados. (ALBUQUERQUE, 2016, p.3)

Outro ponto fundamental da trajetória do canto popular é a presença forte de pesquisas e “procedimentos pedagógicos inspirados e referenciados na ciência vocal moderna, abarcando uma pedagogia orientada pela manipulação consciente do mecanismo fisio-acústico da voz e pelo seu controle técnico”. (MARIZ, 2016, p.118)

Ao longo do século XX, a voz, para além do universo artístico, se tornou objeto de interesse da física acústica, da fonética e de profissionais da área da saúde. Atualmente, segundo Mariz:

O universo da pedagogia vocal encontra-se em plena colheita dos frutos de uma segunda onda de pesquisa científica avançada sobre a voz, emergente marcadamente da segunda metade do século XX para cá, e impulsionada pela explosão de inovações tecnológicas e pelo trabalho de equipes multidisciplinares. (MARIZ, 2016, p.123)

Hoje, cantores e professores de canto se utilizam dessas pesquisas científicas para elaborar abordagens de ensino fortemente relacionadas à fisiologia e ao aspecto mecânico da emissão vocal. Nessa instância do trabalho sobre a voz, nos deparamos com profissionais que utilizam expressões do tipo “controle vocal”, ou “domínio do trato vocal”. Ouvimos, ainda, os termos “ginástica da voz” e/ou “atletas da voz”. Trata-se de um vocabulário que expressa uma urgência mercadológica e que prima por um desempenho excepcional e virtuoso do aparelho fonador. É um lugar mais ligado à saúde do artista e ao desempenho motor, do que à criação do artista. Nosso trabalho, aqui, deve ser ligar esses dois pontos.

No que diz respeito à sistematização do trabalho técnico vocal, muitos professores de canto popular, ainda hoje, usam procedimentos pedagógicos e parâmetros estéticos da escola erudita ou da música norte-americana. Na verdade, por muitos anos, este foi o único material de que dispunham e pelo qual se formaram muitas gerações de profissionais (MARIZ, 2013). Isso é reflexo de um cenário no qual a tradição brasileira não cultiva o hábito de cuidar de sua própria tradição.

Importamos métodos norte-americanos ou europeus, porque não tornamos nossa história musical objeto de pesquisa e estudo sistematizado nas instituições de ensino. Sobre isso, Latorre afirma que “uma reflexão comum que permeia a discussão sobre esta questão é a existência de um instigante paradoxo na realidade da música popular brasileira: intensa tradição musical e ausência de tradição de ensino” (LATORRE, 2002, p.176)

Muita coisa mudou desde a afirmação de Latorre, mas ainda vemos os reflexos do afastamento dos referenciais próprios do canto da música popular brasileira.

Além do distanciamento dos referenciais culturais de nossa prosódia, outra característica revelada pela estética vocal standardizada, é a falta de memória de expressivos momentos do nosso cancionário. Como consequente, falta aos jovens intérpretes, outras referências vocais contidas na tradição musical brasileira, o que contribui para a adoção de estereótipos, e consequente ausência de exploração vocal e interpretação mais pessoal. Renuncia-se à tradição do cantar brasileiro e priva-se do uso da voz, como expressão sensível individual, pela adoção de modelos standardizados impostos por modismos do mercado. (LATORRE, 2002, p.152)

No caso do canto popular americano, fortemente implicado num mecanismo de produção musical em massa e numa lógica de mercado que demanda a reprodutibilidade dos padrões vocais bem-sucedidos comercialmente, o influxo de informações novas sobre os mecanismos vocais fisiológicos e acústicos gera uma série de métodos independentes de ensino baseados na ciência, com organizações próprias, formação continuada de professores e um forte apelo mercantilista, representado pela promessa de formação rápida, saudável e eficiente. (MARIZ, 2016, p8)

Ainda nas palavras de Joana Mariz (2016), “como esses métodos envolvem, na maior parte das vezes, sonoridades pré-estabelecidas estrangeiras, e almejam resultados replicáveis em série, passa a existir uma tendência tanto à homogeneização vocal como ao ‘sotaque’ pop na emissão”

Anterior aos métodos norte-americanos, o canto erudito europeu, por muitos anos, orientou as práticas de ensino do canto. Isso se relaciona com as referências do melodismo europeu e a um “habitus conservatorial” (PEREIRA, 2014) que referencia a música erudita europeia. Segundo Mariz (2016), é notório que uma grande parcela dos professores de canto popular que atuam hoje nas universidades encontrou nos cursos superiores de canto lírico a única opção de formação acadêmica. Esse cenário vem mudando desde 1989, com a implementação do curso

de música popular na UNICAMP.

É comum encontrar professores de canto que investem na ideia de que o aparelho fonador, sendo o mesmo em qualquer pessoa, permite a uniformização do trabalho técnico vocal. Nessa perspectiva, as diferenças, especificidades e características expressivas pertencentes a cada canto deveriam ser trabalhadas individualmente, sem causar interferências nas habilidades fisiológicas. Assim, o canto erudito foi considerado, por longos anos, a base para o desenvolvimento de qualquer estética do canto.

É possível notar que uma vertente da pedagogia vocal se compromete fortemente com aperfeiçoamento técnico vocal mais do que com o desenvolvimento dos modos interpretativos. Isso é fruto da manutenção de práticas de ensino musical conservatoriais consolidadas ao longo do século XX. Neste caso, o virtuosismo vocal tem fim em si mesmo, marginalizando a dimensão narrativa da voz e a potencialidade de significações que a própria música oferece.

Em contraposição a esta vertente mais mercantilista e de pasteurização da voz, surge outra frente. Essa, por sua vez, **compreende que existem referenciais e estéticas consolidadas com as quais não é preciso jogar contra. Por outro lado, é fundamental para a formação de um artista encontrar espaços de liberdade e criação dentro desses modelos.** É a busca da identidade de cada cantor, sem negar conhecimentos consagrados. “É importante que o cantor entenda que isso que ele está descobrindo nele [a marca pessoal] tem uma referência lá atrás. Todo mundo tem uma história de processo imitativo com alguém.” (MACHADO apud MARIZ, 2013, p. 137). Felipe Abreu comenta sobre a necessidade de ir em busca da personalidade vocal, em entrevista a Joana Mariz:

[Achar sua personalidade artística] tem muito a ver com o lento libertar-se de influências. Todo cantor tem influências, é claro, e isso não é mau no começo, o que não pode é não querer libertar-se, ou ficar fixado naquele “quadrado”. (Felipe Abreu apud MARIZ, 2013, p. 137)

O trabalho, neste caso, deve também convocar o cantor para a escuta de si mesmo, de modo que o faça descortinar suas próprias forças e energias vocais. Seja qual for o estilo do canto, a esse cabe fazer despertar o sujeito para seus desejos discursivos e colocar a técnica a serviço da expressão artística.

Pesquisas na área da filosofia, da linguística e da antropologia lançaram um olhar mais atento sobre outros aspectos desse complexo fenômeno que chamamos voz. Diferentes áreas do conhecimento, inclusive as Artes Cênicas, se debruçaram sobre o valor discursivo, relacional, imagético e energético que a emissão vocal pode desempenhar. Neste caso, as expressões que aparecem indicam uma direção oposta à apresentada anteriormente: experimentação, organicidade, dramaturgia vocal, fluxo, desvendar, contato, produção de sentidos, corpo-memória, corpo-voz, consciência expandida, autoconhecimento.

Esses são termos usados para falar de outras instâncias da emissão vocal. Nesse sentido poderíamos vislumbrar um ensino do canto popular, cujas tendências à desmecanização e à despadroneização do trabalho vocal primam pela marca pessoal de cada cantor.

Nesses termos, o ato de cantar se compromete com algo anterior aos elementos musicais ou técnicos do canto. Se conecta com algo mais próximo dos afetos, memórias e ações que estabelecemos no/com o ato de cantar. Os autores que pesquisam essas instâncias da voz, não ignoram o aspecto físico e mecânico da emissão, no entanto, compreendem que fatores de natureza distinta atuam na construção desse fenômeno. Categorias musicais, linguísticas, culturais, sociológicas, filosóficas e físicas formam o conjunto de domínios que influenciam os modos de emissão do cantante/falante e de percepção do ouvinte.

No esforço, entre os profissionais da área, de encontrar referências metodológicas próprias do popular, descobrimos estudos sobre os traços estilísticos característicos do canto e da canção popular brasileira que podem fornecer material para o aprendizado do intérprete. No entanto, a questão se torna mais complexa quando almejamos a formação de um músico artista. Um sujeito artista.

Recorro ao educador Hans-Joachim Koellreutter cujas proposições são curiosamente atuais. A pesquisadora Teca Alencar de Brito nos explica que o educador Koellreutter “jamais considerou a educação musical apenas um meio para a aquisição de técnicas e procedimentos necessários à realização musical” (BRITO, 2011, p.27).

Nessa perspectiva, a formação do cantor deve ir além da aquisição de competências técnicas dos elementos essencialmente musicais e fornecer subsídios para o despertar de habilidades pedagógicas, sociológicas, antropológicas, ou seja,

interdisciplinaridades que podem revelar o compromisso social de sua profissão. De acordo com Machado:

Só a abordagem técnica – e o fazer musical é cheio de abordagens técnicas – me parece que leva a um campo restrito de reflexão. A reflexão crítica, a ampliação do conhecimento artístico eu acho que é fundamental para o seu amadurecimento como pessoa. E acredito que isso interfere diretamente no seu cantar, porque interfere na sua capacidade de compreensão, interfere no seu amadurecimento para filtrar aquela canção e para se pôr a serviço dela. (Regina Machado, apud MARIZ, 2013, p.139)

Existem profissionais que investem nas propriedades históricas da música como recurso expressivo e de referência para a formação do cantor. Nessa linha parece fundamental também estimular no cantor a inteligência do seu “corpo-voz” (MARTINS, 2008) e a compreensão do espaço de treino e de atuação como lugar de emergência de uma atitude ativa, plena, entregue e acima de tudo dialógica. **Como trabalhar a ideia de um corpo-voz que sabe as interferências e as conexões que pode estabelecer com o interlocutor, consigo mesmo e com espaço?**

O educador musical britânico Keith Swanwick (2011) acrescenta dados relevantes para a questão da formação em Música. Trazemos uma citação sobre o ensino do instrumento/canto:

Deixemos de lado a ideia da expressividade musical por enquanto, e pensemos somente nas questões motoras envolvidas no aprendizado de um instrumento; ainda assim nos confrontamos com habilidades e sensibilidades complexas. Uma execução habilidosa - digamos tocar Bach ao violino não é como colar pedaços de técnica para se montar um mosaico. Nós não construímos uma técnica a partir da atomização do comportamento muscular. Ao contrário: o desenvolvimento de qualquer habilidade requer um "plano", um rascunho, um "esquema", uma padronização geral da ação. (SWANWICK, 2011, p.1)

Além disso, ao afirmar que “a música é uma entidade simbólica” o educador afina seu discurso com o da pesquisadora Lucy Green (2000) sobre os “significados delineado e inerente”.

Essas concepções situam a música como fenômeno social preñado de “simbologias que alteram os modos de percepção do ouvinte”, do cantante e, desse modo, dão fôlego à hipótese desta pesquisa: propostas de treinamento cênico contemporâneo podem impulsionar a expansão da “consciência criativa do performer sobre a ação vocal” (MARTINS, 2008, p.55), instaurando múltiplos sentidos, representações e imagens na relação com o público. Em outras palavras, categorias não musicais – social, étnica, de gênero, sexualidade, raciais, ideologias, sistema de

crenças, valores, energéticas, mentais e etc. – podem também influenciar a construção de significações e expressividade do cantor.

A partir da década de 1990 se consolidam ideias pedagógicas inspiradas na tendência pós-crítica, pautadas na valorização das individualidades, da multiplicidade de culturas e suas interconexões (KLEBER, 2003). Logo, vemos profissionais da voz buscando estratégias de treinamento do canto que favoreçam o florescimento da dimensão sensível da voz de cada cantor.

Isso parece estabelecer uma conexão mais profunda com as demandas contemporâneas de ensino que compreendem as manifestações artísticas e culturais como instâncias de construção e reelaboração da subjetividade e da intersubjetividade humanas. Parece, portanto, fundamental propor uma abordagem que afirme os modos interpretativos e expressivos de cada sujeito, e que coloque a técnica vocal a serviço do discurso, seja ele verbal ou não.

O trabalho sobre a expressividade tal como explica Mariz (2016):

Em geral, encontram-se duas posturas diferentes frente a essa questão: de um lado, há professores que preferem não interferir diretamente no problema da expressividade, apenas trabalhando a técnica, mostrando exemplos, apontando carências e esperando que ela brote naturalmente no aluno; de outro, professores que abordam a expressividade por meio da racionalidade, e buscam soluções objetivas para as questões interpretativas, tais como o mapeamento de dinâmicas, timbres, divisão rítmica, etc. (MARIZ, 2016, p. 126)

Aqui, entende-se expressividade, como a manifestação de uma singularidade alinhada a imperativos estilísticos e aos modos instituídos de cantar. Em outras palavras, a expressividade, ou criação, parecem referenciar ao grau de autonomia do cantante frente às tradições, sem negá-las, mas ressignificando suas bases.

Nesse sentido é possível citar algumas ações e profissionais que são referência em abordagens criativas no canto popular, que prestigiam o exercício da criação no treinamento vocal. Consiglia Latorre com o grupo Sonoridades Múltiplas, da UFCE, Regina Machado na Unicamp, a pós-graduação em canção popular da Faculdade Santa Marcelina e o coletivo de profissionais do canto Vocal-SP. Todas essas frentes, segundo Joana Mariz, se esforçam em desenvolver um trabalho reflexivo e prático na busca da soberania e autonomia do cantante no próprio ato de cantar. A professora comenta que:

Pela carência de uma abordagem pedagógica aprofundada da expressividade, há um foco excessivo na aquisição de habilidades técnicas, ou a transformação de questões expressivas em maneirismos técnicos, já que o talento, isto é, a capacidade expressiva espontânea, seria uma habilidade que não se ensina, com a qual o sujeito nasce ou não nasce, e que ao fim vai distinguir o artesão do artista. (MARIZ, 2016, p.128)

Esses profissionais se preocupam em oferecer uma aprendizagem mais participativa e aberta, buscando constantemente a ressignificação dos saberes e das estruturas consolidadas. Em termos práticos, cada vez mais vemos propostas de ensino mediadas por procedimentos e recursos de várias áreas do conhecimento – teatro, música, pintura e literatura. Jogos e práticas coletivas de improvisação tem cada vez mais centralidade. Exercícios de experimentação e sensibilização corporal e timbrística estão ganhando espaço com o intuito de despertar no cantor a criatividade, a autonomia e o protagonismo sobre o próprio fazer artístico e musical. Jogos em grupo descortinam as potencialidades e os limites pessoais a nível intelectual, sensorial e emocional, o que proporciona uma formação mais integral, humana e emancipatória.

O ensino da música popular valoriza as propriedades e recursos pedagógicos dos contextos informais. Os processos de imitação, de exercício da memória e a prática de escuta intuitiva, são procedimentos que estão sendo legitimados nos espaços formais. O cancionário nacional é cada vez mais valorizado como ferramenta possuidora de recursos e propriedades pedagógicas.

Vimos, então, surgir abordagens de ensino que valorizam os saberes da cultura, da história e da arte na formação de um sujeito crítico e engajado nas demandas de seu tempo. Para além de treinar cantores excepcionais na realização musical, existe uma preocupação em formar pessoas que colocam o canto a serviço de seus discursos e de suas lutas. O sociólogo brasileiro Juarez Dayrell (2012) explica que a Arte, hoje, tem um papel fundamental nas socializações, especialmente dos jovens, constituindo-se como espaço fundamental na elaboração de suas identidades. Nessa perspectiva o ensino do canto pode vir a ser espaço de formação do sujeito. Para além do treinamento técnico vocal, o debate sobre o papel da arte e do intérprete na sociedade ganha centralidade. O aperfeiçoamento estético e técnico, neste caso, está vinculado às questões sociais.

CAPÍTULO 3 - DILATANDO OS SENTIDOS DA CANÇÃO

A Voz, em seu sentido mais amplo, é carregada de simbologia, comporta múltiplas posições ideológicas e discursivas, ilustra valores, memórias, gostos, significações e representações de mundo. A Ação Vocal²¹ nos permite identificar traços e imagens da subjetividade, pois torna “visíveis” as manifestações do pensamento. O pesquisador Fernando Aleixo acrescenta que a voz, em sua “dimensão poética” é ato comunicativo, é linguagem, é “a intervocalidade corpóreo-sinestésica entre o atuante e o público” (ALEIXO, 2004, p.38).

Nessa perspectiva, a Ação Vocal pertence a um domínio mais amplo: o da linguagem humana. Neste caso, o corpo e a mente estão igualmente engajados para que a produção vocal se concretize como um fenômeno de agrupamento e conectividade entre pessoas, no qual os sentidos e a sonoridade sejam a justa comunhão dos universos íntimos.

O pesquisador Alexei Queiros (2009) comenta que, entre os zoomusicólogos, atualmente vigora a teoria de que a musicalidade humana é motivada, entre outras razões, pela necessidade de mantermos “coesos os membros do agrupamento” (ALEXEI, 2009, p. 48). Esta seria uma urgência biológica que explicaria a inerência da música na espécie humana. Ainda, segundo Queiros, esses dados nos permitem compreender porque o canto é prática e expressão tão presente e “natural” entre os seres humanos.

Além das questões relativas à sobrevivência de nossa espécie, outros fatores, de natureza socioeconômica, que determinam a produção de bens e valores culturais influenciam e orientam a experiência do canto. Por esse viés, o cantar constitui um modo de conquistar entrada em setores da sociedade. Torna-se, assim, uma maneira de agir socialmente e politicamente.

Sob esse viés, o da **ação**, nos lembramos das noções do pesquisador Richard Schechner acerca do conceito de *performance*. Ele nos auxilia na conceituação sobre o ato de cantar adotada neste trabalho. Segundo o autor, toda gama de experiências pode ser estudada como *performance*.

²¹ Ação Vocal é a “manifestação não apenas sonora, mas da integralidade do ser humano. Nesse aspecto, é de extrema importância observar que a ação vocal não começa pelo som produzido pelas pregas vocais e sim pela expressão do conjunto do corpo; mais ainda, muitas vezes a ação vocal se estabelece sem que qualquer som seja produzido.” (MALETTA, 2013, p.2).

Eu quero ir mais longe. Qualquer comportamento, evento, ação, ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição. (SCHECHNER, 2012, p.8)

O que as *performances* partilham em comum é o fato de que ocorrem “apenas em ação, interação e relação. A *performance* não está em nada, mas **entre**” (SCHECHNER, 2009, p.2). Ainda que se organizem, segundo Schechner, em *performances* sociais, rituais ou artísticas, as fronteiras e a diferenciação entre cada uma delas é tênue. Invariavelmente se confundem, se misturam, instaurando um hibridismo.

Diante do que foi dito até aqui, e do ponto de vista do potencial operante da voz, poderíamos afirmar que falar ou cantar é, acima de tudo, agir. Especialmente quando falamos de Ação Vocal, cujo princípio relacional é aspecto fundante, podemos vislumbrar um canto *performance*.

O termo **ação** é fundamental, pois conecta conceitos chave deste argumento: o Gesto Vocal e o Contato. Cada um deles comporta a **ação** em seu conceito e funcionamento. Aplicados conjuntamente ao universo do canto, esses termos nos conduzem à ideia de uma voz como liame. Voz em seu potencial performativo de atar universos pessoais.

Neste trabalho, a voz como performance liminar²² é aquela onde a inventividade e a dinâmica vocal se concretiza no seio das (e pelas) relações e socializações. A própria voz que age e reage ao aqui/agora, conectando memórias, pensamentos e estados do corpo.

Diante dessas considerações, neste trabalho nos referimos ao canto enquanto possível *performance* que comporta aspectos rituais, justamente, porque deseja comunicar ações, pensamentos e para além disso incorporar novos estados do Ser.

A elaboração desses novos modos de existir se dá na fase liminar de um ritual, que não somente instaura simbologias como concretiza novas realidades. “Os rituais, então, não expressam tanto ideias, como as incorporam. Os rituais são pensamento em/com ação. Essa é uma das qualidades que fazem o ritual se parecer com o teatro” (LIGIÉRO, 2012, p.58); e, neste trabalho, é o que permite aproximar o canto do fazer teatral.

Direcionar ações em direção a; criar conectividade entre energias; dinamizar

²² A fase liminar consiste, seja numa performance ritual, num espaço/tempo aberto à mudança, porque se trata de uma transição. “Entre” uma condição de vida e outra, de uma identidade a outra, as pessoas vivenciam um lugar aberto à mudança, um espaço/tempo propício à inventividade.

as fluências corpóreo-vocais são algumas similaridades entre o ritual e o teatro. Partindo da premissa de que o canto é também uma arte cênica, ela pode agregar essas características em sua realização.

Ligiéro afirma que na fase liminar as pessoas podem sair de suas identidades cotidianas, experimentar outros comportamentos, valores, gostos. No canto isso poderia representar a suspensão, momentânea, de estéticas musicais e técnicas já instituídas, produzindo vocalidades orgânicas e espontâneas, características dessa dimensão espiritual-dilatada-total da fase liminar.

A professora de canto popular da UNICAMP, Regina Machado explica que o cantor “precisa aprender sobre aquele espaço de ritualização [o palco], coisa que o ator e o bailarino têm consciência, mas o cantor muitas vezes não” (MACHADO apud ALEXEI, 2009 p.95). Isto significa que, embora algumas metodologias de canto ainda estejam amparadas numa estrutura de pensamento racional dedutivo, há que incluir, na formação do cantante, os aspectos que estão para além da materialidade e da fisicalidade objetiva. O desvelamento e o gerenciamento criativo e orgânico deste espaço/tempo aberto e relacional da Ação Vocal, permite ao cantor descobrir recursos, dinamizá-los, potencializando a natureza sinestésica, dialógica, criativa e performativa da voz.

Segundo Ernani Maletta (2014), todo o processo de redescoberta da própria impressão vocal, torna evidente, para o sujeito, a riqueza do vasto repertório de possibilidades vocais. A conquista e dinamização, pelo cantor, dos recursos vocais essenciais poderia atuar como mais uma camada na construção dos sentidos da canção. Habitar o “entre” possibilita a experimentação, permite o “erro” e o improvisado, promove o abandono das expectativas e do que é dito como “certo” no canto. Um caminho que lida com a potência do sentido emocional dos sons e dos ruídos. Um percurso de escuta e autoconhecimento que põe em expansão os sentidos das palavras e das sonoridades. Um trabalho íntimo e rigoroso é posto a serviço da (re)descoberta das próprias potencialidades vocais. Um caminho no qual o ato de cantar se constitui como experiência de (re)descoberta da expressão essencial, e de (re)elaboração da subjetividade.

O fenômeno da voz, além de seus atributos acústico e mecânico, compõe-se da interlocução e da intenção discursiva para que aconteça em sua integralidade. Segundo o pesquisador Ernani Maletta, a Ação Vocal é veículo do pensamento e “não começa pelo som produzido pelas pregas vocais e sim pela expressão conjunta do

corpo” (MALETTA, 2013, p.2). Ela nasce de impulsos interiores - anteriores a emissão vocal - de uma totalidade psicofísica/energética.

Ao longo do século XIX, a estrutura de pensamento, fortemente ancorada em ideias cartesianas, provocou uma dissociação da voz com o corpo e de suas relações biopsicossociais e espirituais. A partir do modelo científico e filosófico vigente naquele século, se instaura uma visão do corpo como máquina e a fragmentação das suas estruturas de funcionamento.

As pesquisas científicas, amparadas pelo pensamento lógico, se debruçavam sobre os aspectos mecânicos da voz, desconsiderando a totalidade do corpo e as dimensões menos concretas – menos calcadas na materialidade - de sua manifestação. No entanto, ao longo do século seguinte, novos paradigmas lançaram um olhar mais atento aos aspectos espirituais – metafísicos? - do fenômeno voz. Diferentes áreas do conhecimento, inclusive das Artes, se debruçaram sobre o valor energético e discursivo-dialógico desse objeto.

No teatro, encontramos encenadores que se dedicaram à Ação Vocal, como tema fundamental para pensar o treinamento e a formação do ator. Para o diretor polonês Jerzy Grotowski, as reflexões sobre voz estão imbricadas no conceito de Contato, cuja noção envolve a capacidade do ator de projetar ações - física e/ou vocais - em direção a.

Trata-se de desempenhar tarefas objetivas ou, por associação, em direção a objetos, pessoas e ao espaço. O Contato implica uma ação - abstrata ou concreta - projetada para o exterior, a partir das reverberações, intenções e dos impulsos orgânicos internos. Nesse caso, a Ação Vocal atuaria como elo para que a comunicação - comunicação não apenas como conexão de ideias, mas como comunhão de energias sutis - se concretize e provoque transformação naquele que fala e naquele que escuta.

A partir daqui, nos aproximamos do conceito da Performatividade, que segundo as pesquisadoras Juliana Mota e Maria Clara Ferrer, é entendido como a capacidade da voz de agir sobre o corpo do outro, despertando imagens, impulsionando sensações e evocando memórias para além do sentido mais corriqueiro das palavras. (FERRER; MOTA, 2017, p.153)

Uma vez descoberta a vastidão de possibilidades vocais, nos cabe atentar para os diversos níveis de constituição da palavra. Nível morfológico, semântico, sintático e o nível “vibracional”. Nesse último, habita o potencial performativo da

materialidade do som, pois está ancorado nas emoções e fluxos essenciais do corpo. Grotowski deixou teorias e práticas de formação preciosas sobre os estados vibracionais do canto e da fala.

O artista da voz que se vale dos aspectos energético-vibracionais inicia em si mesmo e no interlocutor uma viagem de transformação energética, que estimula a memória, a criação de imagens e associações; incita estados da mente e do corpo. Esses efeitos, além de reverberar no interlocutor, estimulam um processo endógeno que retroalimenta a composição do discurso musical, indicando caminhos para o processo criativo do cantor.

A pesquisadora Janaina Martins, sobre a formação do ator, explica que capturar a dimensão vibracional amplia a “força energética criativa” (MARTINS, 2008, p.2) e desperta impulsos e ações corpóreas. Schafer nos alertou para a urgência de “tirá-la [a voz] de seu sarcófago impresso” (SCHAFER, 1991, p.208), onde não há diferenciação entre significado e sonoridade. A partir do desenho, da velocidade, da entonação das palavras, de seu ritmo interno, de sua vibração, ou seja, de sua natureza bruta, é possível delinear e provocar sensações. Schafer afirma que “uma palavra é um bracelete de encantamentos vocais. Consideradas individualmente, suas letras contam ao ouvinte atento uma complicada história de vida” (SCHAFER, 1991, p.216).

Talvez, os cantores pudessem estar mais atentos aos dizeres de Schafer: “uma palavra deve encher-se de orgulho sensual na canção (SCHAFER, 1991, p.228); e de Della Monica quando ela comenta sobre a necessidade de construir pequenas dramaturgias para a Ação Vocal.

A forma como todo esse material opera no domínio estético - no canto - é uma questão fundamental, que merece uma investigação dedicada. Refletir sobre um treinamento que sensibiliza e oferece ao cantor perspectivas para o uso dos componentes dionisíacos e vibracionais da própria voz parece pertinente, tendo em vista a diversidade de vozes da estética popular e a inesgotável fonte de material vocal contida no corpo.

Essa perspectiva, da utilização de um material vocal pessoal, dentro da teoria do teatro, remete à noção do ator que *representa*²³. Daquele que cria a partir de si

²³ O ator que representa busca sua expressão por meio de suas ações físicas e vocais. Ele, o ator, não parte do texto literário, mas o esquece e busca o material para seu trabalho em sua própria pessoa e na dinamização de suas energias potenciais. (...) o ator é ele mesmo na cena (...) mostrando as imagens que vem incutidas nestas ações. (...) Assim, dois níveis de compreensão são estabelecidos e percebidos pelo espectador: o do texto e o da organicidade da ação física viva e pulsante no ator (FERRACINI, 2003, p.42/43).

mesmo, mas que para isso precisa realizar um trabalho delicado e profundo sobre si, sobre as potencialidades e os limites do corpo/mente. Não se trata de transgredir ou desvalorizar estruturas já fixadas do canto popular. Ao contrário, significa criar sistemas de composição criativos, pessoais e autônomos, ainda que dentro de uma modalidade de canto.

Uma perspectiva orgânica do exercício vocal permitiria ao cantor lançar mão de suas matrizes físico-vocais, com vistas a dar vida ao eu-lírico da canção.

A tarefa de descobrir(se) o/no próprio canto não é fácil. Della Monica se refere ao lugar do mito como uma dimensão da identidade, e das ações, sem “filtros” ou máscaras, absolutamente espontânea, porque é despreocupada com as normas sociais. Pela mesma razão, neste lugar a voz é muito potente, porque coloca todo o corpo em “movimento”, tornando-se expandida e diversificada.

Outro ponto que merece atenção é sobre a aparente oposição entre as qualidades vocais pertencentes ao espaço do mito²⁴ e aquelas pertencentes à estética do canto popular. O cantor menos “domesticado” aos referenciais do canto popular pode encontrar uma maneira inventiva de viver esse paradoxo: o de uma estética vocal que tradicionalmente habita o espaço cotidiano (apolíneo), mas que pode receber contribuições expressivas da extra-cotidianidade (dionisíaca).

Segundo a professora de canto Regina Machado “a canção brasileira está atreladíssima à sonoridade da fala” (MACHADO apud ALEXEI, 2011, p.149). Por outro lado, se observarmos a diversidade vocal, a quantidade de padrões sonoros e modos interpretativos do canto popular, investir numa prática que caminha para a descoberta da própria identidade vocal parece estar de acordo com essa pluralidade.

Como uma cebola, composta de várias cascas, o sentido do texto cancionista pode constituir-se por várias dimensões. Caberia ao cantor desempenhar um exercício ‘polifônico’²⁵ - tomando emprestado a noção de Ernani Maletta –, incorporando e se apropriando dos princípios e fundamentos das linguagens artísticas, para edificar as camadas da “palavra” nos sentidos da canção.

Caberia ao cantante aprimorar essa habilidade performativa e aprofundar a disponibilidade do corpo para gerar as imagens, estados, energias e transmiti-las, de

²⁴ O espaço mítico é conceito utilizado pela pedagoga Francesca della Monica para referenciar uma das instâncias discursivas por onde se pode percorrer a Ação Vocal.

²⁵ Atuação Polifônica segundo Ernani Maletta diz respeito aquele ator que “tendo incorporado os conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas, é capaz de conscientemente, se apropriar deles, construindo um discurso polifônico através do contraponto entre os múltiplos discursos provenientes dessas linguagens.” (MALETTA, 2005, p.53)

modo que sejam oferecidas para o interlocutor. Pequenas dramaturgias vocais precisam ser partilhadas, materializadas em discurso sonoro/imagético.

3.1 – PEQUENA MOSTRA COMPARATIVA: QUALIDADES EXPRESSIVAS NA CANÇÃO

Trago aqui quatro vídeos. Duas performances da música *Atrás da Porta de Francis Hime* e *Chico Buarque de Holanda*, com a cantora brasileira *Elis Regina*. As outras duas são performances da música *Over the Rainbow*, de *Harold Arlen* e *Yip Harburg*, com a cantora estadunidense *Judy Garland*.

A escolha dessas performances serve justamente para ilustrar a manifestação de qualidades expressivas distintas. Modos de cantar, no início e no final de suas carreiras, mediadas por dispositivos, parâmetros, gatilhos e estados corporais diferentes. O objetivo não é fazer uma análise aprofundada de seus modos interpretativos, mas apenas apontar o aparecimento de características vocais diferentes daquelas das performances no início da carreira de ambas.

Se confrontarmos os registros do início e do final de suas carreiras, é notável que o leque timbrístico é maior e menos subserviente a referenciais da pedagogia vocal que prima pelo “bom canto”. Nas apresentações finais, as artista não se fixam necessariamente na realização de um fluxo de ar constante e equilibrado, nem na sustentação da emissão com equilíbrio e tônus muscular. Ambas permitem que o trânsito entre os registros vocais aconteça com quebras, ou que algumas emissões demonstrem certo esforço vocal. Talvez a inteligência intuitiva diga para elas que nem sempre o som necessário – aquele indispensável para a concretização do desejo expressivo - é o som “bonito ou saudável para o trato vocal”.

Por outro lado, nas performances do início de suas carreiras observamos um trabalho menos diversificado das emissões vocais, deixando aparecer outros modos de expressão e de estados corporais. Algo mais próximo do primor técnico – especialmente quando focalizamos a performance de *Judy Garland* que precisa servir às exigências estilísticas dos musicais americanos.

Os links a seguir são respectivamente da cantora *Judy Garland*, em 1939 e 1955:

<https://www.youtube.com/watch?v=Kn8-oaj7wG0>

<https://www.youtube.com/watch?v=ss49euDqwHA>

Os próximos links são relativos às performances da cantora Elis Regina, em 1973 e 1980:

<https://www.youtube.com/watch?v=02VJ-Y1IXzI>

<https://www.youtube.com/watch?v=35FPZR24djg>

CAPÍTULO 4 – POSSÍVEIS OLHARES SOBRE A AÇÃO VOCAL

Na literatura teatral, existem diferentes abordagens e nomenclaturas para falar da dimensão orgânica, relacional, energética e íntima da voz. Ação Vocal, Fala Cênica e Ação Verbal são alguns desses termos que se referem a manifestação vocal resultante de um corpo integrado em seus aspectos físicos e psíquicos.

A Ação Vocal, neste estudo, diz respeito à expressão de um corpo-voz em seu estado relacional. Ação Vocal constitui o resultado dos acordos e da comunhão entre memória íntima, interlocutores e circunstâncias de um evento. Ao longo deste capítulo o conceito será explicado, mais detalhadamente, por meio dos autores que se referem diretamente ao trabalho da pedagoga italiana Francesca della Monica. Nos concentraremos, então, nos termos e nos argumentos postos por Ernani Maletta e Serena Gatti. Nesta pesquisa, Ação Vocal e Contato são termos que, de alguma forma, se identificam. Arrisco dizer que, ao se pensar no ato de canto, o Contato torna-se fator constituinte da Ação Vocal. Esse, por sua vez, é posto como dispositivo que promove operações de vida no cantante, promovendo uma outra qualidade de expressividade no canto.

4.1 - AÇÃO VOCAL E A DIMENSÃO EXISTENCIAL DA METODOLOGIA *SPATIUM VOCIS*

Francesca Della Monica é artista e pedagoga italiana. Sua pesquisa e atuação artística, no âmbito do teatro e da música contemporânea, versa sobre as possibilidades criativas e dramáticas da voz. Na metodologia de Della Monica - *Spatium Vocis* - a arqueologia é ponto fundante.

O termo é ideal para explicar o procedimento pelo qual se escava a voz até suas origens. Um desvendar progressivo das energias e das qualidades vocais de quando o sujeito, livre das regras sociais e do bom convívio, se expressava com mais liberdade.

O educador teatral, Ernani Maletta, compreende os procedimentos da pedagoga como uma anti-técnica, pois “em minha opinião, as técnicas tradicionais trabalham reforçando os limites impostos à nossa livre expressão” (MALETA, apud HADAD, 2012, p.28).

Segundo a pesquisadora Ana Hadad (2012), a estratégia de “escavar” a voz permite ao sujeito reconectar-se com vocalidades primordiais e, desse modo, compreender melhor a si mesmo e sua atuação vocal nas socializações. No âmbito

artístico, ainda de acordo com Hadad “sua metodologia capacita o artista cênico a tomar consciência dos elementos que formam a base da vocalidade, ressaltando a importância da relação do ator com o espaço (o meio no qual insere sua ação)” (HADAD, 2012, p.33)

O termo ação também é um aspecto norteador na metodologia de Della Monica. O fenômeno vocal é resultado de uma ação anterior do complexo corporal, que modula suas intensidades, padrões e energias de acordo com a relação que o sujeito estabelece com o mundo. Nesse sentido, compreendemos a Ação Vocal como pertencente ao domínio da performance e da linguagem.

Nessa perspectiva, o fenômeno vocal, além de seus atributos acústico e mecânico, compõe-se da interlocução e da intenção discursiva para que aconteça em sua integralidade. Isso significa que é a partir da relação que estabelecemos com o outro, com o espaço, com os objetos e conosco que a voz expressa a totalidade psicocorporal do sujeito. Exatamente por causa do dinamismo e multiplicidade característicos dessas instâncias da relação, a voz pode manifestar-se num sem-número de qualidades. Inúmeras vezes essa gama vasta não é contemplada ou permitida em sua inteireza pelas abordagens de canto tradicionais - jazz e canto lírico, *belting* e etc. – devido a questões estéticas.

Ainda que direcionado para a formação do ator e do cantor, a pesquisa vocal estruturada por Della Monica objetiva descortinar a crueza da voz. O trabalho da pedagoga italiana afirma e estimula dimensões sensíveis da execução vocal promovendo um cantar prenhe de significações; um cantar que se origina na memória, nos afetos, nas associações mentais do performer.

Partindo da premissa de que a voz, além de ser resultado do manejo mecânico do aparelho fonador, é expressão da subjetividade, vamos nos enveredar pelos recintos das dimensões dramáticas e relacionais da Ação Vocal. Por meio do desvelamento e do gerenciamento criativo e orgânico dessa, o cantor pode descobrir recursos que potencializam a natureza sinestésica, dialógica e performativa da vocalidade, e ainda fazer dessa prática um exercício/técnica do “cuidado de si”.

A metodologia de Francesca Della Monica além de desvendar a matéria-prima da voz, nos convida a repensar a noção de técnica, a função da arte e as competências necessárias para a formação de um artista. Nos convida, acima de tudo, a voltar nosso olhar para uma ciência da voz que investiga seus aspectos sensíveis e metafísicos. Segundo Ana Hadad, a respeito do trabalho de Francesca:

Novas ciências surgem e se organizam em áreas de conhecimento que tratam não apenas da organização e do desenvolvimento biológicos do homem, mas também de sua extensa cadeia de procedimentos psíquicos e cognitivos. (HADAD, 2012, p.33)

Para Della Monica, é por meio da voz que o mundo interior, com suas exigências, energias, estruturas e possibilidades, encontra-se com o mundo exterior – o espaço, o meio. “Para preservar seu equilíbrio, o homem precisa manter seus dois mundos em movimento.” (HADAD, 2012. p.33)

Outrora, havia autores que chamavam trabalho semelhante com a voz de Ciência Espiritual. Vale fazer a leitura de um trecho do livro ‘A Escola do Desvendar da Voz’, escrito na primeira metade do século XX pela cantora Valborg Werbeck-Svardstrom:

Apenas transformando-se e elevando-se a uma ciência do vivo, adquirindo a capacidade de penetrá-lo e de fazer observações, a partir de dentro, é que ela poderia esperar aproximar-se dos segredos que procura. O representante de tal ciência do futuro deveria, porém, ser ao mesmo tempo artista, e não apenas cantor no sentido comum da palavra, mas também cantor com a capacidade de entrar em sintonia com a trama do vivo. Só então muitos fatos do âmbito fisiológico, principalmente com relação à laringe, seriam desvendados (SVARDSTROM, 2011, p.48)

Foucault assinala a relação entre o conhecimento e a espiritualidade na antiguidade, lembrando que a noção de espiritualidade, naquele momento, nada tem a ver com vínculo às religiões, crenças ou rituais.

A espiritualidade designa um modo de ter acesso à verdade, a uma apreensão mais profunda do real. Para se chegar a ela é imprescindível que o sujeito faça sobre si mesmo um trabalho de transformação, que o retire de sua condição atual e provoque modificações profundas nos modos de ser e de estar no mundo, recriando suas estruturas mentais, representações e simbologias. (FOUCAULT, 2006, p.20)

A dimensão existencial do ato de cantar vai ser investigada mais profundamente até a conclusão desta pesquisa, a fim de compreender de que modo ela influencia e modifica o fazer artístico.

4.2 – A AÇÃO VOCAL

Ao longo do século XX, a voz foi objeto de trabalho e de pesquisa para diretores teatrais como Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Eles se

enveredaram na busca por novos fundamentos e procedimentos para a pedagogia corpóreo-vocal do ator. Buscavam um treinamento que trouxesse à tona uma dimensão mais orgânica e integrada do corpo, no trabalho de criação e atuação do artista cênico.

Influenciados por novos paradigmas científicos e filosóficos que referenciavam o corpo como totalidade psicofísica, esses mestres ajudaram a dissolver, no campo teatral, a dicotomia entre corpo e voz, construída por paradigmas mecanicistas cartesianos.

Na contemporaneidade a relação entre corpo-voz está sendo percebida como uma teia interconexa biopsicossocial que o envolve em todas suas dimensões físico-emocional mental energética. Totalidade integrada cujas propriedades não podem ser reduzidas às partes menores, contrapondo-se à visão linear que considera o corpo como conjunto de partes distintas entre si. O corpo passa a ser então percebido a partir das experiências vividas, de suas percepções e consciências. (MARTINS, p.50, 2005)

De um modo geral, guardada as diferenças entre os universos teórico-práticos de cada diretor, é possível identificar um filão e pontos convergentes acerca do trabalho vocal. A intersecção se dá na busca por uma ação corpóreo-vocal que revele uma verdade singular e crível a partir de motivações interiores do ator e das relações desse com todo o contexto de cena e de laboratório. Para que a Ação Vocal aconteça é preciso um trabalho de sensibilização do corpo físico e também dos recursos imaginativos pessoais.

Nessa perspectiva, a voz compreende o próprio corpo do ator em ação. Membro “invisível” - e sensível - que é a própria inteligência, consciência e reação do corpo ao “aqui e agora”. Um dos pontos cruciais e convergentes de seus projetos está na ideia de que corpo e voz precisam estar em **ação**, munidos de intenção e de direcionamento discursivo, para transformar em poética cênica a totalidade psicofísica do ator. Um corpo todo em ação, em direção a algo ou alguém, age sobre o entorno e está aberto a afetar-se pelas circunstância que se delineiam durante o processo criativo ou durante a atuação, agregando e expandindo nuances na emissão.

Este domínio recebe tratamentos e nomes diferentes como, por exemplo, ‘fala cênica’ e ‘ação verbal’. De todo modo, entres os autores citados aqui, a dimensão orgânica é fator imprescindível no desenvolvimento vocal. A organicidade está atrelada a ideia de uma gênese do discurso. Uma fonte primordial, que contém as marcas das experiências do ser, que pode materializar-se e ser partilhada em suportes diversos como a palavra, o silêncio, o som, o ruído, o gesto físico, o gesto vocal, entre

outros. Acessar essa raiz da voz conduz, ainda, a um trabalho sobre si, que influencia os processos de construção e reelaboração da subjetividade, pois, os processos de subjetivação dependem fundamentalmente de situações de interação e da relação entre forças internas e externas.

Neste trabalho, a escolha pelo termo 'Ação Vocal' se dá pela utilização desse em textos que traduzem a fala dos autores que orientam o argumento desta pesquisa: Grotowski e Della Monica. **Ambos falam do caráter dual da ação vocal, que se realiza num âmbito imprescindivelmente relacional.**

Aqui, a Ação Vocal é aquela que se realiza **entre** as nuances do pensamento, das memórias, dos afetos – forças vitais²⁶ - e do interlocutor – o público, o espaço, as circunstâncias, os objetos, os ruídos, a canção, a letra, as sonoridades e etc.

Neste caso, a ação vocal se concretiza no percurso de acordos dinâmicos, de interferências infundáveis e de circunstâncias renováveis. O corpo que canta se entrega ao acontecimento.

Na ação vocal, fluxos e forças vitais do cantante são responsáveis por modular seus recursos vocais²⁷, preenchendo com um depoimento pessoal a palavra que já existe na canção. Nesse canto cênico, a ação vocal encontra suporte nas estruturas já fixadas – letra, período da canção, arranjo musical, forma musical –, e encontra dinamismo expressivo nas experiências relacionais.

Sobre essa qualidade de movimento, trajetória e performatividade da Ação Vocal, Lucia Helena Gayotto explica:

A ação vocal se dá num plano invisível, mobilizando sensações, impressões. Desloca-se não apenas fisicamente, através de ondas sonoras, mas pelos sentidos e afetos que provoca no encontro entre os personagens, e destes com o público. Deve comunicar as nuances mais impalpáveis do pensamento e dos sentidos (GAYOTTO, 1997, p.27)

Além disso, à Ação Vocal pertence um componente sinestésico que nos alerta para a necessidade de desenvolver uma capacidade de escuta expandida. Segundo a pesquisadora italiana Serena Gatti, a respeito da Ação Vocal em Della Monica:

A gestualidade vocal demanda o desenvolvimento da capacidade sinestésica: ver com as orelhas, ouvir com os olhos, tocar com o som. A Ação Vocal restitui uma forma tangível do som, porque traduz um som e é visível como

²⁶ Forças vitais, segundo Gayotto, é expressão empregada pelo filósofo Nietzsche, para falar das ferramentas que operam a relação sensível com o mundo. O imaginar, o conceber, o atentar, o perceber são exemplos.

²⁷ Os recursos vocais constituem tudo aquilo de que a voz dispõe materialmente para se realizar: respiração, ressonância, além das resultantes dinâmicas que são, por exemplo, o volume, a duração e a intensidade duração, pausa e ênfase.

movimento. Não somente a Ação Vocal é visível, mas por meio da ação é possível ver o som, reconhecer o seu movimento (o espaço, a velocidade, a direção). (GATTI, 2012, p.348) (tradução nossa)²⁸

Sobre a voz como algo tangível, em percurso e, fundamentalmente, objetivado, Gayotto comenta:

Nesta vivência, elaborando palavras, sons, textos, percebi que a emissão era em si movimento, ou potência de movimento. Mas, em qualquer situação de fala, os movimentos dos recursos vocais, deve ser vivido por quem trabalha a voz profissionalmente e, para além disso, experienciado como ação vocal (GAYOTTO, 1997, p.25)

Na sequência, a pesquisadora explica que a força cênica da Ação Vocal é capaz de alterar o entorno, transformando e atando o público, os atores e as circunstâncias de cena: “A voz ganha uma qualidade de movimento, pois age no acontecimento cênico” (GAYOTTO, 1997, p.26).

Segundo Francesca Della Monica, a Ação Vocal é, justamente, a re(ação) às demandas dos espaços referenciais. Nas palavras da pedagoga, “os espaços que intervêm significativamente na ação sonora da voz são múltiplos e de diferentes sentidos filosóficos”. (DELLA MONICA, 2017, p.1)

É a realidade desse último espaço, que compreende e compõe todos os outros, sem, porém, homogeneizá-los, que determina a possibilidade e a verdade do nosso gesto vocal, sua amplitude, sua velocidade, a sua qualidade energética. Deve, de fato, ser o espaço aquele que funda o gesto vocal, e não o contrário, assim como o espaço deve subsistir e sobreviver à vida de cada gesto singular e permitir o nascimento de outros. (DELLA MONICA, 2017, p.10)

A Ação Vocal podendo ser princípio ativo na voz, constitui-se de ações físicas e mentais, que antecedem a emissão vocal. Esse itinerário complexo e múltiplo da Paisagem Vocal²⁹, por onde se transformam a amplitude, a energia e a velocidade da Ação Vocal, pode se tornar material estético para os cantores. A apropriação e dinamização dessas alternâncias e modulações pode ser um recurso para fins expressivos.

²⁸ La gestualità vocale richiede lo sviluppo di capacità sinestesiche: vedere con gli orecchi, sentire con gli occhi, toccare con i suoni. Il gesto vocale restituisce una forma tangibile del suono, perché traduce un suono ed è visibile come movimento. Non solo il gesto vocale è visibile, ma attraverso il gesto è possibile «vedere» il suono, riconoscere il suo movimento (lo spazio, la velocità, la direzione). (GATTI, 2012, p.348)

²⁹ A Paisagem Vocal se refere a um grande domínio de atuação da voz. Ela se compõe de uma polifonia de espaços referenciais - espaços físico, relacional, lógico-projetivo, do mito e da história - que fundam, modulam e determinam as características da gestualidade vocal. A paisagem vocal é um espaço formado por instâncias comunicativas, que alteram o nosso modo de compreender, de ser e de estar no mundo. Esse espaço simboliza nossas associações, pontos vistas, e portanto, reflete a nossa subjetividade.

A potência cênica dessa nova camada, está mais ligada ao 'como' se diz, do que 'o que' se diz (MALETTA, 2013, p.4). Ela vai depender do modo como o cantor consegue administrar e corporificar os materiais e as energias originárias de impulsos internos e de desejos e movimentos íntimos sutis. A capacidade de desvendar e operar esses materiais pessoais pode tornar o canto uma expressão particular e única em cada sujeito.

Isso relembra a primeira fase do encenador Stanislavski que "investe na ideia de que o ator deve se familiarizar com processos interiores e invisíveis que podem sustentar as manifestações exteriores da ação" (QUILICI, 2012, p.77)

Para Ernani Maletta, com referência a Della Monica, essa integralidade da Ação Vocal é a "vitória da presença" (MALETTA, 2014, p.9). O estado de presença, neste caso, vai de encontro ao que explica a pesquisadora Tatiana Motta Lima, sobre o trabalho de Grotowski: "presença vista aqui não como força individual ou carismática, mas como participação e de encontro com o mundo, de desmanche das crispações" (LIMA, 2013, p.225)

O corpo integralmente engajado reforça a qualidade dialógica da voz, ao estar num estado de consciência mais expandido. Para o cantor essa qualidade de relação pode tornar as imagens geradas durante a performance mais inteligíveis para o interlocutor. Essa dimensão desperta um canto menos mecânico, mais vivo, que modula e vibra com qualidades peculiares e particulares conforme os impulsos internos.

A Paisagem Vocal, outro termo fundamental no *Spatium Vocis*, se refere a um grande domínio de atuação da voz. Ela se compõe de uma polifonia de espaços referenciais que fundam, modulam e determinam as características da gestualidade vocal.

Para compreender esses territórios da voz, antes é necessário explicar que ambos pertencem a um domínio maior denominado Paisagem Vocal. Segundo Della Monica, esse conceito está intimamente ligado à ideia de Paisagem Sonora do educador musical Murray Schafer.

Paisagem Sonora refere-se ao campo de estudo acústico, sons, timbres característicos e ruídos de toda espécie são objeto de análise dessa área. As pesquisas se dedicam a compreender as sonoridades em seus aspectos físicos, sociais, acústicos e culturais. Desse ponto de vista, o som além de responsável pela composição paisagística e pela representação das especificidades de cada cenário,

influencia profundamente nossas percepções e modos de ver a realidade a partir das particularidades e modulações que caracterizam cada ambiente.

A gestualidade é a projeção do nosso modo de compreender, de ser e de estar no mundo. Ela simboliza nossas associações, pontos de vista e, portanto, reflete a nossa subjetividade. Os espaços referenciais são: espaços físico, relacional, lógico-projetivo, do mito e da história.

Para Francesca Della Monica são instâncias comunicativas que moldam a Ação Vocal. São múltiplos e de diferentes sentidos filosóficos, e que para além de sua dimensão física e visível, apresentam-se também como espaços não visíveis, mas possíveis, como espaços de relação, lógicos, míticos e históricos. A gestualidade é a projeção do nosso modo de compreender, de ser e de estar no mundo. Ela simboliza nossas associações, pontos vistas, e portanto, reflete a nossa subjetividade.

Diante disso, desbravar a Paisagem Vocal pode ser uma maneira de abrir novas perspectivas sobre si, resignificar experiências, construir e reconstruir modos de existir e encontrar-se com o outro. Deste desvendar é possível fazer emergir qualidades de expressão íntima e singulares. Quando experimentamos a vocalidade por esse caminho potencializamos o caráter performativo da Voz.

Duas instâncias comunicativas são fundamentais para o entendimento da metodologia da pedagoga italiana. Os espaços da história (apolíneo) e o espaço do mito (dionisíaco). O primeiro refere-se a dimensão do logos, do cotidiano, onde o leque de possibilidades vocal é limitado, pois obedece ao primado da verbalidade e da argumentação racional. A voz na dimensão apolínea se submete aos acordos e convenções sociais, por isso é equilibrada e pouco inflamada pelas emoções e afetos da subjetividade. Em oposição, temos o espaço do mito, que nos interessa enquanto lugar de descoberta da identidade vocal e, ainda, como relicário de ferramentas expressivas disponíveis para o canto.

Na dimensão do mito acessamos a extraverbalidade. Nela, aparece um repertório amplo de registros vocais mais expressivos e pouco convencionais, que se manifestam sob a regência das paixões, das memórias e do fluxo do pensamento. Nesse espaço se torna mais evidente a representação da subjetividade. Por isso, podemos nele encontrar uma identidade vocal genuína, uma manifestação autêntica, que, como já foi dito, escapa dos reguladores do comportamento social e dos modelos e parâmetros corpóreos e vocais convalidados pelas estéticas artísticas.

Na dimensão mítica, a Ação Vocal acontece sem máscaras ou restrições,

manifestando-se de modo singular em cada indivíduo. Nela o cantor é capaz de encontrar o poder expressivo da voz. O grito, o sussurro, intensidades fortíssimas ou muito fracas, agudos e graves extremos e timbres exóticos são algumas possibilidades. Um fator fundamental do espaço do mito é a organicidade das ações vocais. Justamente por não passarem pelo crivo da racionalidade, a gestualidade vocal nesta dimensão acontece de forma muito espontânea, englobando todas as instâncias do ser. Especialmente neste caso, é improvável pensar a voz dissociada do corpo.

4.3 - O CONTATO

O diretor polonês Jerzy Grotowski explica que o Contato equivale a uma qualidade de percepção, atenção e interação refinada e profunda do sujeito com o entorno. É um estado sensível de toda geografia corporal, no qual a consciência entrega-se à experiência vivida no “aqui e agora”.

O conceito de Contato afirma um processo endógeno, mas não introspectivo. Trata-se de ir em direção e de penetrar o outro para conhecer a si mesmo. O processo de descoberta da própria intimidade e dos fluxos íntimos do sujeito se dá no embate com o outro e no enfrentamento das circunstâncias de cada experiência. Nas palavras da pesquisadora Tatiana Mota Lima, "estar em contato significava, concomitantemente, perceber o outro e reagir intimamente de acordo com essa percepção. Grotowski contrapunha o contato, que forçaria o ator a modificar o seu jeito de agir." (LIMA, 2008, p.178)

O procedimento do Contato pressupõe uma relação direta e concreta com o espaço físico e as pessoas presentes nele. Assim, as ações desempenhadas neste espaço são, ao mesmo tempo, escuta e reação aos encontros instaurados em cada experiência. É por meio do Contato que as estruturas pré-fixadas, em cada instância artística, modulam e ganham novas formatações e intensidades. Essas transformações dependem das percepções, dos acordos e das reações entre os presentes.

O treinamento sobre o Contato cria outro modo de percepção sobre si: mais sensível às associações mentais, aos impulsos do corpo, ao despertar de memórias, afetos e sensações. Ainda que seja um trabalho íntimo, de descoberta do próprio corpo, ele se dá, fundamentalmente, por meio da relação. A partir do que se ouve, do que se vê e do que se sente no espaço a cada instante, o indivíduo descobre novas

organizações e qualidades corpóreo-vocais que afetam criação estética e, para além disso, transformam as concepções e representações de mundo.

O Contato configura um acontecimento sinestésico, que instaura pontos de vista, pontos de escuta, pontos de cheiro, pontos de sabor, pontos de contato. Neste caso, acontece uma atenuação do fluxo do pensamento para que o corpo possa reagir, transformar-se e criar por meio do alargamento dos sentidos.

“O sujeito do conhecimento se desestabiliza no real encontro com o outro”. (QUILICI, 2012, p.85). Assim explica Cassiano Sydow sobre as artes performativas que se apoiam no caráter experiencial da criação para alcançar a revelação das questões humanas e existenciais. Ainda que haja uma cisão, na cultura ocidental, entre o conhecimento e a experiência, observamos inúmeras produções artísticas e práticas pedagógicas, hoje, que recuperam os sentidos do “cuidado de si” da antiguidade, não se contentando com uma apreensão meramente racional da realidade.

Foucault, nas aulas ministradas ao Collège de France, em 1982, explica que em determinado momento da civilização, que ele denominou “momento cartesiano”, o acesso ao conhecimento passou a ser da ordem do real. A história da verdade no seu período moderno não exigiu mais que o sujeito, desejoso da verdade, tivesse de passar por experiências de transformação e purificação de si.

Em oposição temos a antiguidade greco-romana, momento no qual a questão da espiritualidade jamais esteve desconectada do acesso à verdade. O ato de conhecer demandava que o sujeito se transfigurasse a partir de um conjunto de ações, experiências e situações que o convertesse em outro.

Ainda que o ato de cantar, em muitos casos, pareça solitário, ele pode e deve ser uma prática que estimule um alargamento da percepção sobre o mundo. Livrar-se da aparente individualidade e se relacionar com o outro, com as múltiplas vozes que constroem o fenômeno musical, vai de encontro com a dialogicidade imanente dessa modalidade de expressão e com a ideia de uma experiência de transformação de si. Em outras palavras, é por meio da voz falada ou cantada que cada sujeito estabelece relação com o outro, conectando os seus espaços íntimos e reelaborando sua subjetividade.

Para Grotowski, “quando o Contato se efetiva, a voz adquire outras qualidades de vibração: de pura mecânica passa a emitir pequenas nuances ou gradações sonoras” (GOLÇALVEZ, 2011, p. 125).

O desejo de se conectar que acompanha a Ação Vocal permite ao corpo-voz acionar todos os seus ressonadores e vibradores, sem limitações ou obediência às

especificidades estéticas.

A voz escapa a um certo determinismo, na voz há todas estas coisas: altura, timbre, intensidade, melodia. Concordo e partilho [com Dalcroze] também o conceito essencial, mas há o fato da adequação do ser humano que tem características peculiares, para quem se pode evitar o determinismo dessas categorias. (Della Monica, apud, Vianna, 2014, p.60)

4.4 – POSSÍVEL INTERSECÇÃO ENTRE A AÇÃO VOCAL E O CONTATO

A prática da Ação Vocal parece realizar um trabalho delicado e profundo sobre si, sobre as potencialidades e os limites do corpo/mente. Este estudo busca, então, compreender o potencial dramático e performativo da voz no canto a partir de uma investigação de cunho teórico-prático sobre conceitos de Ação Vocal e de Contato, da artista italiana Francesca Della Monica e do diretor polonês Jerzy Grotowski³⁰, respectivamente.

Investimos na hipótese de que a natureza da Ação Vocal é constituída de fatores do Contato. Essa condição imanente ao fenômeno da Ação Vocal atuaria como um detonador da qualidade de presença e da integralidade do corpo-voz no cantante, conduzindo-o a um processo contínuo de ampliação da liberdade expressiva e de descoberta da identidade vocal.

O Contato pode ser compreendido como princípio ativo da Ação Vocal. A costura entre os conceitos é, ao mesmo tempo, uma tentativa, uma sugestão e uma provocação em direção à ideia de um canto orgânico e pessoal, que se experimenta esteticamente como performance da memória e dos afetos.

A pesquisa vocal estruturada por Grotowski objetiva tornar o sujeito “dono do seu diapasão potencial” (GROTOWSKI, apud JUSSARA, 2008). Ainda que direcionada para a formação do ator, suas investigações se mostram fundamentais para a prática vocal em qualquer domínio artístico que se utilize da voz como veículo de expressão.

Seus exercícios impulsionam a experimentação e a potencialidade criadora do corpo-voz, em função do descortinamento de novos códigos de sentido. Para o cantor, esse pode ser um caminho que evita a mecanização da emissão, porque proporciona o alcance de uma “integridade psicofísica” (FERNANDINO, 2008, p.67).

Portanto, o que se procura na relação da Ação Vocal com o Contato é a

³⁰ Jerzy Marian Grotowski foi diretor de teatro polonês e figura central no teatro do século XX. Grotowski leva às últimas consequências as ações físicas elaboradas por Constantin Stanislavski.

possibilidade de experimentação, de erro e de improviso por meio do desvelamento da memória do corpo e de seu **compartilhamento** em caráter poético e artístico. A voz que constrói, que partilha e que materializa pequenas dramaturgias em discurso sonoro/imagético pela canção, estimula novos modos de existir do cantante. Novas formas de existir instauram novas descobertas e perspectivas sobre o mundo. Novas formas de existir ressignificam o olhar sobre a realidade e reelaboram os modos como o artista relata suas percepções e interações com o real.

Outras questões que tocam a relação entre o Contato e a Ação Vocal serão delineadas no decorrer desta pesquisa. O diálogo entre os conceitos vai se apoiar, principalmente, nas experiências futuras das oficinas de corpo e voz e na literatura que trata das artes performativas, nas quais as fronteiras entre arte e vida são mais rarefeitas.

CAPÍTULO 5 – CAINDO DE PARAQUEDAS (OUTRA VEZ) NA AUTOETNOGRAFIA.

Traço aqui algumas palavras sobre a autoetnografia e as razões pelas quais este estudo a utiliza como metodologia. Em razão da impossibilidade de reunir pessoas presencialmente, devido a pandemia instaurada pela Covid-19, a autoetnografia se mostrou um caminho possível para a continuação desta pesquisa. Em tempos de isolamento e de trabalho remoto, os procedimentos metodológicos próprios dessa proposta de escrita e investigação, inesperadamente, se revelaram justos ao anseio de comunicar a respeito de um ‘Eu cantante’ “real”.

(O que é real? Real, neste caso, se trata de um corpo com história pessoal. Uma pessoa de fato. Um ser singular, com história e com identidade próprias. Um sujeito imbuído de valores, representações, cultura, crenças, moral, linguagem... em outras palavras uma biografia: fatos particulares, singulares, únicos da vida de alguém... Não se trata de um tipo social ou de uma figura representativa de um grupo social.)

A autoetnografia se constitui de relatos anedóticos em que se reconhece a experiência pessoal e a subjetividade do pesquisador como fonte legítima de dados. Esse modo de fazer pesquisa torna-se, em razão disso, um ato político, ao emancipar vozes singulares, - definitivamente não hegemônicas – que não veem sua verdade contemplada na pesquisa convencional.

Pode-se compreender que a autoetnografia amplia o interesse teórico e crítico ao atribuir à escrita um valor político de visibilização de certas subjetividades na relação interativa entre cultura, sociedade, sujeito e subjetividade em que o self (“eu”) é construído. (RAIMONDI et al. 2020, p6)

Essa metodologia, que se vale do conhecimento existente dentro do fenômeno individual, é a mesma que confronta e questiona os “lugares seguros e legitimados do saber”. A autoetnografia autoriza e valida a voz, o vivido e o pensamento de uma história pessoal e particular, promovendo assim uma mudança nos locais de pertença e de domínio da produção de conhecimento.

Por meio da compreensão de nossos e dos demais lugares de fala, potencializamos a ruptura da voz única, cristalizada, fixa, segura, autorizada, dominante e hegemônica. Assim, somos convidados a ouvir os silêncios não mais emudecidos, mas eloquentes em reverberação com nossos corpos e historicidades, para, com isso, promover a justiça social. (RAIMONDI et al., 2020, P.5)

É importante ressaltar que essa metodologia, muitas vezes questionada em sua confiabilidade pelo fato de ser autocentrada, é, antes de tudo, relacional. Isso significa que a experiência pessoal se vale, justamente, pelas intersecções que estabelece com um contexto mais amplo. Ainda que interesse a compreensão do que foi vivido no particular do sujeito, somente será autoetnografia se essa singularidade for ressaltada pelo seu posicionamento, pela sua compreensão e por sua atuação na esfera pública. É uma condição fundamental, para concretização dessa metodologia, a convergência entre narrativa autobiográfica e dimensão social, como pode ser lido abaixo:

Diante disso, é importante reiterar que a autoetnografia não é uma prática solitária, mas relacional, visto que problematiza as representações da cultura ao localizar a experiência individual em diálogo, em tensão, em coalizão, com expressões de dominação, de poder hegemônico. Por isso, ela evoca a natureza corporal, sensorial e política da experiência, ao propor uma teoria e um método de pesquisa que conectam a política, a pedagogia e a ética em ação no mundo. (RAIMONDI et al., 2020, P.5)

A partir dessa atitude relacional, sensível e dinâmica do pesquisador/objeto com o macrocosmos, essa fala pessoal, regada por interpretações próprias, pode ser representativa da experiência de um grupo maior. Torna-se, portanto, pertinente e familiar a um contingente maior de pessoas. Neste modo de fazer pesquisa, a presença, a memória, as impressões e as vivências da pesquisadora/autora, se tornam objeto central, sem que isso configure um procedimento narcísico que comprometa a legitimidade da argumentação. As intersecções que formam esse sujeito são postas em evidência para que um discurso único se torne discurso plural. A autoetnografia propõe, então, uma mudança no traçado da pesquisa tradicional, conduzindo uma práxis que antagoniza e desafia os discursos oficiais e hegemônicos. Assim:

“Ao situar a produção do conhecimento no próprio corpo e a partir dele, com suas intersecções de raça, etnicidade, gênero, sexualidade e outros marcadores, a autoetnografia enfatiza a experiência de um(a) e pode dar nome para experiências de muitos(as).” (RAIMONDI et al, 2020, P.5)

Me parece muito afinado escolher a autoetnografia para organizar a argumentação de uma estudo cujo título traz o pronome “Eu”. Me parece muito afinado utilizar o potencial emancipatório da autoetnografia para organizar a argumentação de um estudo cujo título traz também o vocábulo ‘liberdade’.

A cantora/pesquisadora/objeto deste estudo está sempre “em busca da liberdade expressiva”, na voz cantada, na voz falada, na voz escrita e em tudo aquilo que, porventura, afirmarmos ser voz. Por meio da autoetnografia move-se a narrativa autobiográfica em direção ao panorama mais amplo da pedagogia vocal, para falar de expressividade, produção de conhecimento na voz, no corpo e poética do corpo-voz. É por meio da descrição de alguns episódios da trajetória desse corpo, mulher, cantora, jovem, branca, do interior de Minas Gerais, Brasil e da análise desses relatos com base nos conceitos de Contato, Ação Vocal, que esta pesquisa se estrutura. A história da autora também será posta em diálogo com os dizeres de seis professores de voz da UFSJ, que participaram da *live*, ‘Eu cantante: em busca da liberdade expressiva’, disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=s1J_wY0rSQQ.

Temos aqui um inventário de vozes composto por uma voz sensível - a da autora - explicitamente revelada como campo de investigação que se elabora (e somente se) por meio do entrecruzamento com as histórias de outros educadores, colegas, cantores e atores. Os relatos compreendem a descrição dos gestos, das palavras do autor/protagonista, e também as reações da ordem sensível, como as emoções e os impulsos do corpo. Todos eles foram analisados à luz dos conceitos postos até aqui.

Compartilho portanto, no próximo capítulo, algumas experiências, descrevendo o que delas ficou na lembrança. Faço um relato dos cheiros, gestos, vozes, sons; descrevo as pessoas, a arquitetura do local, o clima; também reconstruo as emoções, as pulsões do corpo, os sentimentos que fizeram parte daquele momento: tudo pela minha perspectiva.

Em seguida observo e analiso essas memórias a fim de tomar uma nova consciência sobre elas. Recordo-as a partir dos conceitos de Contato e Ação Vocal, a fim de alargar a percepção sobre as marcas e as transformações que dali surgiram e reinventaram a cantora e a professora de canto.

Nossa memória é naturalmente seletiva e, por isso, parcial. Dentro de uma pesquisa isso pode parecer um problema, a princípio, por outro lado, é importante destacar que nossa memória passa, EM PARTE, por um processo individual, NECESSÁRIO, de “escolhas” daquilo que permanecerá e daquilo que será esquecido, segundo afirma a pesquisadora Olga Von Simson (2003). É importante ressaltar que o resultado de uma memória individual não constitui escolhas arbitrárias. As histórias que reconstruímos no nosso imaginário carregam, inevitavelmente, a influência das

instâncias sociais e das experiências de vida que formaram o sujeito desde a sua gestação. É do enlace desses pilares - coletivo e individual - que a memória nos serve para fazer a leitura de uma dada cultura, de um período histórico, de um momento político e das características de um grupo social. Olga Von Simson ainda explica que:

A cultura é o resultado do processo de socialização que mostra que somos formados desde a gestação pelo grupo social no qual estamos inseridos. A família, a escola, a opção religiosa, a linha ideológica, enfim, as várias instituições sociais nas quais vamos nos integrando e por meio das quais vamos construindo o capital cultural que nos permite fazer a seleção da memória. Essa ligação é fundamental para a constituição dos acervos porque gera especialização. Todas as memórias têm um processo individual e, a partir dele, podemos perceber os grupos sociais. A partir de uma história de vida podemos apreender um pouco sobre a sociedade. (SIMSON, 2003, p3)

Logo e inevitavelmente, direi daquilo que me é/foi importante - do que resistiu ao tempo e me afetou -, consciente de que essa memória está impregnada de um filtro da cultura.

Para que as histórias não caiam no completo narcisismo e parcialidade da autora, podendo servir ao propósito deste trabalho - o de debater sobre um caminho pedagógico possível para a liberdade expressiva no canto -, elas serão examinadas por perspectivas, conceitos e informações científicas. Fortin argumenta que:

Vem daí a cautela de alguns (Bertaux, 1980) contra um possível narcisismo lembrando que a história pessoal deve se tornar trampolim para a compreensão maior. O praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros. A este olhar, Jean Lancri nos indica que o elemento biográfico deve adquirir um estatuto de ordem teórica. (FORTIN, 2009, p.83)

Existe, portanto, na autoetnografia uma mudança na escala de observação, que torna a memória individual pertencente e representativa de um contexto mais amplo, quando observada por um viés teórico. Além disso, é utilizando as narrativas pessoais como campo de investigação, que se tornam possíveis movimentos de luta, de questionamento e de problematização de cenários maiores, segundo nos explica Von Simson:

A memória é um espaço de luta política e social. A pesquisa em memória deve ser feita sempre com os olhos do presente. Buscamos informações no passado para entender melhor os problemas de hoje e pensar soluções adequadas. O estudo sobre a memória não pode envolver romantismo, nostalgia porque é um enfrentamento dos problemas atuais (SIMSON, 2003, p.5)

Olga Von Simson acrescenta:

O resgate e apropriação da memória contribui para a democratização cultural e para a formação de novas gerações. Sabemos hoje o quanto é importante conhecimentos como a trajetória familiar. Pesquisas sociológicas efetuadas na Europa mostram que a falta dessa memória faz com que jovens pratiquem violência. Conhecer a memória individual e coletiva é o início de uma cidadania responsável. (SIMSON, 2003, p.5)

Trazer a memória à tona pode configurar um movimento de empoderamento. A importância da representatividade se dá aí: histórias reais e pessoais que normalmente não aparecem na história oficial, por meio do trabalho com a memória, podem fortalecer e legitimar suas narrativas. Autorizar vozes escondidas, trazê-las para uma nova consciência “definem um caráter de resistência e de *empowerment* que pode oferecer uma narratividade se afirmando sobre a base da experiência sensível e singular” (FORTIN, 2009, p.83)

Uma pesquisa de canto que prestigia a dimensão sensível da voz, parece estar alinhada com uma metodologia que valoriza as dimensões sensíveis do imaginário e da observação participante. Sigamos então para os relatos e sua análise.

CAPÍTULO 6 – ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DE UMA ‘EU CANTANTE’: ENTRE “SOLTA A CABEÇA” E “VOCÊ CANTA COM A MESMA VOZ”

Este capítulo compõe-se de episódios da minha trajetória como professora e como aluna de canto. Uma espécie de diário com a seleção de acontecimentos marcantes, os quais, acredito eu, revelaram novos sinais na voz e uma nova relação com o ato de cantar. A análise dessas situações pretende ilustrar aquilo que vimos falando até aqui sobre a(s) qualidade(s) expressiva(s) no canto. Na sequência de cada relato será redigida uma análise do mesmo, subsidiada pelos conceitos de Contato e de Ação Vocal. Vamos ainda articular a memória desses acontecimentos com os dizeres dos professores de voz da UFSJ, participantes da *live* ‘Eu Cantante: em busca da liberdade expressiva’.

Sim! Logo abaixo vocês lerão memórias! Inevitavelmente, pela sua natureza, elas estão sujeitas à interpretação e a ressignificação pessoal (minha), próprias do processo de lembrar. No entanto, as coloco sobre o olhar crítico e rigoroso da pesquisadora de voz. Além disso, em se tratando de um estudo autoetnográfico, relaciono essas ocorrências - de um microcosmos - com expressões socioculturais mais amplas.

“[...]a autoetnografia combina detalhes de uma narrativa autobiográfica com a análise e interpretações culturais. Por isso, ela representa a convergência entre o “impulso autobiográfico” e o “momento etnográfico” na qual a narrativa do(a) pesquisador(a) e do(a) participante da pesquisa se relacionam de uma forma intimista, podendo promover a visibilidade dos mecanismos de opressão conectados biográfica-política-socialmente. Dessa maneira, a escrita autoetnográfica configura um fenômeno particular e singular, que viabiliza o movimento do(a) pesquisador(a)-e-participante para o(a) pesquisador(a)-como-participante” (RAIMONDI et al, 2020, p5)

Neste capítulo, as memórias não serão organizadas de forma cronológica. (*até agora eu mesma não sei a ordem em que aparecerão*). Possivelmente, seu arranjo se dará ao sabor do pensamento e da argumentação enquanto é redigida.

É importante que, assumindo uma pesquisa autoetnográfica, os fatos possam estar ancorados na experiência sensível e singular do pesquisador participante, ao mesmo tempo em que a análise e a compreensão dos eventos se projeta para uma dimensão macrocós mica. Logo, me parece mais coerente deixar que as histórias apareçam de acordo com o aparecimento dos itens, questões e pontos que as conectam.

(“Só vai!” uma amiga me disse)

(semana passada ganhei uma sessão de Reiki! Pode parecer que nada tem a ver com o assunto aqui, mas tem! Tem especialmente pq já disse aqui nesta dissertação que temos um corpo energético. Enfim... terminada a sessão de Reiki, a profissional me disse que eu custei a relaxar. Disse ainda que a minha energia estava muito concentrada no chakra da cabeça e que, por isso, era normal que eu sentisse dificuldade em agir, ou cansaço permanente. Estava faltando um bocado de “combustível” no chakra do plexo solar e no sexual. Daí, lendo a Francesca della Monica, principal referência destes estudo, descobri que o gesto vocal está tem sua origem na região abdominal e pélvica do corpo humano, justamente onde se localizam os chakras do plexo solar e o sexual. Fico matutando se diferentes procedimentos de ensino sobre a voz/canto acionam diferentes chakras, em diferentes proporções... Será que diferentes treinamentos conduzem e concentram a energia em determinada região do corpo? Digo isto pq já vivenciei práticas muito mentais, outras muito viscerais (senti a energia nas vísceras mesmo), outras no peito (coração), outras bastante equilibradas... e por aí vai... tô dizendo que toda essa vivência me permite conhecer profundamente (e cada vez mais!) a dinâmica do meu corpo; conhecer profundamente (e cada vez mais) aquilo que pode vir a acontecer com meu corpo-voz quando canto. Essas experiências postas dentro de um sistema de ensino e formação no canto podem levar a autonomia, ao tal ‘eu cantante que busca a liberdade expressiva? Espero que sim! Falei tudo isso pra anunciar que, dentre muitas práticas que vivi, o primeiro episódio “Solta a cabeça” foi meu diploma para sair do mentalzão, foi um choque, foi um marco, foi uma LOU(CURA). E como toda loucura, paradoxalmente, foi o início das minhas pazes com o mentalzão, desde 2019.)

Episódio 1 – “Solta a cabeça” ou “solta a razão”.

“Em 2019, o Casa Aberta iniciou o processo de criação do espetáculo ‘Amor e outras canções’. Na primeira etapa fizemos leituras de textos do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu. Em seguida, abastecidos das palavras do autor, cada ator escreveu uma carta destinada ao seu amor - uma pessoa com quem tem ou teve relacionamento amoroso importante.

Essa carta poderia ser composta totalmente de fatores reais ou ainda de certo hibridismo, entre elementos biográficos e elementos ficcionais – imagens despertadas pelo processo da escrita ou imagens e situações dos textos de Caio.

Fiquei curiosa por um instante se eu ainda teria a carta que escrevi pro meu amor. Tenho. Sofreu algumas alterações pelo caminho - ficou mais enxuta e continha

o refrão da canção escolhida no correr do texto - até virar uma proposta de cena, mas essa, abaixo, é a primeira versão da escritura:

“Ainda bem que ele vive comigo. Hoje, é bom, mas é complicado ainda, pq tempos atrás os seus olhos pareciam voltados para dentro, ou então era como se transpassassem a mim e às pessoas. Era como se transpassassem tudo que estava à sua volta. Não me olhava propriamente. Havia muito tempo que não olhava mais para nada. Aquele olhar estava me rasgando por dentro. Simplesmente ele não estava mais lá. Havia algumas noites, enquanto ele dormia que eu me aproximava para observá-lo.

Gostava de vê-lo assim, esquecido, a respiração profunda, o corpo quente, os pelos do peito subindo e descendo sobre o coração. Era o rosto de menino, era quase como aquele que eu conhecera antes na casa da vó. Uma vez cheguei a passar os dedos nos seus cabelos e ele despertou bruscamente e me olhou horrorizado. Ele quis sair de casa diversas vezes, ele quis sair de casa de madrugada. Era assim, havia muito tempo, eu não aguentava mais... eu não entendia nada do que tava acontecendo.

E nessa hora, o que que a gente faz? Sempre vai existir a vontade de ficar e a vontade de partir. A questão é que só se pode encher um vaso até a borda. Nem uma gota a mais! Então EU fui embora. Lembro do dia em que eu senti qualquer coisa como uma comichão entre os cabelos e ela voou. Eu não estava esperando por ela, muito menos saltando de mim. Muito menos naquela hora, no ponto de ônibus, entre aquela pressa de despedir, um abraço, o ônibus vindo, um beijo, as moedinhas da passagem quase caindo da mão e de repente uma daquelas borboleta bem alaranjadas. Eu tomei um susto com ela mas acho que ele mesmo não ouviu quando eu disse Te amo, pela primeira, bem ligeiro no pé do ouvido. Naquela hora eu fiquei com medo, mas aí logo depois escaparam umas borboletinhas verdes... Eu deixei de amar ele, e nesse dia eu decidi continuar amando, eu decidi continuar estando. Por isso repito todas as manhãs ao sair no quintal bem assim: que seja doce. Quando há sol, e esse sol bate na minha cara, repito sete vezes para dar sorte: que seja doce, que seja doce... Mas, se alguém me perguntasse o que deverá ser doce, talvez não saiba responder. Tudo é tão vago como se fosse nada. Há poucos meses ele me olhou dum jeito totalmente novo. Quase como do jeito antigo, mas muito mais intenso e calmo. Como se agora partilhássemos o mesmo reino...enfim.

Carta ao meu amor, Natália Vargas,
2019”

Além da carta, cada um de nós resgatou uma canção que traduzisse em alguma medida a relação amorosa – poderia ser qualquer canção que fizesse rememorar fatos ou sensações da história do casal.

Estavam contemplados nesse percurso os fundamentos da prática do Casa Aberta: a musicalidade, a (auto)biografia e a memória na cena teatral e na formação do ator.

Na sequência da escrita da carta e da escolha da canção, cada um de nós propôs uma cena - um rascunho de partitura corporal – com o texto da carta e com a

canção. Nem a carta, nem a música precisariam figurar inteiramente na proposta cênica.

Eis o dia - depois de alguns ensaios - em que fui apresentar minha cena. Ela tinha uma partitura corporal objetiva, entrar no espaço, sentar numa cadeira e contar o texto da carta pra uma suposta pessoa - mulher - sentada à minha frente.

Lembro de repetir a partitura diversas vezes, para que aos poucos fosse descobrindo os significados que cada elemento poderia conquistar. Aos poucos - indagada pela Juliana Mota, coordenadora e diretora do "Casa" - fui percebendo que a cadeira e a pessoa pra quem falava eram elementos íntimos. A cadeira, no meu imaginário, fazia parte de um lugar seguro, pessoal; o interlocutor pra quem falava era mulher, indefinida, mas que sem dúvida me inspirava segurança, empatia e acolhimento. Eu contava de um momento, no passado próximo, de profunda dor. Falava lentamente e com a voz na região média, como num depoimento em que a articulação é tranquila e clara para ajudar no entendimento. Meu corpo ficava na maioria das vezes relaxado no encosto da cadeira. No final do texto eu cantava a música toda, seguindo os rigores estruturais da canção, obedecendo a afinação e deixando fluir uma voz amena.

(pausa pra ouvir a música 'Só sei dançar com você' da Tulipa Ruiz, no álbum Efêmera, de 2010. Pode ser ouvida no link https://youtu.be/L03NNP8_GcA)

Nas primeiras repetições meus gestos eram pequenos, comedidos, calmos. Meu cabelo preso, minha face e olhar tranquilos.

Até que ouvi o primeiro "Solta cabeça". A Ju (Mota) pediu que eu recomeçasse o texto de pé e soltasse a minha cabeça. Pensei que fosse figurativo aquele pedido "Solta a cabeça", mas não era. A indicação era pra que de fato eu deixasse minha cabeça solta, balançasse, movimentasse enquanto falava.

Assim fui fazendo, numa tentativa meio conturbada entre lembrar o texto e soltar a cabeça enquanto o dizia; Alguns silêncios surgiam porque o texto não estava decorado e nesses espaços eu tentava lembrar as palavras da carta. Tentava lembrar com exatidão o ensaio,

a sequência das frases,

as marcações,

a prosódia,

o planejamento da voz,

o timbre,

tudo;

A Ju enxergava minha tentativa de controle e repetia insistentemente “Solta cabeça Natália”. Dizia: “não pensa... solta a cabeça e deixa vir o texto”, “aquilo que ficou do texto:

“Ele quis ir embora diversas vezes de madrugada

Diversas vezes ele quis ir embora

De madrugada...”

*(eu tô escrevendo mais rápido agora, meu olhar tá flechado na tela: quase que rememorando o fluxo
veloz que meu corpo inteiro foi ganhando lá na cena em 2019)*

Eu fui soltando a cabeça, largando-a no pescoço, movimentos absolutamente soltos e sem propósito cênico, mesmo assim não parei.

“SOLTA A CABEÇA”; “ISSO, SOLTA CABEÇA”.

Soltar a cabeça foi voluntário, mas o que veio em seguida não:

Eu comecei a dar passos pra frente e para trás, um tanto agitados, descompassados. Já não me preocupava tanto com o silêncio, era alguma sensação que tomava conta do corpo... devagar e intenso. As palavras acompanharam a dinâmica do corpo, inquieto. Meus olhos eram feitos canhões de luz giratórios, agitados, ao mesmo passo o texto se agitava. Ganhava contornos cada vez mais irregulares e contrastantes, na medida em que soltava a cabeça, “SOLTA A CABEÇA”, os passos se agitavam, o corpo se agitava inteiro. “SOLTA A CABEÇA, NATÁLIA!”.

O corpo se movimentava numa intensidade que subitamente uma vontade de choro veio.

A cabeça

continuava, os

passos agitados, o

olhar agitado,

as lágrimas

o texto,

o silêncio,

os braços,

os braços precisaram arrancar alguma coisa de dentro, que sufocava.

as lágrimas,

a voz embargada

a voz indignada, aguda,

e grave no segundo seguinte

"SOLTA A CABEÇA!"

Alguma coisa urgente vinha de dentro, o texto vinha de dentro, as lágrimas vinham de dentro, escorriam, a voz vinha de dentro, escorri em som e silêncio, em cascata. meu passos em cascata, minhas pernas em cascata, minhas coluna em cascata...

Na emergência de arrancar aquilo que agitava, que tirava do eixo, que indignava, os grampos começaram a ser arrancados do meu cabelo, numa fúria e desespero pelas minhas próprias mãos, "SOLTA A CABEÇA!", que sequer poderia chamá-las de minhas mãos, porque não posso dizer que pensei nisso. Eu provoquei isso, mas não pensei.

Já estava acontecendo de me descabelar, arrebentar fios e "tampar" longe os grampos.

Texto em corredeira

Lágrimas em corredeira

Silêncio em corredeira

Olhos em corredeira

Vozes em corredeira

Ao arrancar os grampos na parte de trás da cabeça, senti o tecido da minha blusa e comecei a puxar ela por cima, pela cabeça e pelas costas. Furiosa. Impulsiva. Fervorosa. Como quem precisa tirar um peso muito maior do que pode suportar.

Fui arrebatada!

Nesse ponto minha cabeça já estava mais que solta.

E pela primeira vez eu vivi um momento intenso fora da morada da razão e do autocontrole.

Lembro de ouvir a Ju falar: "Agora dá o texto da música desse jeito!"

Por alguma razão eu olhei pra cima,

Meu olhar mudou imediatamente,

Ficou alongado e parado no horizonte do teto, como aqueles holofotes potentes à noite.

Olhar distante e lúcido,

tristemente lúcida eu cantei uma música de amor, como quem canta um lamento. Um lamento por "SÓ SABER DANÇAR COM VOCÊ" e "SÓ" não era mais uma declaração de amor único e romântico, "SÓ" era uma prisão.

Nunca havia cantado uma palavra em que seu sentido primeiro tivesse sido tão alterado depois de um laboratório.

Ao cantar o corpo era outro, mais lento, mas não comedido. Mudou subitamente. Sem lágrimas. Aos poucos enquanto cantava me sentei devagar na cadeira, como quem gastou toda a energia do corpo. Corpo sem agitação como quem passou por um susto e agora vive uma espécie de choque de realidade.

A voz cantada estava bem mais grave que o planejado. Mais soprosa. Mais instável. Mais fraca. Respiração pesada e extensa, muito diferente da anterior agitada e curta. Os ombros curvados, o externo recolhido, sentada com olhar pro chão, agora, olhando pro horizonte de dentro.

Havia uma janela que se abria diante da minha consciência. Uma imagem muito clara da carga emotiva que a história de amor trazia. Estarrecida. Novo corpo-voz por meio de um "SOLTA A CABEÇA".

A Ju se aproximou devagar. Os outros membros do "Casa" em silêncio (acho que em respeito ao meu acesso). Ela abaixou em frente a mim e disse em voz baixa algo do tipo: "é com essa voz e esse corpo que vc tem que dar seu texto e sua música". Naquele momento, entendi que não se tratava apenas da minha história, mas do modo como o corpo e a voz se comportavam para que eu tivesse material para fazer a cena sempre que preciso.

Todas as vezes em que apresentei a cena, antes de começar eu recolhia o externo, fechava os ombros, olhava para o chão, respirava mais ofegante e falava numa região mais grave da voz. Só que agora premeditadamente. Eu já tinha os registros no corpo. Eles funcionavam melhor nos dias em que o texto estava na memória. Normalmente o choro vinha, a agitação vinha, só que sem o gatilho, porque o que aconteceu nessa descrição foi um gatilho."



Apresentação de Amores e Outras Canções para alunos da rede estadual de São João del Rei, no Centro Cultural da UFSJ – Solar da Baronesa. (processo de criação).



Apresentação de 'Amores e outras canções' para alunos da rede estadual de São João del-Rei. (processo de criação).

Depois de cinco anos estudando canto lírico, fato que traduz um trabalho sobretudo mental, vivenciar uma experiência como a relatada é, a princípio, e no mínimo, embaraçosa. Sem demérito da palavra anterior, o embaraço tem dupla valia. Ele surge pelo estranhamento da prática, pelo uso não convencional do corpo, pelas manifestações de timbres não adequados para o lírico - ou para alguns gêneros de música popular -, pelas manifestações de estados da alma e do humor que chegam de sobressalto. Esse mesmo embaraço - que assusta! - revela o quão vasto e rico é o repertório do corpo e da voz de cada um de nós - nem sempre amplamente explorados no nosso dia-a-dia.

É necessário treinamento - técnica³¹ - para que nosso leque vocal seja descoberto, se amplie e se torne matéria-prima para o canto. Foi exatamente isso o que aconteceu no episódio descrito. É exatamente isso que vem acontecendo, até hoje, no caminho de minha formação, por meio de abordagens completamente diferentes. Neste momento, faço uma análise dos dispositivos e procedimentos específicos deste caso. Colocando-o em diálogo com outras experiências, destaco o contraste entre os métodos, sua intersecção e as transformações que cada um deles opera no sujeito

Cada metodologia possui natureza própria. Suas potencialidades, limites e lacunas são percebidos de forma singular e podem variar conforme a relação aluno e professores, aluno e colegas, aluno e espaço de ensino. Elaboramos o significado e a relevância de cada metodologia de forma pessoal, de acordo com os anseios, as histórias de vida e os referenciais.

Daí a imprescindibilidade de um ensino interdisciplinar pela diversidade de cantos, pela autonomia e liberdade do cantor em viver tudo aquilo que anseia e que pode ser revelado ao longo do caminho, reescrevendo os anseios. Neste momento me lembro da canção do compositor brasileiro Gonzaguinha - "cantar e cantar e cantar a beleza de ser um eterno aprendiz" -, pois me parece endossar tudo que vem sendo escrito. Quase metalinguístico!

Sobre tipos de condução para o treinamento vocal destaco duas falas:

(lembro da minha professora de canto lírico, Elenis Guimarães, dizendo: "pensa pra respirar, Natália, senão o som não vem")

(lembro da Ju Mota dizendo: "Solta a cabeça, Natália, não pensa, solta a cabeça")

Estes são comandos totalmente diferentes, ainda que desejem em comum a

³¹ Técnica, neste caso, é procedimento. Meio - práticas, exercícios, comandos, métodos, condução - pelo qual conduzimos um treinamento. É a base e o(s) recurso(s) que vão erigir o aprendizado, o desenvolvimento e a execução de competências. Essa técnica não é a mesma de quando menciono a técnica do canto lírico ou a técnica vocal tradicional. Esta última é a própria competência: a habilidade e o desempenho do trato vocal em executar ajustes específicos para a vocalização.

manifestação sonora da voz. Ainda que desejem a expressão pela palavra cantada, o primeiro orienta um planejamento antecipado do timbre, enquanto que o segundo, em contraposição, conduz a uma fuga do “controle” social - ou pessoal - sobre a voz. O primeiro possui padrões sonoros bastante delimitados, preestabelecidos e já consolidados por uma tradição de canto. Já o segundo se debruça em descortinar sonoridades que já estão impressas - muitas vezes submersas - no corpo do cantor.

Os rigores de cada vivência são de ordem diferente. No lírico, trata-se de executar o timbre, a melodia, o ritmo do fraseado musical com precisão e excelência musical. No Casa Aberta, o virtuosismo se dá na aproximação, quanto mais e melhor possível, dos princípios expressivos da memória do corpo: a ênfase está no que brota da experiência de vida. Segundo Mota (2021³²), o trabalho com voz subentende um trabalho com o sujeito e sua história. Deve-se, imprescindivelmente, considerar essa dimensão não verbal que revela muito de quem canta para quem está assistindo.

É importante ficar claro, que a condução da professora Juliana Mota não tem como finalidade a manifestação anárquica e involuntária da voz da inconsciência. O processo de criação artística do Casa Aberta é firmado em bases técnicas e em procedimentos sistematizados que objetivam o aparecimento de camadas de sentido profundas da voz: trazer à tona aquilo que está recalcado. Camadas que normalmente não possuem centralidade no ensino do canto lírico visto sua especificidade.

Também devemos levar em conta que as falas das professoras pertencem a contextos muito diferentes. Cada uma responde a demandas estilísticas e artísticas diferentes. No lírico, em alguma medida, também é levado em conta a singularidade de cada cantor e as relações que esse sujeito estabelece com o canto erudito, ainda que o compromisso do cantor seja, a priori, com as normas e parâmetros historicamente construídos.

É importante ressaltar que ambas as situações objetivam o desenvolvimento de competências relacionadas ao ato de cantar. Cada uma, com suas especificidades e exigências descortinam as potencialidades da voz humana, alimentando o cantor de informação e de vivência que ampliam o arcabouço de seu canto. Sobre as aproximações entre as abordagens, a professora Elenis Guimarães se posiciona afirmando que:

No fundo o que eu vejo é que a gente busca a mesma coisa. **Conectar** a pessoa que está dentro de mim [...] e conseguir me expressar, respeitando a técnica em si e a saúde vocal (2021, GUIMARÃES, Eu cantante: em busca da liberdade expressiva)

Ambos almejam que sujeito e canto se identifiquem e se amalgamem no

³² Ver mais: https://www.youtube.com/watch?v=s1J_wY0rSQQ

A transmissão da *live* Eu cantante: em busca da liberdade expressiva aconteceu no dia 5 de maio, às 14h. O encontro transmitido pelo canal do *youtube* do Casa Aberta reuniu remotamente professores dos cursos de Música e Teatro da UFSJ.

mesmo fazer. O lírico, normalmente, lançando um olhar mais atento para a dimensão timbrística/sonora do canto erudito, enquanto que a prática do Casa Aberta priorizando a materialidade da dimensão não verbal da voz, ou seja, daquilo que vem do inconsciente e dos registros corporais da experiência de vida.

“[...] todos, todos, temos algo a dizer aos outros,
alguma coisa, alguma palavra que merece ser
celebrada ou perdoada pelos demais”,

Eduardo Galeano³³

(Quanto mais conheço minha voz [me conheço], tanto melhor me relaciono com o mundo por meio dela)

Juliana Mota (2021) fala da voz como uma força que não cessa, semelhante às palavras de Galeano. Argumenta sobre a inevitabilidade da voz humana que é usada como expressão da existência do sujeito.

Dessa urgência da voz, novamente, trago Mota: “como que eu ajudo o ator/cantor a olhar para si mesmo, a entender o que que é essa necessidade de existir a partir do canto, a partir da fala, a partir do uso da voz e das suas experiências” (2021, MOTA, Eu cantante: em busca da liberdade expressiva). Novamente Galeano, para fechar: “quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for.” (GALEANO, 2019, p. 23)

Pensar um ensino da voz que **priorize** a necessidade da expressão humana, antes - ou junto - do fator estilístico, é ponto fundamental desta pesquisa. Imprescindível para o ensino de um canto considerar a arte veículo da expressão da existência e da elaboração da subjetividade humanas. Fomentar o autoconhecimento, a liberdade e a singularidade expressiva cantada passa, portanto, por compreender a voz como instrumento do discurso.

O que se defende aqui é que o trabalho com a voz e com o canto pode ser associado a qualquer estilo de canto, pois os rigores e exigências estilísticas e da técnica vocal não impedem, necessariamente, a voz de sua pulsão de vida.

A respeito da diversidade de métodos e abordagens para a voz, a educadora Joana Mariz afirma que:

me parece que a gente tem três grandes linhas de trabalho de canto, né? [...] todo mundo trabalha nessas três linhas em maior ou menor grau. De modo geral você tem professores mais ligados a uma construção técnico vocal [...] de habilidades técnicas, que normalmente tem uma relação maior com as

³³ Eduardo Galeano foi jornalista, escritor e pensador uruguaio. Escreveu “As Veias Abertas da América Latina”, livro de maior referência do autor. Trata-se da história da América Latina desde o colonialismo. Galeano foi poeta e cronista. Esta citação é um trecho de O Livro dos Abraços.

ciências da voz, ou mesmo com uma concepção mais tradicional do que seja técnica, especialmente no canto lírico. Depois você tem uma abordagem de modo geral mais ligada à música, ao aprender a música pela música, pela escuta, pelo contexto cultural, pela imersão [...] uma terceira abordagem, eu diria, que é mais holística ou mais integral em que professores têm uma preocupação em trabalhar corpo e voz junto, mente e corpo junto [...] como é que o canto pode ter uma perspectiva de cura [...] todos nós sabemos dessas três perspectivas juntas [...] é um *continuum* e a gente vai bebendo e me parece que a gente cresce mais tanto mais a gente consegue se nutrir de uma abordagem que para gente não é a nossa tendência natural [...] Eu acredito muito nisso como formação [...] integração desses três aspectos. Aspecto musical, com aspecto técnico com o aspecto da formação científica e o aspecto de olhar pro ser humano. A gente precisa ter todo esses níveis em vista” (2021, MARIZ, *live* Pedagogia Vocal: diversidade de métodos e abordagens³⁴)

Joana Mariz refere-se à diversidade de abordagens dentro da pedagogia vocal no Brasil. Nesta pesquisa refiro-me - sem me opor a fala de Mariz - a um trabalho interdisciplinar entre música e teatro, ou entre música e qualquer outra linguagem artística que ofereça subsídios para a formação do cantor. De qualquer modo, falamos em comum de um currículo que contemple e enfatize a integração de diferentes abordagens para a formação do sujeito que canta.

Inúmeras relações são possíveis entre as linguagens artísticas. Por exemplo, em entrevista à revista *Trip*³⁵, o maestro brasileiro Letieres Leite³⁶ enfatiza a importante simbiose da dança com a música:

É mais poderoso educar os jovens musicalmente utilizando como ferramenta o corpo e a dança. Eu não consigo reger nem dar aula sem dançar. Toda atividade humana deveria ser precedida de dança. Faz-nos conectar conosco e com outras pessoas, celebrando a vida e ao mesmo tempo criando um espaço de liberdade muito grande. A dança tem muito mais importância do que a gente pode imaginar. (LEITE, 2019)

Decidi contar esse episódio do “Solta a cabeça” primeiro, pois ele abre um caminho amplo para que o argumento desta pesquisa siga sempre a favor da ideia de que a voz constitui-se de um imenso “território”, ou, se preferirem, de inúmeras instâncias expressivas. Além disso, fortalece a defesa da imprescindível incorporação de fundamentos e conceitos de outras áreas, no descortinamento dessa vocalidade múltipla, na expansão da expressão cantada e na elaboração dessa figura que estamos chamando cantor(a). Talvez o trabalho do professor seja o de instigar o cantor a percorrer todo esse território corpo-vocal, com autonomia e competência, para que o cantor possa escolher se as instâncias vão ser manifestadas.

A professora de canto popular da UFSJ, Valéria Leite Braga explica que “a voz

³⁴ Ver mais: <https://www.youtube.com/watch?v=URwEb9W2F0I&t=4167s>

³⁵ Ver mais: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/trocamos-uma-ideia-com-letieres-leite-a-mente-por-tras-da-fusao-de-ritmos-da-orkestra-rumpilezz>

³⁶ Letieres Leite foi músico, saxofonista, educador musical e compositor brasileiro. Era maestro na Orkestra Rumpilezz. Gravou com grandes nomes da música mundial.

é um pacote. É um tanto de coisa. É um evento polifônico que envia mensagens simultâneas que expressam e dialogam em função de uma intenção”. (2021, BRAGA, Eu cantante: em busca da liberdade expressiva). Somos potencialmente capazes, então, de transbordar, ao mesmo tempo, virtuosismo técnico e carga emotiva na fala e no canto. Nosso material (auto)biográfico pode ser um dos muitos recursos acionados no ato de cantar.

A pesquisadora suíça Serena Gatti, a respeito do tema *Gesto Vocale* (Ação Vocal) na metodologia de Francesca Della Monica nos diz que:

[...] ogni persona, indipendentemente dall'aver fatto una ricerca sul tema della propria vocalità, è portatrice di un sapere vocale complesso e articolato, di una cultura dell'agire fonico specializzata e individualmente caratterizzata [...]" (GATTI, 2012, p.5)

[..] cada pessoa, independentemente de ter feito uma pesquisa sobre o tema da própria vocalidade, é portadora de um saber vocal complexo e articulado, de uma cultura do agir fônico especializado e individualmente caracterizado [...] (tradução minha)

Logo, pensando nas competências e habilidades requeridas para o cantor, me parece que o ensino de canto também deve criar condições para que o território íntimo seja revelado, ampliado e transformado em matéria-prima para o ato de cantar. A professora Juliana Mota, diretora do Casa Aberta e diretora do espetáculo Amor e Outras Canções, como já mencionado, trabalha a composição da cena a partir dos afetos musicais. Mota (2021) explica que o trabalho com voz não deve ser redutível a uma elaboração do aspecto timbrístico. Segundo a coordenadora do Casa aberta é importante olhar para a pessoa que carrega a voz, por inteiro. Mota, ressalta que para além dos elementos técnicos vocais, interessa encontrar meios para que todo o universo íntimo dessa pessoa contamine a voz e apareça no canto.

É importante mencionar, que o ensino vocal aqui vislumbrado não se inclina a formar cantores *crossover*³⁷. O objetivo não é, necessariamente, a versatilidade nos gêneros musicais, mas a expansão da consciência e da autonomia sobre o próprio “parque” vocal. Esteja ou não atuando em mais de um estilo, é fundamental que o ensino estimule o cantor a reconhecer em seu “instrumento” de trabalho - e de vida - os múltiplos estratos que o constituem. Cabe ao cantor, em poder dessa autonomia, escolher o uso que fará da voz a cada experiência cantada.

Talvez, possa parecer que haja uma contradição nesse estudo, uma vez que, ora menciono o canto popular, ora menciono o ato de cantar em si. Se não houver clareza do objeto sobre o qual me refiro, me explico nas próximas linhas - talvez para

³⁷ O cantor *crossover* é aquele capaz de cantar mais de um estilo, adaptando com maestria sua voz. Ele pode percorrer, por exemplo, o canto popular, o lírico, o *belting*, desde que atenda as especificidades estilísticas de cada um. É desejável que este profissional possua uma rápida adaptação técnica e tenha domínio sobre as mudanças na configuração do trato vocal para que possa atender as demandas do mercado musical. (NASCIMENTO, 2016)

minha própria elucidação.

Primeiro, escolho falar a respeito do canto popular, porque é o estilo sobre o qual tenho mais familiaridade e experiência profissional, seja cantando ou dando aulas de canto. Em segundo lugar, não me detenho à literatura do popular, uma vez que minha trajetória múltipla e inquieta me leva a acreditar que formações e práticas, aparentemente opostas, são fonte inegável de produção de conhecimento para minha profissão.

Desse ponto de vista, questiono a fala da minha orientadora Juliana Mota (*com todo respeito e suspeitando que você, Ju, não quis dizer o que eu entendi à primeira vista*). Ao explicar que no Casa Aberta a composição da cena é feita a partir dos afetos musicais ela afirma que o treinamento feito no grupo: “não serve para todo tipo de trabalho isso, não serve pra tudo, né?” (2021, MOTA, Eu cantante: em busca da liberdade expressiva). Talvez o que não “sirva” seja o resultado final (sonoro) da voz na performance, pois não há garantias de que a materialidade do som, vindo de dimensões sensíveis da voz, atenda às demandas estéticas de determinadas escolas de canto.

(Experimentar os afetos musicais no canto é, em certa medida, fazer as pazes com as vulnerabilidades e com o “descontrole” da voz. É ter a chance, se assim desejarmos, de escapar de uma ideia de monocultura do canto, que nos impõe certos padrões e formas de “cantar bem ou cantar mal”.)

No entanto, os fundamentos do trabalho (auto)biográfico e dos afetos musicais permite uma série de aprendizados que podem ser associados a qualquer tipo de canto. Caso contrário, estaríamos afirmando que um cantor lírico, ou um *belter* não deve acessar essa instância íntima enquanto canta, e é justamente o oposto que está sendo defendido aqui. O trabalho com os afetos pode ser incorporado a outras metodologias, de modo que o cantor desenvolva a competência de gerir o funcionamento dessas dimensões expressivas da voz.

Portanto, menciono o canto lírico, o popular, o *belting*, as práticas vocais no teatro, consciente de que todos têm o potencial de contribuir e deixar marcas na minha prática diária e recorrente - o canto popular – e no exercício profissional de qualquer cantor. Assim, compreendo que os estilos de canto tangem uns aos outros na prática e na teoria.

(me lembro de ter lido em alguma dissertação sobre canto - vixe...procurei mas não encontrei - a história de uma aluna que não obtinha resultados muito bons durante seu curso de graduação e por isso era desacreditada. Hoje, segundo dizia o depoimento, ela é uma das maiores especialistas em cantigas no Brasil, da UFMG. Ah! O curso de graduação não tinha a ver diretamente com as cantigas.)

Essa história me faz lembrar do quanto fui questionada por escolher cursar canto lírico na UFSJ, uma vez que já cantava o popular profissionalmente. Deveria parecer óbvio - mas não o é - que o processo de ensino aprendizagem é sobre entrar em territórios diferentes, explorar seus recursos e em seguida ultrapassar suas fronteiras em busca de outros territórios não explorados. É sobre um ir e vir por áreas do conhecimento aparentemente distintas. É sobre percorrer caminhos e perceber que todos eles se conectam de alguma forma, contribuindo para a estruturação de nossa figura e carreira na profissão. Nesse percurso, não linear, aparentemente incoerente, vamos elaborando nossa subjetividade e ressignificando nosso olhar sobre o mundo e sobre como agimos nele.

Nossa natureza é múltipla, fator cada vez mais característico do sujeito contemporâneo. Nosso corpo-voz é resultado da multiplicidade de instâncias sociocomunicativas que percorremos desde nosso nascimento. Uma colcha de retalhos de tempos e espaços diversos que reflete em comportamentos dinâmicos, flexíveis e variáveis. Ocupamos papéis diferentes, vozes diferentes, linguagens diferentes no dia-a-dia. Desse modo, nosso corpo-voz responde a essa multiplicidade de disposições, tornando-se sua própria natureza. Sobre a voz ser resultado já dizia Meran Vargens:

Voz é resultado. Isto significa que a expressão vocal do indivíduo está diretamente ligada a circunstâncias como: com quem fala, a educação que teve, a classe social e cultural a que pertence, a profissão que escolheu e exerce, quais foram as vozes que o influenciaram na infância e através das quais aprendeu a falar; além do local onde está, sua constituição física, emocional, psicológica, universo imaginário, entre outros. E se voz é resultado na vida, na construção da personagem assim também será. Portanto este princípio torna-se uma chave para o exercício vocal do ator e a exploração de sua expressividade. (VARGENS, 2015, p73)

Logo, a partir do relato do primeiro episódio, é possível verificar o quanto estratégias metodológicas firmadas na (auto)biografia e no manejo das energias do corpo, permitem ao cantor (re)descobrir registros físicos e sonoros. Até aí, nada muito diferente do que pode resultar o ensino mais tradicional de canto, por meio do qual também se adquire esse mesmo tipo de habilidade. No entanto, a diferença se dá em alguns pontos que determinam o resultado final da performance cantada.

O quanto a vivência mobiliza a totalidade psicofísica do corpo é aspecto que distancia uma prática da outra. A instância predominante a partir da qual a voz nasce e ganha propulsão também é diferente. A participação, em maior ou menor grau, das várias dimensões da vocalidade, também distingue o fazer musical no canto.

Especialmente na música operística, o cantor lida diretamente com a representação de um personagem e de uma trama. Logo, tal como afirma o professor de canto coral Modesto Fonseca, “o esforço que vai ser feito é o de aproximar o som do perfil psicológico dessa personagem” (2021, FONSECA, Eu cantante: em busca da

liberdade expressiva). Elenis Guimarães completa o sentido da afirmação ao dizer que, “cantor de ópera sabe fazer isso: ‘aqui vou dar um suspiro’, ‘aqui vou chorar’. O público se emociona achando que aquilo foi espontâneo”. (2021, GUIMARÃES, Eu cantante: em busca da liberdade expressiva). Essa é uma das formas de se fazer música e cantar. Se adequar a uma estética de canto e seu modo de elaborar a expressão artística e o jogo cênico. No lírico, no *belting* e em alguns gêneros musicais populares do Brasil já existe uma expectativa de som da voz e de recursos timbrísticos, elaborada pela própria historicidade desses cantos.

No Casa Aberta, onde se insere o episódio “Solta a cabeça”, é traçado um percurso diferente. O timbre que se manifesta no ato de cantar e na fala não é pré-determinado. Não responde a um referencial estilístico anterior, porque é consequência daquilo que submerge - impulso, emoção - de um registro vivido pelo corpo, de uma memória de vida. No teatro feito pelo grupo, a realização do discurso musical não passa por encaixar-se dentro da canção – como, por exemplo, uma soprano se adequa ao repertório destinado a vozes agudas. Ao contrário, a busca é vivenciar como a música afeta o cantor e a partir daí saborear uma emissão “surpresa”, não premeditada. Quais são os atravessamentos e marcas que a música provoca naquele que canta?

Diante do que é dito, pode parecer erroneamente que o canto/voz no trabalho vocal do Casa Aberta - e neste episódio sobre o qual falamos agora – “brota do nada”, ou que surge de uma espontaneidade anárquica. Não é isso. Digamos então que a espontaneidade é fruto de experiências tão profundamente marcantes e significativas que quando se manifestam revelam algo encarnado há tempos. A professora Juliana Mota explica:

Às vezes ela (Judy Garland) nem precisa criar isso tão conscientemente, mas já tá tão dentro, já fez tantas outras vezes, tantos outros números [...] que ali vai parecer uma coisa vinda da experiência. Pode ser que tenha ensaiado da mesma forma, pode ser que não, mas aquilo não foi a primeira vez que aconteceu.” (2021, MOTA, Eu cantante: em busca da liberdade expressiva)

No episódio descrito os timbres são descobertos a partir de um trabalho integral do corpo - do acesso à memória, do gerenciamento das energias e dos movimentos físico/motor - e não da manipulação premeditada dos articuladores do trato vocal. Neste caso, a voz manifestada foi a tradução sonora da plasticidade das emoções. Voz rouca, fluxo de ar instável, voz embargada de choro, desafinações, silêncios maiores do que os tempos de pausa entre as frases da música, articulação menos precisa.

Este episódio foi um caso extremo. Abandonei fortemente os rigores musicais que normalmente são exigidos na minha prática profissional. Sobre cantar trazendo os afetos musicais para cena, novamente nos explica Mota que “aparece, quando a

gente vai pensar em canto, um descontrole na voz, nessa forma de se expressar que a princípio, se a gente fosse numa música cantando afinada, no tempo, não faz sentido.” (2021, MOTA, *Eu cantante: em busca da liberdade expressiva*)

No Casa Aberta é desejável que a voz esteja mais identificada com o íntimo, do que com os rigores musicais e normas sonoras de alguma escola de canto. Para que isso aconteça é preciso “soltar os grilhões” da chamada higienização da voz. Segundo Braga, “tem uma tendência a uma higienização da voz que não permite que a voz falhe, que a voz trema ou que eu desafine. E isso de certa forma bloqueia” (2021, BRAGA, *Eu cantante: em busca da liberdade expressiva*). Uma outra questão que influencia aquilo que supomos que é ‘cantar bem’ ou ‘cantar mal’ diz respeito à característica do canto que é vendido pela mídia. Novamente Braga: o mercado é bem carrasco, ele impõe alguns modelos estéticos” (2021, BRAGA, *Eu cantante: em busca da liberdade expressiva*.)

Isso não significa que estratégias técnicas/anatômicas vocais não possam aparecer nos laboratórios de voz ou numa cena, no entanto, é fundamental, para que o trabalho do grupo cumpra sua função, que a técnica também esteja encarnada e, assim, seja igualmente memória do corpo. Desse modo, ela pode ascender na performance com a mesma “tal espontaneidade” e se manifestar pela qualidade expressiva mencionada neste trabalho, ajudando a compor um exercício do canto em sua totalidade.

(Sobre a importância da técnica vocal estar incorporada, vamos falar mais adiante)

No caso ‘Solta a cabeça’ o que se **vê** é uma dramaturgia vocal (auto)biográfica - imagens e sentidos trazidos da memória, dos impulsos do corpo e da experiência de vida. Não acontece refinamento e virtuosismo técnico do trato vocal. Nem mesmo o sentido original da letra - amor romântico bem sucedido - e historicidade da composição encontram espaços para aparecer. Essas instâncias foram fortemente encobertas por toda carga emotiva, neste caso especificamente.

O que se deu nesse episódio foi o que nos referimos como Ação Vocal (*Gesto Vocal*). Para além da manifestação puramente anatômica do corpo e sonora da voz, o canto e a fala se concretizaram como Ação. Desse ponto de vista podemos falar de uma dimensão vocal composta de tempo, espaço circunstancial, dramaturgia, relação, imagem, sentido subjetivo. Ação Vocal envolve, sobretudo, um **sistema de percepção** aguçado. É nesse ponto que ela se irmana com o conceito de Contato. Serena Gatti, a respeito do *Gesto Vocal* afirma

una buona emissione dipende da una fine capacità di ascolto: quanto più riusciamo ad ascoltare, tanto più si amplia il range vocale. (GATTI, 2012, p.17)

uma boa emissão depende de uma fina capacidade de escuta:

quanto mais conseguimos escutar, tanto mais se amplia o alcance vocal. (tradução minha)

A expressão cantada, no episódio relatado, tem uma qualidade diferente, profundamente visceral, porque está firmado dentro de um trabalho de escuta.

(“Escuta” me faz lembrar outro episódio)

Episódio 2 – Em São Paulo: rastreamento inteligente.

“Em maio de 2019 participei do I Encontro Nacional de Profissionais da Voz Cantada, evento relacionado à Pedagogia e Interpretação Vocal, promovido pelo Vocal SP, com o apoio da Faculdade Santa Marcelina. Dentre os pesquisadores que lá estavam, ouvi com atenção as palavras da professora Consiglia Latorre. Em determinado momento de sua apresentação sobre a pesquisa que desenvolve sobre voz, Consiglia pediu que cantássemos um pequeno trecho de Carinhoso, do Pixinguinha. /meu coração/não sei porque/ bate feliz/quando te vê/e os meus olhos ficam sorrindo/e pelas ruas/vão te seguindo/mas mesmo assim/foges de mim/. Todos nós da plateia cantamos com emissão equilibrada, estável, boa projeção, tonalidade média (região da voz falada). Em seguida ela pediu que fechássemos os olhos por alguns segundos e nos perguntássemos quem éramos naquele instante - naquele horário, dia, depois de ter encontrado pessoas, ter feito coisas ao longo das horas, até ali, como nos sentíamos naquele exato instante – Em seguida pediu que cantássemos do modo como havíamos nos percebido. E deu a deixa para que cantássemos a mesma canção novamente. Imediatamente, tendo percebido aquilo que senti e usando esse estado do corpo como referência, comecei a cantar a música em um tom mais baixo, mais lentamente, numa região em que minha voz soava mais grave e ligeiramente mais sopro e com menos volume que na vez anterior”.

(Pasmei!)

Os dois episódios são sobre perceber: não no sentido de saber a posição e o movimento que o corpo está executando, mas no sentido relacional, cinestésico e sinestésico...

(lembança... da primeira vez em que consegui executar um vibrato numa nota aguda na aula de canto lírico quando tinha uns 18 anos de idade. Lá se vão 15 anos e não me esqueço. Marcou. No momento em que fiz o vibrato, enxerguei uma linha com ondulações regulares, uma onda sonora mesmo, transparente, na frente do meu rosto. A minha laringe ironicamente parecia imóvel ao realizar o feito. Tô dizendo isso para apontar que o trabalho técnico vocal mais tradicional também pode despertar a sinestesia. Voltemos!)

...no sentido de abertura total dos canais de percepção de si e da integração desses canais, mesmo na imobilidade. É a escuta que pode nos colocar em uma ação singular, pois conforme explica Gatti:

L'ascolto ci apre nelle due direzioni del fuori e dentro di noi; è, come la respirazione, una discesa in sé e un aprirsi al mondo. Il performer è un esploratore dello spazio interiore, al tempo stesso ricercatore e terreno di ricerca. (GATTI, 2012, p.17)

A escuta nos abre nas duas direções de fora e de dentro de nós; é, como a respiração, uma descida em si e um abrir-se ao mundo. O performer é um explorador do espaço interior, ao mesmo tempo pesquisador e terreno de investigação (tradução minha)

Fechar os olhos para observar... sentir... cheirar... ouvir...

Fechar os olhos e fazer silêncio para desenvolver a escuta, antes que a voz se torne dimensão dinâmica (som), me faz lembrar outro episódio. Na verdade, me recordo de uma série de práticas que vivenciei no grupo de pesquisa do professor André Magela no curso de teatro da UFSJ.

Especialmente duas práticas foram significativas. Caso queiram entender com precisão e de forma técnica, os exercícios estão descritos na tese de doutorado de Magela. Aqui, vou fazer um relato subjetivo da experiência que tive com o treinamento.

Episódio 3 – Territórios: sobre conquistar e abandonar.

"Ninguém mais fala a partir de agora. A e B jogam juntos. B 'faz o que quiser' e 'não tem quê nada'. De olhos fechados B não pode machucar o espaço, nem os colegas, nem se machucar. A (sua dupla) fica de olhos abertos cuidando de B. A pode tocar de forma sutil B apenas na iminência de um acidente.'

Lembro dessas regras como se fossem orientações para o bem viver.

Essas eram as instruções que antecediavam o exercício e que já nos conduziam a um estado de vigilância - ou de presença - diferente dos automatismos e da atenção cotidiana. Nada era fixo: nem os sons do nosso próprio organismo, nem os do espaço, a temperatura, a respiração, os movimentos do corpo, as texturas da parede, do chão, do tecido da roupa. Nem a memória, a sensação, o cheiro.

Talvez eu estivesse vivendo ali uma prática meditativa, porque, a cada nova realização, contemplava com mais lucidez o meu estado/estar no mundo. Tinha clareza na observação dos registros do meu corpo, dos meus anseios. Havia uma sensação de soltura e de vigilância. Como não havia a voz em sua matéria sonora, restava escutar/perceber a imensidão do nosso universo pessoal em relação. Havia momentos em que a voz audível queria aparecer, como mais um recurso de expressão e transbordamento de um corpo em vida.

Na maior parte das vezes aquilo que se manifestava no corpo não tinha um sentido e uma origem claros. Era uma experiência assêmica - também não havia expectativa para que as concretudes do corpo mostrassem algo com significado bem demarcado. Um corpo que fala uma linguagem indecifrável para o intelecto, mas que tem algum conteúdo semântico; algo que inquieta por ser intrigante ao tentar fazer uma leitura e que por isso mesmo atrai o olhar.

Gostaria que tivessem gravado um vídeo de mim mesma, porque achava estranhíssimo os padrões de movimento que percebia surgir, as posições de cada parte do corpo, as repetições, a velocidade, a duração, as mudanças de um gesto para outro. A grande sacada talvez tenha sido, justamente, não atribuir sentido, mas Sentir. Hoje em dia uso muito o recurso de sentir e perceber o vivido, nas minhas apresentações musicais."

Episódio 4 – Pergunta e resposta.

Em dupla, olhos abertos e uma única superfície de contato... texxtura. Os corpos não podem se separar, nem por um instante. É desafiador ficar em contato físico o tempo todo, tanto quanto é difícil estar atento ao outro, (o tempo), num diálogo verbal. A conversa se dá por rolamentos dos corpos, ora um, ora outro. Não pode ser de uma vez, porque senão não se escuta, e uma boa resposta exige que a pergunta seja ouvida. O movimento tenta ser preciso porque eu e a outra pessoa queremos ser entendidas. Entre perguntas e respostas vamos alterando o lugar de contato, por

consequência, as posições, os equilíbrios e a respiração também. Não podemos nos comunicar pela fala, só por rolamento; nem por atrito ou deslizamento, só por rolamento. Isso é uma regra preciosa, porque assim as mudanças com o corpo promovem um estado de prontidão, de descoberta e redescoberta de sons, texturas, intensidades, silêncios, querereres. Comunicar-se com o outro por caminho não verbal foi desafiador e muito forte. É como estar nu. É justamente isso que nos abre, nos impulsiona a um estado ABSURDO de presença. Perceber limites, desejos pelo toque é um exercício de escuta potente, que expande e fortalece o diálogo silencioso com o parceiro. O silêncio da voz é revelador.

Ambos os exercícios resultaram, na minha prática como cantora, no desenvolvimento da habilidade do Contato: esse *modus operandi* relacional, me parece um treino para tornar o corpo mais “poroso” - em contraposição ao corpo encouraçado, mencionado lá no início da pesquisa -, afeito aos atravessamentos e aos dinamismos do ser que está em vida. Eles podem resultar numa atenção diferenciada e num engajamento que nos permite acionar um rastreamento inteligente (da inteligência do corpo em sua totalidade e dele no mundo!).

O que se deu, portanto, foi o desenvolvimento da escuta por meio do treinamento do Contato de/sobre/com **o corpo (SEMPRE) em relação**. Segundo o pesquisador André Magela os conceito de escuta e contato se irmanam:

A noção de escuta pressupõe que o ator trabalha o tempo todo em ‘relação’ ou em ‘contato’ com inúmeros parceiros MATERIAIS (textos, sequências, companheiros, espaço físico, etc.) e IMATERIAIS (imagens, sentimentos, sensações). Ele não se vê como ‘separado’ da relação com esses parceiros [...] e, muito menos, como ‘manipulador’ desses elementos.” (MAGELA, 2015, p.205)

O trabalho do professor André Magela é direcionado para a licenciatura. Tem foco na formação humana por meio da educação teatral. Assim, a criação de um produto artístico não tem centralidade, ainda que ele mesmo afirme que “confrontar-se com a obrigação de realizar uma finalização cênica, mesmo uma peça, é pedagógico também” (MAGELA, 2015, p.121)

Foi sobre o meu fazer artístico - e não sobre a professora de canto - que essa vivência promoveu mudanças. Ao me colocar no lugar do participante B, no relato 3, foi inaugurada e desenvolvida uma percepção mais afiada da circunstância. Fechar os olhos potencializa a escuta da dinâmica e das evoluções dos impulsos do corpo.

Hoje compreendo aquele treinamento como uma operação que incrementa a Ação Vocal (em seu estado silencioso) e que reverbera consequentemente na materialização da voz.

A respeito da Ação Vocal (*Gesto Vocale*) Gatti afirma que:

Si può parlare di gesto vocale anche in assenza di suono, come gestione del silenzio: il non dire niente è un gesto vocale legato all'aspetto silente della comunicazione, la relazione che abbiamo con la nostra presenza, la reazione allo spazio. Il gesto vocale traduce un suono o il suo silenzio (GATTI, 2012, p.9)

Se pode falar de gesto vocal também na ausência de som, como gestão do silêncio: o não dizer nada é um gesto vocal ligado ao aspecto do silêncio da comunicação, a relação que temos com nossa presença, a reação ao espaço, o gesto vocal traduz o som e o silêncio” (tradução minha)

O *Witness*, como o exercício do terceiro caso é chamado originalmente, e o Pergunta Resposta (ou Passo-a-Passo), como é nomeado o exercício da quarta descrição, parecem exponencializar um estado de presença.

A diferença entre eles é que no *Witness* a atenção é expansiva, se abrindo globalmente, em todas as direções - para cima, para baixo, diagonais, frente, atrás, próximo, distância média e longe. No Pergunta e Resposta a atenção é mais restrita e concentrada na dupla. Em todo caso, o contato se torna dispositivo pedagógico que aciona e amplia a escuta, que aciona um engajamento e prontidão do corpo.

Essa circularidade ampliada característica do *Witness* remete novamente a Ação Vocal (*Gesto Vocale*) em Della Monica:

Pensare di parlare a tutti voi mi introduce all'interno di uno spazio circolare che mette in attività non solo la parte frontale, ma tutto il mio corpo. Nella testa, in particolare, entrano in risonanza non solamente le fosse frontali zigomatiche, ma anche quelle parietali e occipitali. Essere in una condizione come questa rende attivo tutto il corpo, anche nell'immobilità (DELLA MONICA, apud GATTI, 2012, p.343)

Essa “cinesfera” comunicativa também se conecta à prática e aos princípios que nortearam a oficina de ‘Voz e Ação Vocal’, ministrada em 2018 pelo ator Carlos Simioni, no Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. Nesse caso, o treinamento técnico corpóreo canalizava e dinamizada em todas as direções as energias potenciais do executante. Com movimentos corporais precisos, que se repetiam em todas as direções, irradiava-se pelo espaço esse campo originário do treinamento energético.

São convites para abrir espaços internos e colocar-se em diálogo com o entorno e consigo mesmo, por cada poro e direção; inclusive os “poros” do corpo energético, emotivo, psíquico, ou quantos mais existirem. Ambos os exercícios nos

levam a perceber que canais de comunicação não se restringem à verbalização entre pessoas ou a palavra dita e escrita, mas revelam-se também no engajamento instigante, inesperado e comprometido do corpo humano com as “coisas”.

Especialmente o ‘Pergunta e Resposta’ promove uma experiência de imprevisibilidade comuns também no universo musical. Gradualmente isso pode aparecer no canto como competência em lidar com “erros” e situações musicais inesperadas, sem que o fluxo da performance se encerre.

Alterando os movimentos do corpo constantemente e aguardando o que pode vir a acontecer com o movimento do outro, vivenciamos um uso concreto e engajado do corpo todo o tempo. Os exercícios nos mostram uma realidade instável e dinâmica, na qual devo me manter “acordado” para responder ao inesperado.

Em uma das sessões de orientação, Juliana Mota explica que o ato de cantar pode desembocar numa experiência musical “aberta”.

que não encara o erro, a imprecisão, a falha como material componente da música viva, que existe a partir desse ser também errante, impreciso e faltoso que é a pessoa que canta. Não significa deixar de buscar fidelidade ao que está proposto musicalmente, mas significa fazer isso sendo ao mesmo tempo fiel a si mesmo, ao que se passa dentro, ao que já se passou e ao que acontece no momento presente. (MOTA, 2021)

Aprender a revelar marcas de uma vivacidade na voz. No final das contas, os exercícios são sobre isso: deixar-se transbordar. Quando acontece me lembro de Meran Vargens. Ela afirma identificar quando o texto sai do papel e passa a ser palavra vivida:

[...] tive a percepção do que é termos um texto na cabeça em forma de palavras escritas. Isso revelou como o processo de apropriação de um texto nada mais é que fazer com que ele deixe de ser um papel escrito na cabeça e passe a ser um referencial de imagens claras, de impulsos emocionais em resposta a alguma coisa, da intencionalidade dando origem à palavra que nada mais é que a tradução de alguma dessas coisas. Percebi que interpretava muitas vezes com esse texto escrito na cabeça, observando atentamente as marcas que colocava nele. Quando comecei a trabalhar como professora de voz ia identificando pela voz quando o texto deixava de ser um papel escrito, quando o aluno-ator de fato interagia. (VARGENS, 2005, p.60)

Quando esses transbordamentos acontecem, Juliana Mota (2021) fala sobre “um outro lugar de si”. Foi exatamente isso o que aconteceu no episódio 1. Da primeira vez cantei com a letra escrita na cabeça; da última com a letra encarnada.

O cantor pode acessar muitos “eus”. Tanto aquele que empresta a voz pra canção, quanto aquele que usa a canção como ferramenta para trazer à tona faces de si diante do que está posto anteriormente na letra e diante dos outros materiais musicais. Fazendo um paralelo entre os dizeres de Meran Vargens (2005) e o ato de cantar, poderíamos intuir que cantar pode vir a ser um “jogo de faz de conta, real”, que se constitui de uma verdade construída conscientemente a partir das relações que o cantante estabelece com os demais elementos.

Uma formação para a escuta, pela Ação Vocal e pelo Contato, demanda um trabalho laboratorial e técnico - técnica como treinamento, procedimento. Um trabalho sistematizado de experimentação da vida, das relações, da palavra, da história presente ou passada, das projeções do porvir.

Posso citar algumas formas dessas competências serem desenvolvidas. Jogos teatrais, Sistema Laban - especialmente acrescentando sons corporais e vocais -, *Mímesis Corpórea*. No entanto, uma estratégia, em específico, acessível e aplicável em qualquer ambiente, coletivamente ou individualmente, não pode deixar de aparecer nos relatos. É simples e igualmente potente para a imersão numa canção.

Descrevo os dois últimos episódios, com desejo imenso de relatar outros que formam essa rede de experiências com a voz. Vivências igualmente potentes na formação do meu canto. Acredito que a força fundamental da formação em canto está no caráter interdisciplinar que o ensino pode se dar – tal como a narrativa da autora que vos fala.

Episódio 5 - Mapa sensível

Adapte o mesmo exercício feito sobre o texto teatral, para o texto da música. Você vai precisar de: papel para escrever a letra da música. Se é de lápis, caneta, pincel... isso vem com o exercício. É bom ter opções. Eu costumo fazer ouvindo alguma versão da música, mas também é possível fazer cantando livremente. Enquanto escrevo a letra, ao ouvir e cantar junto, vou fazendo anotações de toda natureza. Se me salta uma memória, anoto num cantinho perto do trecho da letra em que ela me apareceu. Se vejo uma cor, posso usar uma caneta dessa cor para anotar a canção. Se sinto calor, posso desenhar o sol ou o fogo, por exemplo. Se percebo movimento no fraseado da canção ou no arranjo musical, posso registrá-lo fazendo o contorno percebido – circular, vertical, etc. Absolutamente tudo que for percebido pelo corpo no momento da escrita deve ser registrado, assim, sem uma organização aparente. No final dessa tarefa vemos uma letra que saiu do papel mesmo estando nele. Assim, fica mais fácil tirar a letra do papel depois, também ao cantar. Um mapa de si mesmo diante dos próprios olhos! O eu lírico híbrido taí, entre letra e anotações (impressões e expressões).

795231478

24/11/20

é Você - Chico Buarque e Guinga

rapta você neste? Que meil? Por quem
se teca? QUE BICHO FERAZ SÃO SEUS CAB
A NOITE VOCÊ SOLTA?

CLARO De que pé que você finca?

ESCURA que horas você solta?

[Seu bife nos meus olhos Seus pa
cio se quer não tecam] Nada recar no
to escuro e a rútia sob a porta

de é que você some? Que horas você solta

Que blusa você
com o seu cheiro
deixar na minha
cama?

marcamente as canoas
com que você me incarna...

Você quando não dorme.
quem é que você chama

a quem você tem olhos azuis e com as mãos
noite pra quem você é a luz debaixo da pa
senho ide quem você vai e vem...

como as eabelos que você

QUE HORAS?

ME DIGA QUE HORAS!! ME DIGA

EU CAPTANTO

Mapa sensível da canção Você Você – Chico Buarque de Holanda.

(Acredito que os treinamentos no teatro me ajudaram a construir no ato do canto minha própria experiência de verdade, haja ou não material (auto)biográfico, porque o simples fato de estar cantando é biográfico – pode não ser (auto), mas é biográfico, porque é meu corpo em jogo.)

Episódio Último – “Você canta com a mesma voz”

Talvez esta seja uma das memórias mais antigas que me chacoalharam.

“Há onze anos atrás ouvi a seguinte frase sobre mim: “você canta com a mesma voz”. Eu era aluna de canto popular na Escola Livre de Música – Bituca, em Barbacena e estava participando de um ensaio. Tinha 20 ou 21 anos de idade. Começara a cantar profissionalmente na mesma época e aquela frase saiu da boca de um professor: “você canta com a mesma voz”. Aquilo ecoou. Como se diz hoje em dia: deu tela azul; “bugou”.

Eu me perguntei, em pensamento, intrigadíssima: O que ele quis dizer? Como assim? Afinal, com quais outras vozes eu deveria cantar? Sou uma.

Não entendi e por isso também não me ofendi. Naquele momento nem ousei entender ou criar sentidos para o que foi dito. Nem comentei com os amigos que ensaiavam comigo. Aparentemente passou...mas não.

Uma pulga - bem posta - atrás da orelha que só foi respondida oito anos depois quando comecei a participar do Programa de extensão Casa Aberta, no curso de teatro da UFSJ. Certo dia - não lembro com exatidão -, em 2018, me saltou da memória a afirmação feita pelo professor lá trás. Só que dessa vez, como quem descobre a roda, estava claro do que se tratava. Também estava evidente que eu não cantava mais com uma ‘mesma voz’. Cantava com muitas.”

É mesmo, ele estava coberto de razão. Eu cantava com a mesma voz o tempo todo. Agora não mais.”

Aqui cabe lembrar as palavras da professora Juliana Monteiro (2021), quando ela afirma que “o conhecimento se dá pela técnica”. Essa é o caminho pelo qual os artistas desenvolvem um conhecimento aprofundado sobre aquilo que se dá “nos órgãos dele”. Seja competência puramente física ou gestão das energias do corpo, a técnica compreende o chão pelo qual o cantor - para novamente entrarmos na questão desta pesquisa - descobre, adquire e alarga as habilidades fundamentais para o seu labor.

Em 2010, ocasião do último episódio, ainda não havia passado vigorosamente pelo trabalho técnico, nem o vocal tradicional, nem o da plasticidade das emoções. De imediato posso dizer que minha voz era, naquele período, bastante homogênea em termos de timbre (o que não é necessariamente um problema, que fique claro).

Eu cantava com a mesma qualidade/característica de timbre na maior parte do tempo. Certamente deveria usar, em grande parte do tempo, os mesmos ajustes e comportamentos musculares para acessar as regiões médias, graves e agudas da voz. É provável que minha articulação e minha prosódia também não devessem gerar alterações bruscas nos padrões de emissão sonora.

Toda movimentação com os articuladores do trato vocal - língua, maxilar, palato mole, dentes, nasofaringe, etc. - resulta numa mudança do som da voz. Toda mínima alteração do aparelho vocal acarreta em transformações no espectro vocal. Voz agudizada, anasalada, oral, faríngea, entubada, escura, metálica são alguns dos adjetivos usados para descrever os sons da voz. Do mesmo modo, toda movimentação do corpo, até a mais sutil - ombros, dedos, costas, pernas - pode mobilizar energias, padrões respiratórios, estados da alma e mudança de humor que também influenciam na voz.

Como professora oriento os meus alunos a não evitarem, interromperem ou dispensarem nenhuma sonoridade de sua voz - ainda que o som não seja, para eles, agradável - Para isso, é fundamental oferecer a eles orientações sobre o exercício exploratório com a voz e também, conduzir um trabalho técnico que assegure seu passeio pelo universo da vocalidade. Essas vozes precisam antes de tudo serem valorizadas e autorizadas em toda a sua peculiaridade e **suposta** estranheza ou feiura.

Lá em 2010, sem ter passado por um trabalho sob a plasticidade das emoções, sobre o manejo do corpo energético ou, ainda, sem muito conhecimento técnico sobre o funcionamento do trato vocal, eu explorava muito pouco meu leque corpóreo-vocal. Tinha imensas lacunas no conhecimento de meus articuladores. Não percebia as sensações que eles me proporcionavam, desde o mais sutil ao mais feroz dos movimentos. Tão pouco me passava pela cabeça a possibilidade de desenvolver competências sobre as instâncias sensíveis do meu corpo.

Hoje não canto com uma única voz, canto com várias vozes e corpos e humores. O caminho até isso acontecer foi longo e sinto que de fato foi se potencializando da metade de 2017, quando comecei a ter um contato mais frequente

com o teatro - tempo em que entrei para o Casa Aberta. As bases técnicas do canto lírico foram fundamentais para criar sustentação necessária para o trabalho com as energias e emoções.

O mapa sensível da canção se aperfeiçoa a cada realização, pois para que ele seja também a tradução de tudo aquilo que nos atravessa enquanto anoto, é importante conhecer e, em seguida, liberar-se dos padrões de notação do som, que a educação musical consolidou. Os símbolos, cores, formas, contornos podem e devem ganhar formas que não obedecem a essas convenções musicais. Surgem assim significações inesperadas, diversas e assêmicas *sobre a* e *na* letra. Na medida em que vivenciamos técnicas e práticas de caráter sinestésico e cinestésico, bastante comuns no teatro, novos símbolos vão sendo incorporados e retirados de seu referencial anterior. Assim, experimentamos o som e o silêncio por outras instâncias além da materialidade sonora. Apropriar-se do trabalho técnico do discurso musical e do teatral, nos dá caminhos e recursos para manifestar minha expressão no canto.

CONCLUSÕES, INCONCLUSÕES E EXTENSÕES SOBRE A ARGUMENTAÇÃO.

Esta dissertação de mestrado se estendeu por tanto tempo e espaço que, aquilo que um dia foi o seu problema, já não o é mais. Colo aqui novamente para que se recordem:

“A problemática que motiva esta pesquisa diz respeito aos processos de ensino-aprendizagem do canto que se firmam majoritariamente num paradigma mecanicista. Está problematizada, aqui, a relação entre a técnica vocal e a expressividade vocal em sistemas de ensino do canto que não demandam do corpo um exercício de sua completude, de forma consistente³⁸.” (VARGAS, 2022, p.13)

Já fiz as pazes com as metodologias de ensino que privilegiam a ciência vocal e o trabalho mecânico. Ao visualizar toda a trajetória da pesquisa - as orientações com Juliana Mota, a *live* com os professores de voz da UFSJ, as conversas intermináveis com amigos pelo *whatsapp*, as leituras, a participação em cursos nesse meio tempo - reconsiderarei a ideia de que essas metodologias são as responsáveis por enrijecer o corpo no momento da performance. Há cantores expressivos, com todo tipo de formação, em todos os estilos de canto.

Fazendo uma (re)leitura das experiências, sob uma perspectiva mais afastada, talvez a razão do encorajamento seja resultado de muitos fatores. Dentre eles, a construção histórica que fizemos, no Brasil, a respeito da ideia de ‘cantar bonito’, ...

(qual é nosso imaginário sobre cantar bem? O que está embutido na ideia do som de voz bonito? O que as mídias e redes sociais nos vendem como um canto belo?)

A relação professor e aluno, o nível de identificação entre aluno e a metodologia, e ainda os desafios de adequação da voz a determinada demanda técnica vocal. Não podemos ignorar o fato de que as exigências, por exemplo, do lírico ou do *belting* são grandes. As características e demandas específicas dessas escolas de canto não admitem qualquer tipo de timbre, ou qualquer formação musical. Isso é desafiador, mas não necessariamente limitante. Como diz a professora de canto lírico Elenis Guimarães:

³⁸ A completude do corpo compreende a integração dos corpos físico, psíquico, emocional e energético na experiência vocal. Dimensão sensorial e racional formando um todo e funcionando como unidade na observação e apreensão do conhecimento de detalhes do corpo.

O lírico coloca muitas normas pra gente seguir [...] o lírico é uma área que às vezes é difícil a pessoa se encontrar ali porque se sente presa, amarrada e na verdade não é isso. Eu falo que [...] eu não me sinto presa e amarrada dentro do lírico, é a minha área, eu gosto de estar lá, eu me sinto bem ali. Mas pra você estar bem dentro do lírico você tem um processo longo antes [...] mas no fundo o que eu vejo é que a gente busca a mesma coisa [...] a de conectar a pessoa dentro de mim, com uma história de vida, temperamento, uma personalidade e [...] conseguir me expressar respeitando o que a técnica me ensina, respeitando a minha saúde vocal [...] É inadmissível, dentro o lírico, você ter um cantor que tem problemas vocais [...] você precisa em primeiro lugar ter um instrumento saudável pra que você possa render o que o lírico te pede [...] e a busca desse encontro de como que eu posso ser expressiva e ao mesmo tempo fazer um som bonito equilibrado, que se encaixe dentro da estética do lírico, isso muitas vezes é difícil” (2021, GUIMARÃES, eu cantante: em busca da liberdade expressiva)

Nem por isso deixei de perceber que as lacunas, que um dia motivaram esta pesquisa, continuam por lá, pela própria natureza mecanicista do ensino do canto erudito. Igualmente, noto que as práticas teatrais, aqui mencionadas, por centralizarem seu trabalho em determinado aspecto das vozes, negligenciam outros. Neste caso, a lacuna se dá justamente na formação musical, nem sempre consistente, dos alunos de teatro.

Além disso, depois de descrever esse mapa de episódios - e de me lembrar dos que não entraram aqui na escrita - ficou bastante claro que o meu prazer e satisfação em cantar é fruto desses percursos variados de aprendizagens com a voz.

Logo, a problemática, depois destas 100 páginas e quase quatro anos de mestrado mudou. Ela incide, agora, sobre a questão de uma pedagogia unidirecional, seja lá de qual natureza for. Por isso, a aposta é um ensino de canto interdisciplinar que permita ao cantor a compreensão e a vivência da vocalidade em suas muitas dimensões e metodologias; que estes extratos da voz possam ser acessados e desenvolvidos em diferentes abordagens, sistematicamente; e, por fim, que a qualidade expressiva originária de cada uma dessas instâncias possa figurar, conjuntamente ou não, no ato de cantar. Pensemos, portanto, em EXPRESSIVIDADE(S). Muitas e não uma só, igualmente potentes, complementáveis, independentes e de natureza distintas.

Sobre o ensino do canto/voz Juliana Mota (2021) afirma que possivelmente o trabalho realizado pelo professor seja o de criar condições para que o aluno, ao explorar o vasto território de sua vocalidade, possa performar, no canto, quantas formas diferentes forem possíveis.

Juliana Mota se refere aos dois modos como a cantora Judy Garland canta a canção *Over the Rainbow*, já mencionados anteriormente. Ao invés de sugerir, como no princípio do texto, que exista uma linha evolutiva para encontrar uma expressividade individualizada - que passaria do manejo puramente anatômico até o manejo das emoções -, considero prudente pensar a voz como plataforma, na qual posso cruzar informações, inserir ou retirar elementos que vão formar, pelo manejo e gerenciamento, uma expressividade pessoal e única.

A partir dessa ideia de voz como plataforma, lanço a pergunta: se tirarmos a letra da canção, ou seja, o sentido primeiro das palavras, o que resta para o cantor cantar? Onde encontrar significações, imagens, dramaturgia? Seria no trabalho (auto)biográfico? na materialidade dos fonemas? Quais mais são os elementos possíveis de se manejar?

(Assim como Ernani Maletta defende uma atuação polifônica, poderíamos dizer em expressividade polifônica ou canto polifônico?)

Se tratando de canção há que se levar em consideração diversos aspectos na composição interpretativa. Historicidade da música, compositor(a), letra, estilo de época, melodia, ritmo, tonalidade, arranjo instrumental, movimentos do corpo, respiração, silêncios, fraseado, memórias que surgem, articulação, timbre, etc.

A busca pela individuação seria, então, cultivar e desenvolver autonomia para organizar esses sedimentos, compondo a performance e os modos expressivos, a critério do cantor. A professora Ana Dias lança questões: “será que a música não é quem faz a música? [...] então eu acredito que não tem essa separação entre a música e o intérprete” (2021, DIAS, *Eu cantante: em busca da liberdade expressiva*).

Então, se advoga a favor de uma formação que contemple o desenvolvimento das várias instâncias do fenômeno vocal, para que a partir da aquisição e incorporação desses elementos de natureza diversa o cantor possa, por ele mesmo, construir a narrativa cantada com que melhor se identifique.

A professora Ana Dias (2021), a respeito de um ensino de canto mais integral, conta sobre sua experiência como aluna de Marta Herz: “o que ela [Marta Herz] fazia, era trabalhar simultaneamente esses aspectos: espiritual, emotivo, técnico, performático e até mesmo físico”.

Valéria Leite Braga (2021), professora de canto popular explica que “na verdade voz e corpo (são) uma coisa só e devem ser trabalhados em uníssono. Envolve além da técnica vocal, o que dizer e como dizer. E é fundamental nutrir de conteúdo essa voz”.

Acredito que nos processos de aprendizagem da voz, suas diversas dimensões não precisam, necessariamente, serem trabalhadas ao mesmo tempo. Fundamental é que o cantor experimente diversas abordagens do trabalho com a voz, em vários momentos ao longo de toda sua formação, usufruindo do incremento das competências e habilidades que cada uma delas ressalta. Inevitavelmente, esses saberes vão se cruzar no fazer artístico ou pedagógico do profissional do canto. Portanto, estamos falando de um ensino que aposta na **valência** da voz, na diversidade de cantantes e suas histórias de vida, na aquisição de técnica vocal, no treino da plasticidade das emoções, na experiência da dança como fundamento da arte musical, e, por fim, da capacitação do aluno em combinar estes elementos.

Um outro incômodo gira em torno de uma aparente monocultura do canto. “Compramos” uma ideia de ‘cantar bem’, que por décadas consolidou seus referenciais no canto lírico e, ultimamente, no canto americano. Quando demarcamos rigorosamente aquilo que compreendemos por ‘ser uma boa voz’ ou ‘voz bonita’, excluímos muitas vozes (pessoas!) que gostariam e poderiam usar o canto como expressão de vida. Digo isso pela experiência em ouvir os meus alunos, ao procurarem as aulas de canto. Invariavelmente contam que não têm coragem de cantar, porque acham suas vozes feias, ou porque em algum momento da vida foram criticados enquanto cantavam displicentemente em ambiente familiar. Meran Vargens, a respeito de construir a experiência da voz a partir de uma referencial timbrístico externo, para em seguida descobrir como ela nos atravessa, explica que:

Obviamente que se pode fazer o caminho inverso: criar uma voz e ir à busca do que é seu corpo, psicologia, estrutura de pensamento, emocional e de imaginário, mas é necessário estar aberto para que cada uma dessas etapas possa trazer alterações para a suposta voz escolhida quando, então, será necessário fazer o ajuste. Muitas vezes se quer impor uma voz a um corpo. É preciso ir com calma nisso. A voz das pessoas em relação a ritmos, tonalidades, intenções e vocabulário, depende de com quem estão falando, em que ambiente se encontram e quais as razões que as levam ali. Por isso, a voz das personagens precisa conter em si a possibilidade de flexibilidade para os papéis que ela exerce no seu dia a dia cênico. (MERAN, 2005, p.75)”

Será possível, então, construirmos uma nova ideia sobre o que é 'cantar bem', para que agregue mais pessoas? Quem sabe um projeto de sociedade que canta sem medo?

Frequentemente, alunos de canto têm dificuldade de direcionar sua voz. Sequer pensam nisso como parte do ato de cantar. Eles voltam sua atenção para o próprio timbre. Julgam o próprio som. Ficam preocupados se está bonito ou agradável. Isolam-se, dessa forma, das possíveis relações que podem estabelecer e das ressonâncias que elas provocam na voz. Os alunos ficam em vigília, preocupados, tensos com a qualidade de sua voz, impedindo que ela trace seu percurso em direção a possíveis interlocutores. Desse tipo de comportamento, que não considera a proxêmica das relações, os corpos desses cantantes "travam", suam, envidraçam o olhar, a voz enrijece ou soa fraca.

Por que existe essa dificuldade na entrega da voz? Por que é tão desafiador disponibilizar o canto como ato comunicativo? Em que medida o senso estético que habita o ato de cantar pode ajudar ou atrapalhar o encorajamento do cantor. Fazer aula de canto sem um objetivo de criação e elaboração de produto artístico também pode ser pedagógico, na medida em que desresponsabiliza o aluno/cantor de "acertar". O ato de cantar, nesse sentido, se torna laboratório de experimentação e (auto)conhecimento.

(Algumas práticas que faço com meus alunos, seja cantando repertório ou fazendo vocalizes, tem como única regra "oferecer/contar" a voz para algum(s) objeto(s) do espaço físico em que estamos. Peço a eles que escolham um objeto distante - existem algumas variações desse exercício.

Oriento para que eles ofereçam aquilo que está sendo "dito" para um interlocutor. No final do exercício, normalmente pergunto como foi a experiência e se, na opinião deles, o exercício funcionou. Normalmente eles não sabem ou julgam que foi ruim porque o som não estava bom. Daí lembro que o objetivo não era o som estar bom: "a única regra era oferecer o que está sendo dito para um objeto com generosidade e inteligibilidade, você conseguiu fazer isso?" Eles respondem: "Não". Daí, é que começa o trabalho de disponibilizar o aluno para um canto relacional, que não se considera isolado. Duas alunas minhas, depois de algum tempo sob orientação desse tipo, levaram suas impressões a respeito dos comandos, para seus terapeutas, dizendo que identificaram o fato de não terminarem o final das frases musicais - enfraquecer ou diminuir o volume da voz no final dos versos de uma canção - com o fato de não terminarem seus raciocínios numa conversa e se silenciarem em situações de fala na vida cotidiana. A questão nem é se existe de fato essa relação ou não. No entanto a narrativa construída por ambas foi um ótimo caminho para que começassem a manter a

emissão nos finais da frase musical e, ainda por cima, manterem o desejo de falar mesmo no silêncio posterior a emissão sonora.)

Neste caso, é importante trazer o olhar para o conceito de Contato (relação), uma vez que a partir dele podemos gradualmente retirar a ênfase no cumprimento das exigências físicas. Há momentos em que elas podem ser castradoras daquilo que Grotowski chamou de organicidade. **Encontrar procedimentos que liberem os processos orgânicos e os estados afetivos do corpo-voz, contagiados pelo contato característico da ação vocal, que desestabilizam as referências cristalizadas do ‘cantar bem’.**

Por outro lado, qual deve ser a régua que mede a vivacidade de uma performance? Ou a organicidade de uma apresentação cantada? Aquilo que é de natureza mecânica não é orgânico, ou menos orgânico? A verdade cênica está presente apenas nas performances onde se prestigia a manifestação dos impulsos do corpo?

Com ousadia afirmo que, talvez possa existir tanta vida/verdade/organicidade nas aprendizagens anatômicas do trato vocal, quanto no trabalho com as dimensões mais sensíveis da voz. Digo isso porque é potente conseguir executar um som com maestria, pela primeira, segunda vez e terceira vez - e por aí vai -, mesmo que por ordem da racionalidade e da mecanicidade. É possível perceber isso nas palavras da professora Ana Dias:

Eu tinha um problema vocal, eu não conseguia chegar nas notas agudas de jeito nenhum, não conseguia fazer voz de cabeça [...] quando eu [...] era adolescente, eu comecei a acessar essa voz de cabeça, e isso foi para mim a coisa mais maravilhosa: ‘Nossa! agora sim eu consigo falar aquilo que eu sempre **quis falar**’ (2021, DIAS, Eu cantante: em busca da liberdade expressiva)

A questão é: como realizar o encontro entre cantante e sua expressão de vida? Isso me faz lembrar novamente do trabalho da arqueologia vocal de Francesca Della Monica. O processo de escavar a própria voz é, ao mesmo tempo, uma orientação para o cuidado de si e caminho para a (re)elaboração da subjetividade. Por meio de uma “sondagem profunda dos fenômenos sensoriais parece desembocar na dissolução das representações do corpo como suporte de um ‘eu’ estável unitário” (QUILICI, 2002, p.5). Isso será possível pela prática da alteridade e para a alteridade, com vistas a (re)colocar-se, (re)elaborar-se e (re)configurar-se constantemente no

mundo por meio da relação com o outro – ainda que esse outro seja “eu” mesmo. Nas palavras Cassiano Quilici, “a expressão brotará desse mergulho numa realidade murmurante apreendida num ato de coragem exacerbada. (QUILICI, 2002, p.6)

Aqui, neste trabalho, não está posto indicações precisas de uma metodologia para a formação de um ‘eu cantante’ com expressão individualizada ou liberta, mas uma aposta na interdisciplinaridade como sugestão pedagógica para o desenvolvimento no cantor de uma expressão que se dê por operações de vida. Em outras palavras, operações de liberação daquilo que está registrado na memória e na inteligência do corpo.

Gosto de pensar no ato de cantar como uma imensa árvore. Quanto mais se tem a copa grande, tanto maior e mais forte deve ser a raiz para dar base firme ao florescimento e ao contato das folhas, dos galhos e dos frutos com o mundo. Penso na expressividade sendo a copa e a técnica sendo a raiz. Elas possuem características diferentes, no entanto fazem parte de um mesmo organismo que funciona de modo coordenado. O canto pode vir a ser uma experiência ritual, um fenômeno de origem que não se perde, necessariamente uma experiência estética e reflexiva.

Na tese intitulada ‘A voz articulada pelo coração’, da pesquisadora Meran Vargens lemos que:

Em algumas medida a apropriação dos códigos de linguagem precisa vincular-se às suas crenças individuais, sejam elas quais forem. [...] e só então a sua voz, através da voz da personagem, poderá vibrar no diapasão da sua individualidade (VARGENS, 2005, p.27)

A partir dessa citação, relembro a noção de ‘eu-lírico híbrido’, na qual está embutida a ideia de uma personagem em simbiose com o ‘eu cantante. Acredito que isso se irmane com as palavras de Meran: “se falarmos pela perspectiva de Stanislavski (1979) é a coexistência de duas verdades, a da vida real e a da ficção, que atuam simultaneamente e são inseparáveis no momento do jogo” (MERAN, 2005, p.28).

No entanto, pensando na pedagogia do canto, é fundamental admitir que nem sempre essa simultaneidade da “verdade cênica” (MERAN, 2005) com a ‘verdade da vida’ precisa ou deve acontecer. Nem toda performance, para que seja potente e expressiva, ‘tem que’ compor-se de todos os aspectos ao mesmo tempo. De qualquer modo, para aprofundar-se no fenômeno vocal pelo canto é fundamental que o cantor combine, em algum momento da sua trajetória, esses dois universos. O ‘eu cantante’

individualizado e liberto é aquele que performa em função de suas necessidades de discursos e de vida, e não apenas da necessidade do personagem.

(um desejo: decolonizar o canto.)

BIBLIOGRAFIA

CASA ABERTA. **Eu cantante: em busca da liberdade expressiva.** *Youtube*, maio. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s1J_wY0rSQQ

ALEIXO, Fernando Manoel. **Corporeidade da Voz: Estudo da Vocalidade Poética.** Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2004.

ALBUQUERQUE, Anna Paula Lima de. **O ensino do canto popular na universidade pública brasileira: um breve panorama.** XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – B. Horizonte – 2016.

BRITO, Teca Alencar. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical;** prefácio de Carlos Kater. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2a, 2011.

DAWSEY, John Cowart. “Schechner, **Teatro e Antropologia**”. In Revista Cadernos de Campo. São Paulo. V 20, n.02, 2011.

DELLA MONICA, Francesca. **A respeito dos espaços da ação vocal.** Tradução Ernani Maletta. Revista do Lume, n.12, 2017.

DRUMMOND, Juliana Alves Mota, 1983. **Marcas deles em mim: Memória, Música e Formação do ator.** Tese (doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2012.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro.** Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 149 páginas, 2008.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator/**Renato Ferracini. Campinas. SP: Editora da UNICAMP, 2003.

FERRER, Maria Clara; MOTA, Juliana. **O ouvinte visionário. A hipótese de um teatro hipnótico.** Revista Sala Preta, v. 17, n.1, p.140-155, 2017.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação** – 2 ed. – São Paulo, Editora UNESP, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2008.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística.** Revista Cena, [n. 7 \(2009\)](#) > [Fortin; Trad. Helena Mello](#)

GATTI, Serena. **Il Gesto Vocale in Francesca Della Monica.** Rivista distudi teatral: Teatro e Storia, n.s, p.333-350, 2012.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, partitura da Ação.** São Paulo: Summus, 1997.

GOLÇALVES, Cristiano Peixoto. **A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook.** 2011, 144 páginas. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

GREEN, Lucy: **Identidade de gênero, experiência musical e escolaridade.** Instituto Politécnico do Porto. Escola Superior de Educação do Porto. Revista Música, Psicologia e Educação; Nº2, 2000. Acesso em <http://hdl.handle.net/10400.22/3131>.

HADAD, Ana Faria, 1979 - **A arqueologia do trabalho vocal proposto por Francesca Della Monica.** 2014. 129 páginas. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2012.

LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carozzo. **A estética-vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas.** 2011, 144 páginas. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Campus de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes (Área de Concentração: Música). São Paulo, 2002.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

KLEBER, Magali: **Qual currículo? Pensando espaços e possibilidades.** Revista ABEM, n.8, março de 2003. Acesso em <http://www.abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/417>

LEITE, Letieres, *Trip*. Por Ramiro Zwetsch In: revista Trip, 2019

LIMA, Tatiana Motta. **Cantem, pode acontecer alguma coisa: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.** Revista Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 220-240, jan-abr 2013.

MAGELA, André Luiz Lopes. **Produção de subjetividade em dimensões teatrais: composições, propostas e apostas para uma educação teatral.** 2005, 262 páginas. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015.

MALETTA, Ernani de Castro. **A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal.** Urdimento, v.1, n.22, p39 - 52, julho 2014.

_____. **Ação vocal: ampliando conceitos e resgatando liberdade expressiva.** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais; VII Reunião Científica da ABRACE, 2013.

_____. **A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas.** 2005, 384 páginas. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MARIZ, Joana. **Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo.** UNESP – Universidade Estadual Paulista Instituto de Artes. São Paulo, 2013.

MARTINS, Janaina Trasel. **Processo de criação vocal: jogos corpóreos de ressonância vocal para a composição da ação física da palavra.** V Congresso ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2008.

MOURA, Leticia Carvalho Gaspar de. **Um canto que é escuta: uma investigação da unidade corpo/voz no ator que canta.** 2014, 177 páginas. Dissertação (Mestrado Artes Cênicas – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) – Centro de Letras e Artes – CLA.

NASCIMENTO, Carlos Eduardo. **O canto crossover: um estudo sobre a versatilidade vocal e algumas diferenças básicas entre canto erudito e popular.** (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música. Departamento de Música da Universidade Estadual Júlio Mesquita Filho – UNESP, São Paulo, 2016.

RAIMONDI, G.A.; MOREIRA, C.; BRILHANTE, A.V.; BARROS, N.F. **A autoetnografia performática e a pesquisa qualitativa na Saúde Coletiva: (des)encontros método+lógicos.** Cad. Saúde Pública, 2020. doi: 10.1590/0102-311X00095320

SCHAFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante/R.** Murray Schafer; tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lucia Pascoal – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHECHNER, Richard. **“O que é performance.”** In: /revista: O Percevejo Rio de Janeiro: DTT – PPGT- UNIRIO, n.12, 2013.

SILVA, L.S.; SCANDAROLLI, D. **O Bel Canto e seus espaços.** VI EHA. Encontro de História da arte-UNICAMP, São Paulo, 2010.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. **Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento**. Augusto Guzzo Revista Acadêmica, São Paulo, n. 6, p. 14-18, may 2003. ISSN 2316-3852.

Disponível em: <http://www.fics.edu.br/index.php/augusto_guzzo/article/view/57>.

Acesso em: 07 jan. 2022. doi: <https://doi.org/10.22287/ag.v0i6.57>.

SWANWICK, Keith. **Ensino instrumental enquanto ensino de música**. Tradução de Fausto Borém de Oliveira e Revisão de Maria Betânia Parizzi. Atravez – Associação Artístico Cultural. Acesso em <https://docslide.com.br/documents/swanwick-ensino-instrumental-enquanto-ensino-de-musica-1.html>

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. **Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo**. Revista ABEM; v.22; n.32; 90-103; Londrina; jan.jun 2014.

PROCANTO. **Pedagogia Vocal: diversidade de métodos e abordagens**. Youtube. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=URwEb9W2F0I&t=1161s>

QUEIROZ, Alexei Alves de. **Canto Popular; pensamentos e procedimentos de ensino na Unicamp**/ Alexei Alves de Queiroz. 2009, 161 páginas. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, 2009.

QUILICI, C. S. (2011). **Antonin Artaud o ator e a física dos afetos**. *Sala Preta*, 2, 96-102. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p96-102>

VARGENS, Meran. **O exercício da expressão vocal para o alcance da Verdade cênica: Construção de uma proposta metodológica para a Formação do ator Ou A voz articulada pelo coração** 2005, 241 páginas. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade federal da Bahia, Escola de teatro Programa de pós-graduação em artes cênicas, Salvador, 2005

WEBECK-SVÄRDSTRÖM, Valborg, 1879 – 1972. **A escola do desvendar da voz: um caminho para a redenção na arte do canto** – tradução Jacira Cardoso... [et al.]. 3.ed. ver. São Paulo: Antroposófica, 2011.