



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ
IFCE *CAMPUS* FORTALEZA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

THAISE CRISTINA MARCELINO MATIAS

O CANTO POPULAR NUMA PERSPECTIVA DA PRESENÇA CÊNICA:
considerações sobre a formação do intérprete

FORTALEZA-CE
2021

THAISE CRISTINA MARCELINO MATIAS

O CANTO POPULAR NUMA PERSPECTIVA DA PRESENÇA CÊNICA:

considerações sobre a formação do intérprete

Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em Artes do Programa de pós-graduação em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus* Fortaleza, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Linha de Pesquisa: Ensino e Aprendizagem em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha

**FORTALEZA-CE
2021**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Instituto Federal do Ceará - IFCE
Sistema de Bibliotecas - SIBI
Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- M433c Matias, Thaise Cristina Marcelino.
 O canto popular numa perspectiva da presença cênica : considerações sobre a formação do intérprete /
Thaise Cristina Marcelino Matias. - 2021.
 166 f. : il. color.
- Dissertação (Mestrado) - Instituto Federal do Ceará, Mestrado Profissional em Artes, Campus
Fortaleza, 2021.
 Orientação: Prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha.
1. Corpo. 2. Canto Popular. 3. Ensino-aprendizagem. 4. Presença Cênica. 5. Performance Musical. I.
 Titulo.

CDD 700

THAISE CRISTINA MARCELINO MATIAS

O CANTO POPULAR NUMA PERSPECTIVA DA PRESENÇA CÊNICA:

considerações sobre a formação do intérprete

Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em Artes do Programa de pós-graduação em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus* Fortaleza, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Linha de Pesquisa: Ensino e Aprendizagem em Artes.

Aprovada em: 17 / 12 / 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) /
Universidade Estadual do Ceará (UECE) – *Campus* Fortaleza
(Orientador)

Profa. Dra. Jacqueline Rodrigues Peixoto
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus* Crateús
(Membro interno)

Profa. Dra. Cristiane Hatsue Vital Otutumi
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/EMBAP)
(Membro externo)

Aos meus pais, Vilma e Alberto, por serem
apoio e presença constantes em minha vida.

AGRADECIMENTOS

Talvez um dos maiores desafios da minha vida foi falar do assunto “presença” em meio a uma pandemia que se alastrou pelo mundo e que nos colocou em isolamento social, como medida de sobrevivência. Jamais poderia imaginar que ela atravessaria essa minha jornada de pesquisa e escrita. A impossibilidade de realizar qualquer previsão de um futuro, as tantas incertezas, o aumento da ansiedade, a perda de amigos queridos, tudo isso foi me afetando, deixando marcas, angústias e por vezes, o pensamento de desistir. Mas mesmo em meio a tudo isso, pessoas trouxeram sentido, afeto e luz nesse momento tão delicado, e aqui, deixo meu profundo agradecimento pois, sem vocês não teria chegado ao final dessa jornada.

A Deus e minha mãe divina, Nossa Senhora Aparecida.

À minha mãe Vilma, por ser tão companheira e uma mulher na qual me inspiro todos os dias. E ao meu pai, Alberto, por ser essa figura paterna que em seu silêncio transmite uma paz e a certeza de que sempre me apoiará. O quão foi importante regressar e passar esses dois anos tendo a convivência de vocês durante esse processo de realização dessa pesquisa, obrigada por tudo! amo muito vocês!

À minha Irmã, Talita, e meu cunhado, Artur, por estarem sempre me ajudando em tudo que preciso, vocês são fundamentais em minha vida. Obrigada pelo carinho.

A Elias Emanuel, a estrelinha que chegou para iluminar nosso lar, presente enviado por Deus e acolhido por nós. Sem dúvida meu combustível de alegria.

À Tia Lenina, profa. Dra. do IFRN, por sempre estar atenta, disponível e pronta para me ajudar nesse percurso profissional.

Ao meu orientador professor Dr. Ewelter Rocha, pela paciência, contribuições, apoio e por ter confiado em mim nesse desafio de concretizar essa pesquisa acadêmica nesse contexto tão complexo de pandemia. Sou muito grata.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes do IFCE campus Fortaleza na pessoa da profa. Dra. Lourdes Macena que, incansavelmente não mede esforços para que esse programa permaneça vivo e proporcionando oportunidades a todos que nele veem uma chance de realizar pesquisa e Arte. E a todos os docentes que proporcionaram momentos de muita aprendizagem. Em especial, à profa. Dra. Mônica Marçal, cujo livro foi um conteúdo importante para a minha escrita. Gratidão!

Às professoras que compuseram a banca de qualificação e defesa, Dra. Cristiane Otutumi e Dra. Jacqueline Peixoto, por terem aceitado o convite, pelas contribuições,

sugestões e, acima de tudo, pela empatia e prestatividade nessa minha jornada pessoal e profissional.

Às colaboradoras entrevistadas, profa. Msc. Mayra Montenegro e a Dra. Simone Sousa, por terem gentilmente aceitado contribuir com a minha pesquisa, expondo suas experiências pessoais e profissionais no que tange à presença cênica. Obrigada pela tamanha generosidade e partilha nas entrevistas. Aprendi muito com vocês!

À profa. Cristina Gino, por dividir comigo as angústias e alegrias de conciliar trabalho e a preparação no processo seletivo para o ingresso nesse mestrado profissional em Artes, um sonho que virou realidade para ambas.

A todos da turma 3 do PPGARTES IFCE campus Fortaleza, por tantos momentos vividos intensamente de forma presencial antes desse grande baque que a pandemia nos trouxe. Um encontro de almas artísticas potentes que representa de fato o significado da palavra companheirismo. Em especial, ao Gracco, que muito me ajudou com suas partilhas e contribuições, por apresentar-me o grupo LUME, pelas palavras de incentivo, perseverança e suporte emocional. Jamais esquecerei sua generosidade; e aos queridos Axel e Pedro, que me permitiram ficar em seus lares com tamanho acolhimento e bondade.

Aos queridos Alan e Jonas, pela hospedagem e caronas nos períodos das aulas presenciais; obrigada por todo apoio e carinho.

Aos meus companheiros (as) de trabalho no IFCE campus Limoeiro do Norte, os profs. Elielvir Marinho, Fernanda Estevão, José Paulo, Juliana Moreira, Karlucy Sousa, Marcio Silva e Paulo Lima, pelo apoio nesse ciclo de conciliar trabalho e pós-graduação. Em especial, à profa. Clarice Silveira, por ter compartilhado referências no âmbito da história da Educação e Metodologias Ativas, mas, para além disso, pela escuta acolhedora e compreensão na finalização desse percurso já que estávamos dividindo a disciplina de Estágio.

A Ariela, Edney, Itamar, Daliana e Jossefrania, que gentilmente me ajudaram logo no início com longas conversas sobre pesquisa acadêmica, música, teatro, entre outros assuntos.

Ao amigo David Barbalho, pelo apoio técnico, conversas com o objetivo de clarear as ideias para a pesquisa, pela dica maravilhosa da página do Instagram da profa. Fernanda Scussel, enfim, por estar junto em cooperação e afeto.

Ao querido George Holanda, que foi um apoio fundamental nessa jornada. Muito prestativo em repassar artigos na área do Teatro e, especialmente, por compartilhar sua experiência acadêmica e artística. Você estava certíssimo! com o tempo o conhecimento acumula, as fichas caem e tudo passa a fazer sentido. Obrigada pela sua fala calma e positividade. Ouvir seus áudios no *WhatsApp* foi um alento para minha alma.

Ao prof. e grande amigo Adriano, por sua escuta atenta, prestatividade e por ser esse anjo, guia dos meus caminhos nesse trilhar acadêmico. Além claro de proporcionar momentos leves de descontração, prosa e música. Amo!

Ao amigo Jason Desiderio, por ter aberto o espaço da sua casa (e coração) para uma visita que rendeu uma conversa longa, práticas e a disponibilização de materiais escritos.

Ao querido amigo-irmão Gilmar Bedaque, por estar disponível para aquele bate-papo que me preenche de alegria, conselhos e troca. Não sei o que seria da minha vida se nossos caminhos não tivessem se cruzado.

Ao grupo “Qualquer bobagem”, composto por amigos tão especiais: Aninha D’Aguiar, Deyse (*in memoriam*), Ianne, Rodrigo Nêgo, Rodrigo CL, Raquel, Tiago Landeira e Thazio, por terem proporcionado momentos de descontração e encontros virtuais que foram importantes para manter minha saúde emocional em dia. Em especial à Thazio, pela partilha de sua experiência como cantor, ator e bailarino, bem como, das referências utilizadas no trabalho de consciência corporal com o *Octo Voci*; e a Raquel, por ter sido solícita quanto às minhas dúvidas de alguns assuntos da área da Antropologia e Sociologia que foram muito esclarecedoras.

À Elisa, uma amiga que foi peça-chave nessa reta final. Grata pelos livros e por me lembrar de um passado que, à princípio, não imaginaria que a experiência conduzida por você no Show *Octo Voci Vestindo Beatles* seria tão significativa ao ponto de resgatar para minha escrita as conexões valiosas a respeito dessa corporeidade que une a música e o teatro. Sem palavras! És um ser humano de uma sensibilidade inimaginável.

Às amigas do peito dos tempos do HZS, Ana Clarissa, Bianca, Heloisa, Livia e Raquel, pela longa e forte cumplicidade.

À Dayana, pela amizade e irmandade de anos, muito obrigada pelas mensagens de apoio, por me tranquilizar e me lembrar que “às vezes o feito é melhor que o perfeito”.

À Renata e Rose, pela amizade e por terem me proporcionado apreciar um pôr do Sol que me encheu de esperança, respiro e vida! Jamais esquecerei esse dia e o que vocês fizeram por mim nesse período.

Às minhas irmãs (minhocas) do coração, Ionara, Nadja e Sabrina, pelo apoio, escuta amorosa e conselhos que me ancoraram em momentos em que a visão estava turva e eu só precisava desse refúgio para desabafar e voltar a me sentir leve e segura.

À Moti, pelo acolhimento e cuidadosa condução nas sessões de Terapêutica Tântrica, por ter me ajudado nessa jornada pessoal das minhas memórias e meu corpo. Não tenho dúvidas que esse encontro não foi por acaso, veio no momento certo. Também pelas

meditações coletivas on-line guiadas junto com essa rede de apoio maravilhosa com as manas Ailma, Ionara, Divaneide e Élide. Vocês foram, em muitas ocasiões, a força, por meio de suas palavras, que precisava para seguir adiante.

À Claudinha, pelo acompanhamento personalizado nas atividades físicas semanais e, para além disso, pela energia contagiante, conversas nos mais variados assuntos, que me traziam risos e o impulso para finalizar esse ciclo.

À Camila Pinho, pela disponibilidade em me ajudar com informações, dicas e empatia em meio ao processo de qualificação.

À Ariana Salisa, amiga de tanto tempo, a quem sou grata por se fazer presente em minha vida e pela indicação de duas profissionais de alto nível que estiveram comigo nessa trajetória.

À Debora Frota pela tamanha disponibilidade, rapidez e acolhimento na elaboração do projeto gráfico do produto para a defesa.

À Ana Gadelha, por sua leitura e revisão do texto realizada de forma cuidadosa, profissional e afetuosa. Minha profunda e eterna gratidão por dizer sim a essa parceria durante todo o desenvolvimento da pesquisa. A sua contribuição foi fundamental.

Ao Grupo LUME de Teatro, por esse encontro que mudou minha vida. Obrigada pela inspiração e aprendizado que vocês me possibilitaram.

A todos(as) os(as) participantes que se inscreveram e estiveram na Oficina, que fizeram parte dessa pesquisa, pela disponibilidade e envolvimento durante os dias que estivemos juntos e que foram importantíssimos para a finalização deste trabalho.

Quando falo, minha presença física tende a se atenuar mais ou menos, eu me dissolvo nas circunstâncias. Se eu canto, eu me afirmo, reivindico a totalidade do meu lugar, do meu estar no mundo. É a razão pela qual, creio eu, a maioria das performances poéticas são mais cantadas do que ditas. (ZUMTHOR, 2005, p. 71).

RESUMO

Esta pesquisa investigou possíveis estratégias e procedimentos didáticos que possam favorecer o desenvolvimento de uma presença cênica para a performance musical do cantor popular. Este estudo toma como referência teórica a intersecção de educadores musicais dos métodos ativos e educadores cênicos da área do Teatro, com fins de melhorar a preparação desse cantor e de aprimorar a sua presença cênica. A abordagem qualitativa, a pesquisa documental, as entrevistas semiestruturadas e a experiência em cursos e oficinas constituem o instrumental metodológico do campo de laboratório utilizado para a elaboração de uma oficina, intitulada Corpo – Diálogos com a Presença Cênica, junto a interessados nessa temática que mantivessem uma ligação com a área da Música, em especial, com a prática do canto. Para coleta de dados do processo de ensino e aprendizagem da oficina, foram aplicados dois formulários online aos participantes, um no início e outro no término da oficina, com o intuito de compreender as suas expectativas e demandas, bem como as suas impressões, por meio de depoimentos e de diários de bordo; além das gravações das aulas, que foram realizadas durante o desenvolvimento da oficina. Todas as atividades mencionadas foram feitas de forma virtual devido à pandemia do Covid-19. A partir das respostas do formulário que foi entregue após a oficina, os participantes expressaram de forma unânime que as atividades vivenciadas nas categorias Consciência Corporal, Música, Teatro e Dança poderiam compor a dinâmica de uma aula de canto, como estímulo para o aprimoramento da presença cênica, envolvendo diversos aspectos, como a energia extracotidiana, a expressão facial, os gestos e os movimentos corporais em diferentes níveis, entre outros elementos. A intenção deste trabalho foi estimular os professores de canto a buscarem em suas práticas a inserção de atividades prático-teóricas que estimulem os alunos a obterem autonomia e organicidade em sua presença cênica durante uma performance musical.

Palavras-chave: Corpo. Canto popular. Ensino-aprendizagem. Presença Cênica. Performance Musical.

ABSTRACT

This research aimed to investigate possible didactic strategies and procedures that may favor the development of a stage presence to the popular singer's musical performance. This study has as a theoretical reference, the intersection of music educators from active methods and scenic educators around theater in order to make the preparation of this singer better as well as improve his stage presence. The qualitative approach, documental research, semi-structured interviews and experience in courses and workshops altogether constitute the methodological instruments of the laboratory field used to develop a workshop, entitled Body – Dialogues with the Scenic Presence, with those interested in this theme who maintained a connection with the area of Music, in particular, the singing practice. To collect data from the teaching and learning process workshop, two online forms were applied to the participants, one at the beginning and the other at the end of the workshop, in order to understand their expectations and demands, as well as their impressions, through testimonials and logbooks; besides the recordings of the classes, which were made during the development of the workshop. All activities mentioned were virtually carried out due to the Covid-19 pandemic. From the answers on the form, which was delivered after the workshop, the participants unanimously expressed that the activities experienced in the categories Body Awareness, Music, Theater and Dance could compose the dynamics of a singing class, as a stimulus to improve presence scenic, involving different aspects such as extra-daily energy, facial expression, gestures and body movements at different levels, among other elements. The purpose of this work was to encourage singing teachers to seek in their practices, the insertion of practical-theoretical activities that encourage students to obtain autonomy and organicity in their stage presence, in musical performance.

Key words: Body. Popular Singing. Teaching and Learning. Stage Presence. Musical Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Diário de Bordo da participante 2.....	80
Figura 2 - Diário de Bordo da participante 2.....	84
Figura 3 - Diário de Bordo da participante 2.....	98

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Atividades executadas na oficina.....	76
--	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 CANTO POPULAR BRASILEIRO na atualidade.....	19
2.1 Canto popular brasileiro.....	19
2.2 Ensino e aprendizagem no canto popular brasileiro.....	22
3 PERCORRENDO O CAMINHO CORPO-VOZ.....	28
3.1 O lugar do corpo nas Metodologias Ativas.....	29
3.2 Conexões entre teatro e corpo-voz.....	36
3.3 Narrativas sobre um corpo-voz.....	45
3.4 Vivência com o corpo-voz.....	60
4 O CORPO QUE CANTA: DIÁLOGOS COM A PRESENÇA CÊNICA NA PERFORMANCE MUSICAL.....	68
4.1 Planejamento da oficina Corpo – diálogos com a presença cênica.....	68
4.2 O processo de ensino e aprendizagem da oficina.....	74
4.2.1 Encontro 1.....	78
4.2.2 Encontro 2.....	80
4.2.3 Encontro 3.....	85
4.2.4 Encontro 4.....	88
4.2.5 Encontro 5.....	92
4.2.6 Encontro 6.....	99
4.3. Avaliação da oficina pelos participantes.....	100
4.4 Proposta pedagógica para professores de canto popular.....	105
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS.....	111
APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ENTREVISTADA 1.....	119
APÊNDICE B - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ENTREVISTADA 2.....	121
APÊNDICE C - ROTEIRO DA ENTREVISTA REALIZADA COM AS CANTORAS/PROFESSORAS CONVIDADAS.....	123
APÊNDICE D - PLANO DE ENSINO.....	124
APÊNDICE E - CARTAZ DA OFICINA.....	127

APÊNDICE F - FORMULÁRIO DE INSCRIÇÃO.....	128
APÊNDICE G - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....	129
APÊNDICE H - QUADRO RESUMO DAS RESPOSTAS DOS FORMULÁRIOS.....	131
APÊNDICE I - FORMULÁRIO PARA PREENCHIMENTO DOS PARTICIPANTES APÓS A OFICINA.....	132
APÊNDICE J - PROPOSTA PEDAGÓGICA: CORPO QUE CANTA – DIÁLOGOS COM A PRESENÇA CÊNICA NA PERFORMANCE MUSICAL.....	133

1 INTRODUÇÃO

A arte está presente na minha vida desde a infância por meio da prática musical do canto, estabelecendo assim uma relação precoce com essa área. Nesse vínculo, pude viver diversas experiências da escola à universidade e, atualmente, como docente. Em minha trajetória como aluna em formação no canto, lembro de ter vivenciado poucos momentos em que o trabalho corporal era estimulado de uma maneira que pudesse me aproximar da expressividade corporal mais consciente e um relacionamento mais integrado com o meu corpo, contribuindo para uma disponibilidade corpóreo-mental para a ação do canto na performance musical. Fatores como a busca pela obtenção de uma sonoridade perfeita e da minha timidez, também me colocavam numa condição de não confiança e inibição dos meus movimentos corporais quando se tratava de me expor artisticamente. Dessa forma, considero que através dessa perspectiva, seja oportuno trazer algumas reflexões no sentido de compreender esse distanciamento do incentivo a experiência corpórea nesse processo de ensino e aprendizagem na música como algo mais integrado.

Ao falar de aprendizagem e corpo, comento a possibilidade desse corpo se mover. Dessa forma, não há movimentos em um corpo vivo sem que aconteça uma ação recíproca entre as funções mentais e motoras. Assim, a percepção do corpo dá lugar a ação; essa conscientização interna do corpo ocorre a partir da integração psicomotora associada ao sensorial que dá suporte ao movimento do corpo no momento presente. (FONSECA, 1995 apud PEDERIVA, 2004a, p. 47). No universo escolar, segundo os estudos de Michel Foucault (1926-1984), o autor ressalta como o poder disciplinar sobre o corpo se efetivava nas escolas no século XVIII e XIX. Ou seja, “as escolas funcionavam como fábricas, que produziam disposições para as ações racionais voluntárias ao mesmo tempo em que procuravam eliminar dos corpos movimentos voluntários” (apud PEDERIVA, 2004b, p. 92). Era incentivado então a ideia de um todo exemplar que formasse a base das regras sociais, que requeria um controle intenso. Segundo a autora Patrícia Pederiva (2004b, p. 93) “o corpo era valorizado na medida em que se tornasse silencioso e discreto, procurando evitar a evidência de uma presença, com o fim de não incomodar, excluindo também as emoções responsáveis pela incorreta organização dos movimentos dos corpos”. Ou seja, em se tratando de aprendizagem na escola, em sua grande parte, não seria levada em consideração a elaboração das experiências sensoriais, e sim, o acúmulo dos conhecimentos abstratos, tendo pouquíssima participação do corpo (PEDERIVA, 2004b). A partir desse contexto, permito-me fazer uma reflexão de que

talvez essa trajetória seja comum a outras pessoas que, assim como eu, passaram por um processo de formação educacional escolar.

Diante dessa realidade das escolas e, trazendo o foco para a performance musical e sua aprendizagem, ao longo do século XIX, a sociedade da época passava por um processo de mudanças em decorrência da Revolução Industrial. E com o aperfeiçoamento das técnicas de construção de instrumentos musicais, os músicos passaram a obter um controle melhor da afinação, a possibilidade de usufruir de diversos timbres, o aumento da sonoridade e a ampliação das possibilidades técnicas (FONTEERRADA, 2005). Ou seja, segundo a autora Sonia Ray (2015, p. 15) esse contexto “traz visibilidade para os instrumentistas, regentes e cantores e valoriza cada vez mais o virtuosismo” que é a excelência técnica no qual objetiva-se o perfeito domínio do instrumento (FONTEERRADA, 2005). Nesse cenário surgem as primeiras escolas particulares de caráter profissionalizante, os chamados Conservatórios. A primeira delas surgiu na França, em 1794, com o Conservatório de Paris, e logo em seguida, espalhou-se por toda Europa, chegando aos EUA, Canadá e no Brasil, em 1845, com o Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro (*ibid*, 2005). Com isso privilegia-se a formação do instrumentista ou cantor virtuose com a tendência do ensino estritamente técnico e individualista.

É nesse momento que surge em maior profusão, a busca pela sistematização do ensino da performance musical. De acordo com Sonia Ray (2015), ao tratar da temática da pedagogia na performance musical, os instrumentistas-professores, voltaram-se cada vez mais para as técnicas de execução do instrumento/canto, as quais foram registradas em livros, ao que chamamos de métodos. Sendo assim, o corpo era preparado para obter essa técnica no aprendizado tanto do canto como do instrumento musical com a finalidade exclusiva de usar determinadas partes e musculaturas específicas em favor de uma qualidade vocal ou instrumental para a performance. Porém hoje, a autora, nos diz que estamos vivenciando mudanças nesse processo de ensino e aprendizagem para um possível caminho de unir tradição e a inovação. Trazendo um conceito de performance musical que valoriza o tradicional, por meio dos métodos já conhecidos e criados, mas que convida a dialogar com outras propostas mais atuais e inovadoras sem que estas se imponham uma sobre a outra.

Ainda segundo Sonia Ray (2015), “um professor de música parte da experiência de ser músico antes de ser professor, quer dizer, de vivenciar em alguma dimensão, o contato com o fazer musical” (*ibid.*, p.60). Antes mesmo de entrar no curso de graduação em Música na universidade, em 2003, eu e mais um grupo de amigos, que cantavam em coral desde a

adolescência no período da escola, criamos um grupo vocal chamado, *Octo Voci*. O primeiro regente que participou do grupo foi o Thyago Galvão que na época era graduando do curso de Bacharelado em Música Habilitação Canto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e junto conosco realizou diversos trabalhos de 2004 a 2009, no qual um deles de maior repercussão foi o show intitulado *Octo Voci* vestindo Beatles. Em seguida, em 2010 acabei me ausentando do grupo em decorrência do surgimento de um micronódulo nas pregas vocais em consequência de uma rotina muito preenchida pelas tantas horas de estudo do canto, apresentações com os grupos dos quais participava e do trabalho em eventos nos finais de semana. Dessa forma, fui substituída por uma outra cantora e o grupo permaneceu em atividade até 2012, com uma outra regente, chamada Flávia Seabra que era formada em Bacharelado em Música Habilitação em flauta pela mesma instituição e tinha o curso técnico de regência na época. Após uma pausa de interrupção das atividades do grupo retomamos, inclusive eu, em 2015, e convidamos o regente Erickinson Bezerra, licenciado em Música pela UFRN e que estava na época no início do seu doutorado em Portugal para contribuir na direção musical permanecendo até 2016. Em 2018, tive que deixar o grupo pois havia sido convocada para ser professora no IFCE campus Limoeiro do Norte, dessa forma, não pude estar mais presente. O grupo continuou até 2019 encerrando em definitivo. Nele atuei por dez anos, e ao longo desse período o grupo também fez parte oficialmente como um dos grupos de extensão da instituição UFRN.

O *Octo Voci* cujo repertório musical contemplava música lírica e popular, era caracterizado como um grupo formado por cantores *crossover*¹, ou seja, cantores que conseguiam executar as obras eruditas com uma impostação mais lírica e os arranjos da música popular [brasileira e internacional] com uma característica vocal mais falada, sem o uso do vibrato.

Em 2016 ainda estava responsável pela preparação vocal do grupo, que estava com vários projetos envolvendo a música popular. Em um determinado momento, eu e os demais cantores percebemos a necessidade de aprimorarmos nossa consciência em relação ao corpo e para que pudéssemos ter uma autonomia nas escolhas gestuais, na busca de uma expressão desejada no momento da performance e assim tivéssemos um resultado corporal que repercutisse na voz. Dessa forma, fizemos o convite a um amigo nosso chamado Thazio Menezes, dançarino, com experiência no canto, na época discente do curso de Licenciatura em Teatro para nos auxiliar como bolsista nesse projeto, nos orientando no aspecto da

1 O conceito de canto crossover no contexto da pesquisa de Nascimento (2016) trata-se da “mudança de um estilo ou tipo de canto para outro” (NASCIMENTO, 2016, p. 19).

preparação corporal e cênica do grupo. Aceito o convite, tivemos ao longo de um semestre vários encontros em que ele nos proporcionou diversas experiências práticas extraídas de suas vivências nas aulas de Teatro e Dança. Nesse período, pela primeira vez, tive contato com uma rotina de atividades vocais e corporais que me possibilitou perceber que o meu corpo poderia ser preparado de uma forma completa e menos segmentada, em vez de apenas serem os músculos abdominais, intercostais e músculos da face que são os mais abordados na obtenção de uma qualidade vocal. Em suas propostas havia atividades coletivas envolvendo o grupo todo, às vezes em duplas, e sempre com o olhar atento ao que estávamos realizando e também nos deixando muito à vontade para explorar e descobrir nossos corpos.

Em paralelo as atividades do grupo vocal, trabalhei como docente de canto em Natal-RN, numa escola especializada em Música e em projetos de extensão vinculados à UFRN, dando apoio técnico vocal a alunos que estavam aprendendo a tocar violão e a cantar. Nesses contextos, muitos alunos tinham o interesse em aprimorar o canto popular pela perspectiva musical da habilidade técnica vocal, ou seja, aperfeiçoar o agudo, o grave, a afinação, o timbre etc. Ao observá-los, procurava dar as instruções para que eles pudessem alcançar esse propósito vocal melódico da canção, mas meu interesse estava além dessa parte musical, pois o objetivo que eu havia estipulado como professora era uma performance mais integrada. A repercussão da música e do seu significado em uma interpretação musical por meio também de uma linguagem corporal, através de gestos, expressão facial e possíveis movimentos que talvez estivesse conectado com o significado da letra da canção. Trazendo para o público uma espécie de disponibilidade e intenção no estar em cena. No entanto, notava que alguns alunos tinham nítidas dificuldades quanto à sua consciência corporal, ou seja, muitas vezes o canto não condizia com a sua presença física. E não iria adiantar naquele momento dar instruções técnicas – abra as costelas, sinta o palato na boca, tenha cuidado com a tensão no pescoço, incline um pouco o queixo para baixo ou um pouco para cima – porque geralmente essas instruções estão relacionadas ao ajuste do som vocal e não era essa a dificuldade.

Vimos por meio do breve percurso de ensino e aprendizagem do corpo na escola e na aprendizagem de um instrumento musical, de que há uma tendência a compartimentalizar o corpo. Segundo Patrícia Pederiva (2004a, p. 46)

observa-se que durante o aprendizado de instrumentos musicais, a formação do intérprete é delineada em função da técnica musical. Esquece-se que o músico é um ser humano possuidor de um corpo que abrange o físico, o cognitivo e o emocional. (PEDERIVA, 2004a, p. 46).

Esse foco no treinamento técnico não sustenta uma performance musical. Ao falar sobre ação vocal e comunicação a autora Valéria Braga (2019, p.49) aborda que há outras formas de se comunicar com o público que não apenas pelo som da voz, “mas no corpo como um todo, por intermédio de ações, gestos, gesticulações [...], como também por meio de elementos externos como o vestuário, adereços, cenário, etc.”. A performance final ela é sustentada por esses e outros pilares, que necessitam de uma integração, e é isso que tanto fascina no âmbito da Arte de uma maneira geral.

Hoje, atuo como docente no campus IFCE Limoeiro do Norte – CE, no curso de Licenciatura em Música, que possui disciplinas voltadas para o estudo de instrumentos musicais e canto; e tenho promovido cursos de extensão nessa área do canto popular. Em uma dessas aulas, no curso de Licenciatura, pedi aos meus alunos de canto popular que escrevessem sobre quais seriam as suas dificuldades quando se tratava de cantar. Boa parte das respostas foram: timidez ao se apresentar; insegurança e vergonha; nervosismo; e a presença de palco. Lendo as respostas e observando essa última, questionei-me então sobre a expressão “presença de palco”: o que seria isso? Fernandino (2017, p.56) comenta que, em sua experiência, essa questão “sempre aparece nos contextos onde o assunto seja música e corporeidade”, e interroga: “Por que essa ideia tão valorizada no meio artístico, às vezes até fantasiada nunca é contemplada, de fato, na maioria dos programas de ensino musical? (*ibid.* 2017, p. 56-57)”. Essa provocação passa a ter fundamento na área do canto popular e foi objeto de estudo na pesquisa da professora Valéria Braga (2019), cujos dados mostram que somente duas² das onze Instituições de Ensino Superior (IES) pesquisadas no Brasil oferecem disciplinas obrigatórias cujas ementas abordam a expressividade e o corpo do cantor popular no aspecto cênico. Nas demais, há poucas propostas para a preparação cênica-corporal, não são obrigatórias e provêm de outras áreas como o Teatro, a Dança, entre outras.

Assim, esse contexto me impulsionou a escolher esse cenário da pesquisa acadêmica e problematizar o ensino e a aprendizagem do canto popular numa perspectiva mais acolhedora de integração, considerando para isso, além da abordagem da técnica vocal, outras possibilidades interdisciplinares que possam agregar conteúdos que estimulem a expressividade do corpo do cantor por meio de gestos e movimento; e também, de um corpo que, mesmo estando estático transmita um “estar em movimento na imobilidade” (FERRACINI, 2003, p. 129). Dessa maneira, movida pelo desejo de aventurar-me no

2 O Curso de Bacharelado em Música Popular habilitação - Voz oferecido pela Universidade de Campinas – UNICAMP que oferta a disciplina obrigatória Tópicos Especiais: Produção Musical e o Curso de Licenciatura em Música – disciplina Canto Popular oferecido pelo IFPE campus Belo Jardim que oferta a disciplina Expressão Cênica. (BRAGA, 2019).

desconhecido, visto que em minha trajetória formativa sempre esteve muito ligada à música sem ter tido uma formação em outras linguagens artísticas e, como educadora, professora de canto, entendo a necessidade e a importância de compreender como posso obter esse conhecimento e assim ajudar meus alunos (as) na busca por uma expressão corporal que possa dar autonomia e identidade à interpretação da canção.

Diante dessa motivação, a seguinte questão central é norteadora da presente pesquisa: De que maneira uma reflexão sobre estratégias e procedimentos didáticos poderiam contribuir para o desenvolvimento de uma presença cênica à performance musical do cantor popular? Logo, com essa articulação entre canto e corpo, temos como objetivo geral investigar possíveis estratégias e procedimentos didáticos que possam favorecer o desenvolvimento de uma presença cênica que contribua para a performance musical do cantor popular. Para isso, a investigação tem como objetivos específicos: 1) Refletir acerca do canto popular brasileiro, por meio de um levantamento dos trabalhos produzidos sobre o ensino e a aprendizagem do canto popular; 2) Realizar um inventário bibliográfico sobre a presença do corpo no ensino de música no que se refere às Metodologias Ativas a partir de autores da área da Educação Musical; 3) refletir sobre a ideia de “presença cênica” e como esta experiência musical está relacionada ao teatro, fazendo sua articulação com o canto tanto em estudos que denotem conexões entre corpo-voz como em entrevistas on-line realizadas com duas participantes colaboradoras da presente pesquisa; 4) participar de oficinas e cursos em formato remoto³; 5) Propor uma oficina em caráter remoto para aplicar algumas das atividades que foram estudadas ao longo desse processo de leituras e vivências corporais nas oficinas e cursos realizados de forma remota. E, por fim, 6) elaborar uma proposta pedagógica para o ensino de canto popular com aporte metodológico proveniente de referências musicais e de outras áreas artísticas, para que seja aplicado em contextos de ensino que envolvam a aprendizagem da performance musical na área do canto.

3 A OMS segundo Oliveira (et.al., 2020) declarou a Covid-19 como pandemia em 11 de março de 2020 e instituiu as medidas essenciais para a prevenção e enfrentamento desse vírus, quais sejam: higienização das mãos, uso do álcool em gel, etiqueta respiratória, limpeza de superfícies, evitar aglomerações e distanciamento social. Sendo impostas tais medidas inevitavelmente escolas e universidades tiveram suas atividades interrompidas em seus espaços físicos com o objetivo principal de se evitar grandes aglomerações e diminuir a gravidade dos índices de contágio das pessoas. Essa também foi uma forma de impedir a superlotação do sistema de saúde para atender aqueles que se contaminam com a assistência de equipamentos e profissionais da saúde sem sobrecarga. Diante dessa realidade, o ensino remoto ganha repercussão e visibilidade como uma alternativa de ensino não presencial. Segundo Santana e Borges Sales (p.81, 2020) esse “termo se popularizou na mídia, nas redes sociais digitais e entre os gestores públicos na tentativa de nomear as ações pedagógicas criadas para atender às regulamentações emergenciais emitidas pelos órgãos públicos no que se refere à educação escolar em tempos de pandemia.

Com isso, antes da execução do trabalho de pesquisa, é necessário que haja uma premeditação das ideias e do caminho que se fará para definir os rumos com o intuito de se chegar a esses objetivos (ZAMBONI, 2001). Nesse sentido, entendi ser mais efetivo recorrer à abordagem qualitativa como opção metodológica, contando com interlocução de duas colaboradoras, que são cantoras e professoras e possuem formação acadêmica tanto na área do Teatro como na Música, além de deterem experiência com o canto popular. Optei pela entrevista não estruturada como instrumento de coleta de dados. Segundo Lakatos (2003), esse método permite ao entrevistador explorar mais amplamente uma questão, uma vez que as perguntas são abertas e podem ser respondidas numa conversação informal. Tais características vão ao encontro dos meus propósitos de compreender as trajetórias das colaboradoras, identificar e relacionar as estratégias e procedimentos por elas utilizadas para os seus trabalhos com o corpo-voz, com o objetivo de alcançar uma presença cênica na performance musical, tanto em suas atuações como performers como na formação de seus alunos. Além das entrevistas, serão aplicados formulários on-line aos alunos que participarão das atividades propostas por mim, um no início e outro no término da oficina, com o intuito de compreender as expectativas e as demandas deles bem como as impressões por meio de depoimentos acerca dos processos de experiência expressiva corporal desenvolvidos durante as aulas na oficina. Um outro registro utilizado será um diário de bordo tanto por mim quanto pelos participantes em que conterà anotações das minhas observações de todo o processo no percurso da oficina; e para os alunos, será um recurso para que eles possam expressar suas percepções diárias nas experiências vivenciadas, sendo, portanto, um instrumento de avaliação.

A dissertação foi organizada em cinco capítulos. No primeiro, apresento uma breve descrição dos âmbitos que perpassam a condição de “ser aluna”, professora e artista, revelando inquietudes vivenciadas nessas experiências. No capítulo dois, foi abordado o canto popular brasileiro urbano e suas características em relação à performance musical. Realizei uma discussão em relação ao ensino e aprendizagem do canto popular, por meio de um levantamento feito a partir dos trabalhos acadêmicos recém-publicados. No capítulo três, aponto as metodologias e abordagens exploradas no estudo, dos autores Jaques Dalcroze (1865-1950), Carl Orff (1895-1982) e Maurice Martenot (1898-1980), a respeito do corpo como parte integrante do processo de aprender e ensinar música, além da relação corpo-voz na área do Teatro por intermédio não só de alguns autores importantes da área como de reflexões advinda das entrevistas realizadas por duas professoras com experiência na Música

e no Teatro. Também apresento minhas experiências em cursos e oficinas realizadas com diversos profissionais da dança, teatro e música; No capítulo quatro, são apresentados o planejamento e a configuração da oficina conduzida por mim, a descrição do percurso da aplicação das práticas vocais e corporais, além da minha análise reflexiva a respeito das experiências nos encontros e da relação com os dados advindos dos relatos dos participantes nos formulários; Apresento também a proposta pedagógica, Corpo que canta - diálogos com a presença cênica na performance musical, um material voltado para o professor de canto, que foi o resultado das experiências vivenciadas na oficina. Por fim, exponho as considerações finais e as reflexões provenientes deste trabalho, destacando a reflexão a respeito do ensino e aprendizagem da presença cênica no cantor popular em formação.

2 CANTO POPULAR BRASILEIRO NA ATUALIDADE

Com o objetivo de conhecer o estado da arte ou estado do conhecimento, denominações que caracterizam o estudo bibliográfico, apontaremos o que já foi realizado academicamente na tentativa de se compreender aspectos e dimensões que vêm se destacando na área do ensino e aprendizagem no canto popular. Esse tipo de procedimento de compreensão do estado do conhecimento em relação a um tema leva os pesquisadores a “conhecer o já construído e produzido para depois buscar o que ainda não foi feito” (FERREIRA, p. 259, 2002). Portanto, trata-se de uma opção metodológica com o intuito de “apurar os documentos relevantes ao tema estudado” (STUMPF, 1999, p. 51), de forma a contribuir com a reflexão central da dissertação, a qual problematiza o ensino e a aprendizagem do canto popular brasileiro, considerando, além da voz, outros regimes de expressividade corporal associados à performance do cantor, como a consciência do seu corpo, da intenção por meio dos gestos e do movimento em busca de uma presença cênica.

2.1 Canto popular brasileiro

Na literatura acadêmica musical, a expressão “popular” tem sido utilizada com diferentes acepções. O termo pode remeter tanto a contextos rurais como urbanos, sempre associado a algo genuíno e produzido pelo povo. Dessa forma, o canto popular brasileiro rural, segundo Assis (2009), caracteriza-se por ser um canto que está ligado às tradições das comunidades, a um modo de vida coletivo, um canto que não se aprende em um molde escolarizado e padronizado. Ou seja, ele é aprendido em família, envolto em uma tradição oral distante das grandes cidades. Não há a preocupação com uma estética pré-determinada, estabelecida de acordo com algum estilo musical, como também não existe a intenção de produzir música com fins comerciais.

O canto popular brasileiro urbano está delineado dentro do campo da música popular urbana e de suas práticas, vinculadas aos gêneros e estilos musicais que alcançaram projeção ampla por meio dos sistemas midiáticos rádio e televisão (MACHADO, 2007; QUEIROZ, 2009; SANDRONI 2017; BRAGA, 2019). Esse canto desenvolveu-se ao longo do século XX, sendo observadas duas tendências estéticas diferentes. A primeira, relacionada à tradição lírica

italiana, o chamado *Belcanto*⁴, que consequentemente estava ligada ao universo da população branca das elites, e a segunda, mais envolvida com a aproximação da voz falada, ou seja, mais coloquial e que possivelmente se originou da mescla da cultura indígena e negra da sociedade daquela época (MACHADO, 2012). Ainda segundo essa autora, essas opções estéticas foram acontecendo ao longo da História do Canto Popular Brasileiro de forma natural e sem uma cronologia fechada. Esse canto, atualmente, possui algumas características em sua execução vocal, tais como: o uso de uma voz mais natural, próxima da fala, herança da segunda tendência estética; a tonalidade ajustável de acordo com a zona de conforto vocal e interpretativa do cantor; e o uso da palavra como um elemento na construção do som e da expressão em comunicação com o ouvinte.

Essa interconexão entre texto, música e performance é abordada por Ruth Finnegan (2008), que problematiza a atribuição de um grau de importância a cada um desses elementos, argumentando que essa prática levaria à priorização de um aspecto em detrimento dos demais. A autora esclarece que o importante é refletir sobre como eles operam juntos, o que acontece ora sim, ora não, dependendo do contexto. “A canção é um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas que pode sem dúvida ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana” (FINNEGAN, 2008, p. 15), dessa forma, a canção torna-se a matéria-prima que possibilita a performance do cantor. Nas palavras de Paul Zumthor (2018), estudioso da poética oral, o termo “performance”, de uma maneira geral, designa “um acontecimento oral e gestual” (ZUMTHOR, 2018, p. 36). Assim, “na noção de performance, encontraremos um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo” (*ibid.*, 2018, p. 37) que fará parte desse processo. Nesse contexto, a letra de uma canção “não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entoações, timbres, pausas; [...] canção e poesia oral significam a ativação corporificada da voz humana – [...]” (FINNEGAN, 2008, p. 24), ou seja, o ato de performar.

O canto popular e a canção compõem a performance musical que acontece em um nível de ritualização em que há dois papéis: os que realizam e os que assistem. Com isso, temos uma separação clara entre o *performer*, o público e o surgimento de um espaço onde se formaliza essa ritualização, que é o palco. Essa configuração caracteriza a atuação do cantor formal-performático (QUEIROZ, 2009). Portanto, podemos considerar a atuação musical

4 Termo em italiano que significa Belo Canto. Apesar das várias acepções dadas a esse termo, Alberto Pacheco explica que se trata de uma maneira de cantar cuja origem é Italiana, a partir do desenvolvimento da ópera, que se adaptou aos diversos estilos durante o percurso da história da música ocidental cujo apogeu se deu com os castrati, no século XVIII. Disponível em: <<http://oriundi.net/files/cantoitaliano.pdf>> . Acesso em: 16 dez 2020.

desse cantor uma *performance ativa* acompanhada de diversos elementos (*ibid.*, 2009). A respeito disso, Braga (2019) diz que:

A canção popular está longe de ser apenas música, já que é o resultado da relação entre texto, música e performance. O ato de assistir a um show contém um mecanismo de decodificação composto por signos que abarcam não somente a interpretação das notas e das palavras, mas dos gestos, dos movimentos corporais e de toda comunicação implícita na interpretação (BRAGA, 2019, p. 57).

Nessa visão percebe-se que o cantor popular pode utilizar-se de sua expressividade não apenas pela voz, ou seja, pela linguagem oral, mas também pode encontrar outros recursos como os gestos e os movimentos corporais para complementar sua comunicação com o público. O ato de comunicar “não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMHTHOR, 2018. p. 49) dessa forma a mensagem que será transmitida vai requerer um corpo que esteja em cena e em consonância com seus sentimentos, crenças, convicções e escolhas. Assim, para que o cantor se sinta presente e expresse com autenticidade aquilo que se deseja, todos esses elementos, “[...] emoções, pensamentos, comportamentos, expressões faciais e físicas” (BRAGA, 2019, p. 50) necessitam estar alinhados para que ele alcance o seu objetivo: a “transformação” desse receptor.

Para a performance musical acontecer, é necessário tempo de preparação e criação porque, na maioria das vezes, os sujeitos que fazem parte dessa atividade são o cantor e uma equipe composta por instrumentistas, cenógrafo, figurinista, iluminador etc., em que todos estão envolvidos nesse processo de pré-produção, que não é algo totalmente autônomo nem surge repentinamente. Além disso, “uma performance, ainda que original, ganha forma a partir da relação com expectativas estilísticas e contextuais conhecidas. Mesmo que para deturpá-las, baseia-se nelas” (FINNEGAN, 2008, p. 36). Dessa forma, a escuta⁵ da trajetória da canção popular dos artistas já consagrados, ou até mesmo a visualização de suas performances, permite conhecer o repertório, a forma como esses cantavam e se expressavam, possibilitando uma bagagem de conhecimento que ajude a inspirar o cantor em seu processo criativo, na construção do fazer artístico musical.

Por fim, a concretização de toda essa preparação é transmitida para o público, momento esse que é constituído por diversas camadas a depender da proposta do cantor.

5 Regina Machado (2012, p.21), aborda que “as tendências da voz na canção popular urbana brasileira, partindo de um comportamento matricial, oferecem fontes tanto para a conservação quanto para mudança de padrão estético -, [...] e que a consolidação de uma tradição no modo de cantar foi sendo transmitida de geração a geração pela prática da escuta e, até certo ponto, da imitação”.

Nessa perspectiva, Finnegan (2008) afirma que:

O visual, o somático, o gestual, o teatral, o material - tudo pode fazer parte. Assim como o pode também o movimento, enfatizado ou não pela dança ou pela interação de muitos corpos e presenças. Não é somente o texto - ou somente a música e o texto -, mas a atuação multissensorial. O papel das “palavras” só pode ser avaliado nessa perspectiva mais ampla, multidimensional - por vezes com mais destaque mas em outras assumida talvez um lugar mais secundário em relação aos outros componentes da performance. Cada caso deve ser considerado em seu mérito e não com base em suposições prévias. (FINNEGAN, 2008, p. 35, grifo da autora).

Considerando o cenário atual, pode-se dizer que o canto popular brasileiro, em especial o urbano, cresce em sua diversidade tendo a sua importância nos diferentes contextos em que ocorrem essas performances. O cantor popular em seu processo de construção artística deve cada vez mais buscar uma marca vocal [corporal] pessoal bem definida (Mariz, 2016), para que ele assim possa realizar sua arte transmitindo de fato o que deseja.

2.2 Ensino e aprendizagem no canto popular brasileiro

A área de ensino de canto popular vem se desenvolvendo no Brasil desde o fim da década de 1970 com a atuação de professores autônomos, em especial do Sudeste (PICCOLO, 2006 apud SANDRONI, 2017). Esse campo de atuação vem, cada vez mais, ganhando espaço em escolas, conservatórios e universidades⁶ e, por meio dessa ocupação, é possível verificar a legitimidade tanto do exercício dessa profissão como do seu ensino. (SANDRONI, 2017).

No Brasil, a primeira instituição de nível superior a iniciar o ensino formal e sistematizado de canto popular foi a Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP em 1989 (QUEIROZ, 2009). Apesar desse ensino ter se tornado uma atividade legitimada, para Clara Sandroni (2017, p. 200, grifos da autora), “o como ensinar e o quem pode ensinar canto popular (na área do ensino autônomo) ainda não é, e talvez este seja o principal motivo das lutas internas travadas dentro desta área”. A autora apresenta ainda alguns agentes que atuam na área de ensino de canto no Brasil, bem como os espaços educacionais em que atuam. São esses:

6 De acordo com Braga (2019), após um levantamento no site oficial do MEC, o Canto Popular se encontra em 12 universidades, sendo ofertado em diferentes formatos e modalidades. Além disso, os Institutos Federais de Educação Ciência e Tecnologia de Pernambuco, campus Belo Jardim, e do Ceará, campus Limoeiro do Norte, ofertam o curso de Licenciatura em Música e oferecem a disciplina de instrumento/canto como obrigatória, sem exigência de prova específica, pois a escolha ocorre durante o curso. Também no IFCE *campus* Canindé temos o curso de Licenciatura em Música, em que as disciplinas de Canto popular I, II, III e IV são optativas.

Professores de universidades e de outras instituições; Espaços de mediação: Grupos de estudos e de pesquisa, Encontros universitários, Congressos e associações profissionais, Lista de discussão PV⁷; e Professores autônomos: em escolas, conservatórios, estúdios privados ou em casa” (SANDRONI, 2017, p. 202).

Esses dados me permitem afirmar que o estudo do canto popular na literatura acadêmica brasileira está presente em diferentes conotações e contextos. Assim, para compreender o que já foi estudado em pesquisas mais recentes, a seguir, trago um levantamento⁸ de estudos que abordam esse assunto de formas diversas, a partir de diferentes perspectivas teóricas sobre o ensino e a aprendizagem do canto popular.

Nesse levantamento constatei que os principais temas de estudos relacionados ao ensino e à aprendizagem do canto popular são: Técnica vocal e Performance musical (COUTEIRO, 2012; SOUSA, 2013); Performance pela perspectiva histórico-estilística (ELME, 2015); Performance musical cênica (MELLO, 2014); Canto Rural (ASSIS, 2009); Ensino e aprendizagem em contexto universitário (QUEIROZ, 2009; SANTANA, 2019); e Ensino formal e informal (LIMA, 2010; CAMPOS, 2018). Foi possível verificar também que muitos dos estudos ainda estão voltados para o aprimoramento técnico da voz e suas especificidades (COUTEIRO, 2012; QUEIROZ, 2009; ELME, 2015; LIMA, 2010; SOUSA, 2013; CAMPOS, 2018 e SANTANA, 2019). No entanto, vale lembrar que a relação do cantor popular e sua performance passa exclusivamente pelo estar no palco (QUEIROZ, 2009; COUTEIRO, 2012). Segundo Couteiro (2012), a importância de se considerar essa questão para ambos, professor de canto e aluno, passa pela vantagem em refletir que a aula de canto não abrange só o estudo e desenvolvimento vocal, mas, sobretudo, sua postura no palco. O cantor não será apenas ouvido, ele será visto em circunstâncias de apresentação ao vivo, em shows e/ou exposição em programas televisivos. A partir desses nove trabalhos encontrados, percebe-se que as pesquisas sobre o ensino e aprendizagem do canto popular vem avançando de forma cronológica nesses últimos anos.

Em relação à performance musical, os alunos de canto que foram entrevistados na pesquisa de Lima (2010) listaram alguns aspectos que chamavam mais atenção nos cantores populares os quais admiram, citando: a expressão e/ou interpretação, o timbre ou

7 A lista de discussão virtual Preparação Vocal foi criada em 2000 pela professora de canto popular Suely Mesquita (integrante do Grupo de Estudos de Voz – RJ) com o objetivo de proporcionar uma comunicação mais ágil entre os profissionais e estudantes da voz e do canto (SANDRONI, 2017).

8 Esse levantamento foi realizado na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), sendo utilizados nas buscas os termos: canto, canto popular, ensino e aprendizagem; e ensino de canto popular. Foram encontrados 70 trabalhos científicos. Após a leitura dos títulos, palavras-chave e resumos desses estudos, foram encontrados nove relacionados diretamente com o ensino do canto popular. Além desses, alguns trabalhos recentes que não constavam nessa plataforma digital e que trazem contribuições relevantes foram inseridos no levantamento.

personalidade vocal, a presença de palco, a afinação, o domínio da extensão vocal, a identidade musical, entre outros. Percebe-se que esses cantores em formação valorizam, além do aspecto vocal, a famosa expressão “presença de palco” como um fator fundamental para a realização de uma boa performance. Ademais, a autora conclui seu trabalho ressaltando a necessidade dos próximos estudos no âmbito do ensino e aprendizagem vocal estarem relacionados à corporeidade, como podemos observar a seguir:

Seria de grande importância para a pedagogia do canto popular um **aprofundamento das questões da corporeidade relacionada ao canto**, considerando o fato de que os estudos sobre performance vistos apontam esse tema como um campo vasto e vital para o cantor popular, assim como a grande relevância que os aspectos relacionados à performance tiveram nos depoimentos desse estudo (LIMA, 2010, p. 166, grifo meu).

Em relação a essa corporeidade, para Storolli (2011), inspirada em Wulf, Göhlich e Zirfas (2001), “a forma de agir relaciona-se diretamente à corporeidade, ao corpo que atua e que pode conduzir, através de seu agir, de sua encenação, à materialização e realização dos processos e eventos artísticos e socioculturais” (2011, p. 38). Quanto aos conteúdos e às metodologias que são usados pelos professores de canto popular seja no âmbito formal, seja informal, Marcio Campos (2018) descreve os principais conteúdos abordados pelos professores de canto popular em suas aulas, sendo os mais citados: em primeiro lugar, *técnicas/exercícios [vocais]*; em segundo lugar, *repertório/ performance*; em terceiro lugar, *aspectos relacionados ao corpo*; e, por último, *percepção/propriocepção*. Considerando esse resultado, percebo que o aspecto sonoro ainda é o foco no processo de ensino do canto popular enquanto o trabalho de consciência corporal não é abordado com prioridade.

Embora os professores de canto entrevistados na pesquisa de Campos (2018) tenham relatado que realizam atividades corporais como alongamento, relaxamento, postura, massagem, práticas e aquecimento corporal, não consta nesse estudo uma descrição de como essas atividades foram realizadas, ou seja, se é utilizado algum tipo de recurso ou ferramenta para a viabilização dessas práticas corporais nos alunos. O autor também faz uma crítica em relação ao fato de o trabalho de percepção corporal e propriocepção não estarem na estatística como elementos essenciais na aula de canto e complementa:

Para se desenvolver uma técnica de canto é essencial o trabalho de percepção da voz, da respiração, **do corpo do aluno**, além de contar com o seu repertório pessoal de vivência musical. Não é possível desenvolver a voz cantada sem que aconteça um trabalho de **percepção e propriocepção**. É importante salientar que a falta de experiência musical, da vivência vocal e mesmo o não conhecimento sobre o desenrolar de uma aula de canto, contribuem para a dificuldade na construção de uma **percepção** que nem se imaginava necessária. Um **repertório de experiências** é requerido para que haja esse desenvolvimento e se não há um background disponível para tal o aluno não saberá por onde começar. Nesse caso **reconhecer o ganho de uma percepção muitas vezes demanda uma validação por parte do professor, pois este estará incumbido de apontar os “sinais” que possam auxiliar o aluno** nesse caminho da propriocepção (CAMPOS, 2018, p. 47, grifo meu e do autor).

O autor ainda aborda que a ansiedade e o imediatismo do aluno em prol da obtenção rápida de resultado sonoro têm gerado dificuldades nesse processo de construção da propriocepção, que nada mais é do que “a percepção total das posturas, posições e movimentos que temos do nosso corpo, quer ele esteja parado ou em movimento” (MARÇAL, 2019, p.20). O fato de o aluno estar preocupado com sua qualidade técnica sonora muitas vezes o faz desconectar-se do seu corpo e isso pode acarretar também consequências, entre elas, a falta de uma presença cênica no palco. Dessa forma, o professor de arte/canto pode considerar-se também “o responsável por motivar e favorecer as melhores condições de se despertar [...] as capacidades de atenção e intenção inerentes a todo o ser humano” (*ibid.*, p. 84), como um “formador corporal”.

Nessa perspectiva, Assis (2009) traz reflexões a respeito do que seria realmente ensinar e aprender e de que maneira ocorre esse processo. A autora identifica um tripé de sustentação do processo de ensino e aprendizagem: “o que ensina (que emancipa o estudante dizendo-lhe que é capaz de aprender), o que quer aprender e o ambiente social” (ASSIS, 2009 p. 48). Percebe-se que o papel do professor ou da figura do mestre, tanto nas comunidades urbanas quanto nas rurais, será um “organizador das atividades pedagógicas”, um incentivador. Portanto, para que a aprendizagem se torne produtiva, é necessário que haja uma *intenção* por parte do aluno. Ou seja, “O professor não educa de modo direto; o aprendiz educa-se; o processo educativo não é apenas aquele entregue às forças espontâneas da vida, a educação se dá também de maneira intencional” (VIGOTSKY, 2003, p. 77 apud ASSIS, 2009, p. 48). Dessa forma, por mais que o professor estimule o aluno na busca de sua consciência corporal, em prol de sua expressividade na performance musical, se não houver a intenção por parte desse sujeito, ele não alcançará o objetivo de aumentar a percepção e consciência do seu corpo.

Entre os nove autores selecionados por meio do mapeamento realizado para esta pesquisa, apenas Deniele Mello (2014) aborda a performance corporal em apresentações

musicais. Em sua dissertação *Texto, música e cena de Elis Regina em Alô, alô, marciano de Rita Lee e Roberto de Carvalho*, a autora busca referenciais na literatura do teatro, discutindo a performance corporal com conexões dessa corporeidade num sentido mais amplo para tratar da expressividade corporal da cantora Elis Regina. Assim, é realizada a observação e análise da performance de Elis em relação ao todo, corpo-voz e interpretação, por meio de oito princípios técnicos⁹ do Constantin Stanislavski¹⁰ (1863-1938). Com isso, identifico uma afinidade desta pesquisa com o trabalho da Deniele Mello (2014), por “fomentar a necessidade de se ampliar o conjunto de ferramentas interdisciplinares que constituem o aprendizado musical do cantor popular” (p. 14). A autora usa a performance gravada em videoclipe como instrumento para analisar a atuação de Elis Regina, e ressalta que esse recurso “oferece ao cantor popular a possibilidade de validar uma ferramenta com a qual já se encontra familiarizado: a construção da sua prática como ponto de partida a leitura de outras” (p. 14). Mostra-se então como uma alternativa eficaz para o professor de canto popular, em sua abordagem metodológica, na busca por um melhor resultado dos seus alunos.

Acerca da orientação musical cênica para os cantores, no início da década de 1970, o papel do preparador/professor vocal não havia ainda se popularizado, no entanto, mesmo não existindo o hábito do estudo do canto, alguns diretores e produtores artísticos acabaram sendo responsáveis pela interferência na performance artística de alguns cantores.

A instrumentalização da indústria fonográfica nos anos 1970 teve como consequência a necessidade da maior especialização dos artistas, providenciada pelas próprias gravadoras através da **direção artística** dos cantores. Desta forma, os intérpretes passaram a ser orientados nos ensaios e gravações por especialistas (ainda que não fossem professores de canto), que direcionavam sua evolução artística e ajudavam a valorizar suas características mais marcantes. Alguns artistas passaram a contar, ainda, com uma **direção cênica**, devido à importância que a *performance* visual adquiriu nessa época. Esse investimento, que se deu também em outros âmbitos, como na qualidade sonora e musical, proporcionou aos cantores maior aproveitamento de seus talentos naturais, viabilizando o surgimento de trabalhos sofisticados e grande diversidade vocal, pois a personalidade era extremamente valorizada. (ELME, 2015, p. 226, grifos do autor).

Além do avanço da indústria fonográfica nessa época, iniciava-se a veiculação de videoclipes, já na era da TV em cores¹¹, em que essas apresentações funcionavam como um

9 Essa expressão foi escolhida pela autora numa tentativa de agrupar termos e práticas abordadas pelo Stanislavski em suas vivências. São elas: circunstâncias dadas, imaginação e caracterização dos personagens, unidades, subtexto, a voz e a fala, pausas, imagens visuais e sonoras; e improviso.

10 Ator, diretor de teatro, pedagogo e escritor russo (MELLO, 2014).

11 O primeiro videoclipe de música popular brasileira veiculado na televisão brasileira foi exibido pela Rede Globo, em 1975, com a canção *América do Sul*, composição de Paulo Machado, cantada por Ney Matogrosso, com direção de Nilton Travesso (CORRÊA, 2007 apud BORÉM; TAGLIANETTI, 2014 p. 45).

indicativo de quem faria sucesso. Dessa forma, a performance cênica do cantor, somada ao seu estilo vocal, poderia fazer toda a diferença para o sucesso do artista no videoclipe. Segundo Elme (2015), a identidade artística [do cantor] se estabelece por intermédio de diversos parâmetros, entre eles, o autor insere “**as características extramusicais**, como identidade visual, *performance cênica*, biografia, atitudes pessoais [...] tendem a se agregar à imagem do intérprete, interferindo na recepção da obra” (ELME, 2015, p. 224-225, grifo do autor e meu). Portanto, essas características extramusicais podem contribuir na construção do artista cantor ao agregá-las em sua atuação musical.

Todavia, para integrar todos esses aspectos, junto a prática de repertório e performance demanda-se tempo segundo Marcio Campos (2018) para que o aluno se aproprie de tudo isso e possa exercer a sua expressão artística da forma como deseja e com qualidade. O autor inclusive ressalta que “muitas vezes o cantor tem a voz, mas não consegue desenvolver a *performance* por diversos motivos e a exigência midiática de ser visto e de se fazer presente nas redes sociais é priorizado” (*ibid.*, 2018, p. 46, grifo do autor). Dessa forma, associo esses “diversos motivos” como as tais características “extramusicais” citadas anteriormente.

Portanto, esse mapeamento possibilitou observar os avanços e insuficiências nessa área e nortear a reflexão central desta pesquisa, a qual problematiza o ensino e a aprendizagem do canto popular brasileiro, considerando, além da voz, todos os regimes de expressividade corporal relacionados à performance. A intenção desta investigação compreende também a busca de associações, apropriações relativas à interpretação musical, na perspectiva de implementar uma reflexão pedagógica no que diz respeito à presença cênica do cantor popular em formação.

3 PERCORRENDO O CAMINHO CORPO-VOZ

É no corpo físico que aprendemos a realidade de sermos quem somos. Segundo Marçal (2019, p. 13) “no processo de crescimento natural, começamos a nos reconhecer como corpo e consciência. Aos poucos, começamos a construir nossa identidade, começamos também a responder e a identificar os chamados corporais das pessoas próximas a nós.” A autora argumenta que neste processo inicia-se a percepção da nossa individualidade. Assim também David Le Breton (2012, p. 7) ao falar da condição corporal diz que “do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular do ator¹²”. O autor ainda argumenta que

[...] a aprendizagem das modalidades corporais, da relação do indivíduo com o mundo, não está limitada à infância e continua durante toda a vida conforme as modificações sociais e culturais que se impõem ao estilo de vida, aos diferentes papéis que convêm assumir no curso da existência. (LE BRETON, 2012, p. 9).

Em relação aos elementos teóricos do corpo e o movimento, Stobbaerts (2014, p. 39) diz que, “Antes de tudo, é necessário saber que toda a consciência do corpo subentende o respeito das suas características e dos seus condicionamentos naturais.” A autora Marçal (2019) também aponta para a importância dessa consciência de si, quando diz que a Consciência corporal é ter conhecimento de si. Isso é percepção, e é através dela e da reflexão sobre o vivido que o ser humano vem a ser consciente. Dessa forma, Pederiva e Braga (2007, p 44) ao falar da relação corpo-voz no canto ressaltam que “é importante lembrar que o corpo humano trabalha em unidade, onde músculos, tendões, ossos, órgãos, articulações, sistemas e todo o complexo que envolve a vida de um indivíduo participam e trabalham em solidariedade e harmonia perfeita”, afirmam as autoras. Portanto, a partir dessas colocações, entendo que essas informações nos trazem a importância de compreender a voz como corpo, dessa aprendizagem envolver conexões que permeiam a consciência de si, as características peculiares de cada um e a interação e harmonia com o seu ser fisiológico.

Este capítulo ressalta a relação corpo-voz, observando aqueles que tentaram, por meio de alternativas práticas, minimizar as dicotomias entre corpo-mente; que buscaram refletir

12 Assim como Le Breton alguns pensadores contemporâneos como Pierre Bourdieu e Alain Touraine inserem o termo ator no sentido de agentes, atores sociais e as possibilidades de mudança em meio a uma estrutura ou sistema social. Para maiores informações, disponível em: <<https://meuartigo.brasilecola.uol.com.br/sociologia/o-ator-social-na-sociologia-contemporanea-bourdieu-touraine.htm>>. Acesso em: 14 dez 2021.

essa não hierarquização do corpo sobre a voz ou da voz sobre o corpo. Entender essa relação da voz com a corporeidade, a ideia de presença e ao mesmo refletir como podemos integrar essas questões não só a partir da área musical, mais também da teatral, fazendo uma ponte entre os dois campos de atuação, incorporando conteúdos que possam contribuir para alcançar a tão almejada sincronia entre mente, corpo-voz na performance do cantor popular.

3.1 O lugar do corpo nas Metodologias Ativas¹³

Para problematizar as relações entre aprendizagem de música e corporeidade, iniciarei uma discussão a partir de autores da Educação Musical que pensaram a transmissão do conhecimento musical associado com a expressividade corporal. Essa investigação da presença do corpo no ensino da música possibilitará entender de que forma ocorreu esse processo no ensino e aprendizagem na tentativa de se integrar corpo-mente.

O primeiro a defender uma educação natural, que consistia na recusa do intelectualismo, da razão que leva fatalmente ao ensino formal e livresco, foi o filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Para ele, os sentidos, as emoções, os instintos e os sentimentos são anteriores ao pensar elaborado, e essas disposições primitivas são mais dignas de confiança do que os hábitos de pensamento influenciados pela sociedade (ARANHA, 2006). Em sua obra *Emílio*, lançado em 1762, “discorre sobre a educação partindo do conhecimento do corpo e [...] na necessidade de uma educação diferenciada de acordo com as idades [...]” (NÓBREGA, 2016, p. 96). Essa concepção de educação “valoriza a experiência, a educação ativa voltada para a vida, para ação, cujo principal motor é a curiosidade” (ARANHA, 2006, p. 295). Na área da educação musical, foi o primeiro a apresentar uma proposta pedagógica com esse princípio. Segundo Fonterrada (2005), para Rousseau, as canções deveriam ser simples com o objetivo de assegurar flexibilidade, sonoridade e igualdade às vozes. Além disso, a leitura musical só deveria ser feita nos anos posteriores.

No século XVII a Escola Tradicional esteve presente no ambiente escolar e se consolidara no século XIX com contribuições dos princípios do alemão Johan Friedrich Herbart (1776-1841), que tinham características mais conservadoras, opondo-se às ideias de Rousseau. Insatisfeito portanto com a precariedade de assimilação dos conteúdos que eram

¹³ Este subtópico tem por objetivo trazer uma breve contextualização histórica a respeito de como surgiu a concepção das Metodologias Ativas e relatar sobre seus princípios relacionados à área musical com foco na corporeidade. Dessa forma, não serão aqui debatidos o ensino por meio das metodologias: Aprendizagem baseada em Problemas (PBL), Aprendizagem baseada em Projetos (Project-BL), Práticas de Campo, entre outros. Para maiores informações sobre esses e outros processos de aprendizagem, sugiro consultar a tese da autora Paula Ventura (2019).

ensinados nas escolas, Herbart propôs cinco passos formais¹⁴ que propiciaram um método de instrução. Segundo Aranha (2006, p. 360), esses cinco passos formais “marcaram de maneira vigorosa o ensino expositivo da escola tradicional [...]. Para Herbart, o conhecimento é oferecido pelo mestre ao aluno, que só posteriormente o aplica à experiência vivida”. Ou seja, a Escola Tradicional, portanto, tinha por características principais um caráter excessivamente rígido, em que o mais importante na ação educativa era a figura do professor e a aprendizagem ocorria por meio da memorização dos conteúdos (ARANHA, 2006).

Na busca pela mudança dessa realidade, em meio a um movimento inicial de desenvolvimento industrial que necessitava de uma escola mais realista e que acompanhasse as alterações históricas desse momento, surge o que se chama de Escola Nova¹⁵. Feltre, Basedow e Pestalozzi, todos pedagogos, “foram de certo modo precursores da Escola Nova, por preconizarem métodos ativos de educação, tendo em vista também a formação global do aluno” (*ibid.*, 2006, p. 424). Nessas novas escolas, “[...] a espontaneidade, o jogo e o trabalho são elementos educativos sempre presentes: é por isso que depois foram chamadas de ‘ativas’”, conforme comenta Manacorda (2010, p. 367).

No século XX, houve o avanço das ciências e da tecnologia, quando o refinamento da racionalidade técnica estava latente e o crescimento industrial estimulava cada vez mais tanto a produção como o consumo em massa. Fonterrada (2005) aborda que, nesse período, o esforço do homem era assegurar sua existência de forma a consumir, ocasionando assim sua anulação, trazendo uma tendência a extinção da sua arte criativa. Contra esse quadro, alguns educadores apontavam que a mudança ocorreria pelo investimento em uma educação com propostas de natureza artística capazes de atuar nos âmbitos individual e coletivo, buscando aperfeiçoar a qualidade e a sensibilidade humanas. Surgem dessa forma as Metodologias ativas em educação musical.

14 Preparação: o mestre recorda o já sabido, a fim de que o aluno traga à consciência a massa de ideias necessárias para criar interesse pelos novos conteúdos; apresentação: o conhecimento novo é apresentado, sem esquecer a clareza, [...] significa sempre partir do concreto; assimilação [...]: o aluno é capaz de comparar o novo com o velho, perceber semelhanças e diferenças; generalização [...]: além das experiências concretas, o aluno é capaz de abstrair, chegando a concepções gerais; esse passo é importante sobretudo na adolescência; aplicação: por meio de exercícios, o aluno mostra que sabe aplicar o que aprendeu em exemplos novos; só assim a massa de ideias adquire sentido vital, deixando de ser mera acumulação inútil de informação (ARANHA, 2006, p. 359-360, grifos da autora).

15 O Escolanovismo como também é chamado, foi um movimento que nasceu na Europa e Estados Unidos e que defendia a educação ativista, a partir da renovação da pesquisa pedagógica, na busca de uma prática educativa mais eficaz. Ao lado de uma atenção especial na formação do cidadão, estimulava o processo de socialização da criança e havia o empenho em desenvolver a individualidade, a autonomia, o que só seria possível em uma escola não autoritária que permitisse ao educando aprender por si mesmo, e aprender fazendo. Desse modo, a ênfase não estava na acumulação de conhecimentos, mas na capacidade de aplicá-los às situações vividas. No Brasil a influência da Escola Nova estimulou fortemente as nossas primeiras reflexões mais sistemáticas em pedagogia a partir das décadas de 1920 e 1930 (ARANHA 2006).

De um modo geral, as Metodologias Ativas, segundo Ventura (2019, p. 36), tem como princípio “situar o aluno como agente de sua aprendizagem, implicando assumir uma atitude de elaborador de conhecimentos e não apenas desenvolvedor de atividades para o cumprimento de algo”. Dessa forma, o trabalho desses educadores musicais foi fundamental na construção das concepções do ensino de música, pois, para Sérgio Figueiredo¹⁶, o mundo nesse momento estava passando por uma “efervescência¹⁷” e, diante disso, os educadores passaram a refletir a respeito da música ser um direito de qualquer ser humano, não só daqueles cuja prática era realizada com elevado nível de técnica e desempenho, pois essa experiência deveria estar acessível a todos.

O uso das Metodologias ativas em Música está vinculado ao processo de Musicalização, que se constitui de uma maneira geral como um meio para desenvolver a musicalidade do indivíduo (FERNANDINO, 2017). A autora ainda comenta que “a musicalização ultrapassa a mera transmissão de conteúdos musicais, desenvolvendo capacidades perceptivas, fomentando o potencial expressivo e criativo, além de promover a interação pessoal e musical entre os participantes” (*ibid.*, 2017, p 35). O trabalho com o corpo, o uso da voz, a criação e experiência musical a partir de diferentes vivências são todos elementos trazidos por eminentes educadores que conceberam essa educação musical. Considera-se que esses passaram a incluir o que chamamos de corporeidade em suas abordagens de ensino e produção de música. Para Pederiva (2004a), a corporeidade “compreende-se o corpo como um corpo sujeito existencial. Contempla-se o sensível, o inteligível e o motor. Trata-se de um corpo que busca qualidade de vida” (*ibid.*, 2004a, p.50). Valores como competição, quantidade e dominação, reflexos dessas mudanças promovidas em nossa história moderna, são substituídos pelos valores da conservação, cooperação, qualidade e parceria quando se trata de corporeidade (*ibid.*, 2004a).

Com isso, parte-se do pressuposto de que alunos de canto popular em formação não tiveram ao longo de sua experiência escolar a oportunidade de passar por esse processo de musicalização, acarretando assim dificuldades com sua corporeidade e limitando as possibilidades conscientes de usufruto do seu corpo cênico na ação performática musical. Dessa maneira, busca-se inspiração nas propostas dos educadores musicais Émile Jaques

16 Professor do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina em entrevista concedida no projeto A Música na Escola na Roda de Conversa 3 sobre o Tema A Música no século XX: Métodos Tradicionais. Disponível em: <<https://amusicanaescola.com.br/pdf/RodaConversa3.pdf>>. Acesso em 16 dez 2020.

17 Esse termo faz referência ao fenômeno da globalização e da sociedade da informação, estimulado pelos avanços tecnológicos que, ao mudar a face do mundo, provocou alterações no trabalho, na família e, consequentemente, exigiu um novo tipo de escola (ARANHA, 2006).

Dalcroze, Carl Off e Maurice Martenot na tentativa de compreender suas estratégias com a finalidade de integrar essas concepções e conteúdos nas aulas de canto popular, de forma a explorar a experiência expressiva do corpo-voz.

O primeiro educador que trouxe o corpo como protagonista na aprendizagem musical foi o Émile-Henri Jaques Dalcroze (1865-1950), em seu método intitulado Rítmica, que traz uma proposta pedagógica com o objetivo “de fornecer instrumentos para o desenvolvimento integral da pessoa, por meio da música e do movimento” (FONTERRADA, 2005, p. 118). A escuta ativa, a voz cantada, o movimento corporal e o uso do espaço são também elementos desenvolvidos nessa proposta. Em suas experiências e estudos, esse autor investigou a importância do corpo no processo de musicalização, quando passou a considerar a “união do gesto, do movimento e da música, desejando harmonizar as faculdades senso-motoras, mentais e afetivas dos alunos, a fim de conjugar música e expressão” (MARIANI, 2012, p. 30).

Esse sistema pedagógico trabalha com três pilares: a experiência do movimento; o treinamento auditivo e vocal; e os aspectos de improvisação. Dalcroze defende que as primeiras experiências musicais são de ordem motora, ou seja, a aprendizagem musical não deve estar desvinculada da atuação do corpo: “A Rítmica é uma educação musical através da experiência corporal, e também uma educação corporal através da vivência musical” Mariani (2012, p. 41). Dessa forma, compreende-se que tanto a apreensão como a realização musical ocorrem pelo corpo inteiro, ocasionando uma sensibilização que favorece uma aprendizagem mais integrativa e profunda.

Tais exercícios também objetivam explorar a relação tempo-espaço-energia. Esse conjunto é indispensável para o músico, pois “objetiva expressar e equilibrar o movimento corporal de modo crescente, desenvolvendo a coordenação dos movimentos e a capacidade de concentração, bem como a capacidade de dissociar o movimento, libertar, expandir e comunicar” (PEDERIVA, 2004b, p. 94). Portanto, a vivência dos elementos musicais – compassos, divisões rítmicas, andamentos, articulações, dinâmicas, etc. – ocorre por meio do caminhar, saltitar, pular, ocupando o espaço e mudando de direções no ambiente. Além disso, é possível a exploração do espaço mudando os planos de altura, as direções e a trajetória. Mariani (2012, p.42) ressalta que “os movimentos não devem ser automatizados” e o professor deve se utilizar da improvisação nos exercícios de forma que o aluno se surpreenda a cada realização.

Esses procedimentos possuem o objetivo de uma aprendizagem musical que ocorra de forma lúdica integrando corpo-mente. Dessa forma, o corpo do cantor, uma vez preparado por meio dos estímulos da didática Dalcroziana, pode, quem sabe, obter “a convivência entre liberdade de expressão e estrutura de movimento corporal” (FONTERRADA, 2005, p.122). Vale lembrar que Dalcroze tentou superar esse dualismo corpo e mente em busca de um todo no ensino musical e, portanto, a escolha por esse método para realização deste estudo foi intencional, devido à importância dessa concepção educacional demonstrada em sua abordagem – de um corpo que possa expressar a música constituindo-se em uma unicidade.

Os mesmos princípios de integração entre ritmo, movimento e improvisação fundamentam as atividades de um outro educador musical chamado Carl Orff (1895-1982), cuja abordagem de ensino musical tem por essência o que ele chama de *Música Elementar*. As vivências nessa abordagem constituem a experiência do ritmo que provinha do movimento, pequenas melodias que partiam de cantilenas, rimas e parlendas; a improvisação por meio de práticas como repetir e ouvir ou de pergunta e resposta. Em uma outra variação, o uso de ostinatos¹⁸, figuras rítmicas e melodias repetidas com o intuito de se improvisar vocalmente ou por meio dos instrumentos Orff (FONTERRADA, 2005). As atividades nessa proposta podem ocorrer de forma simultânea, ou seja, “o movimento ou gesto pode ser traduzido em ritmo ou som; de modo inverso, um som ou ritmo pode gerar um gesto, movimento ou dança” (BONA, 2012, p. 141). Portanto, assim como Jaques-Dalcroze, Orff também coloca o corpo em posição de destaque. Dessa forma, essas metodologias ativas musicais propiciam um ensino musical global, motivo pelo qual sua utilização é indicada desde a infância, uma vez que envolve o físico, o cognitivo e o afetivo do indivíduo.

A relação corpo-músico e instrumento musical no contexto de ensino e aprendizagem da performance é retratado por Patrícia Pederiva (2004a) em seu artigo A aprendizagem da Performance Musical e o Corpo, que traz reflexões a respeito do “olhar” sobre o corpo do músico. A autora menciona que “O ato motor e a inteligência, ao integrarem-se, são internalizados. A criança torna-se mais autônoma à medida que desenvolve a dimensão cognitiva do movimento” (*ibid.* p.47), por isso, a importância da musicalização desde cedo. Para os músicos, em especial o cantor, exige-se uma demanda de trabalho corporal, sendo importante compreender que “existe uma estreita relação entre o lado perceptivo da vida psíquica e as atividades motoras. Problemas perceptivos provocam uma alteração na ação. [...] a noção de corpo compreende uma dinâmica postural, posicional e espacial, que põe cada

¹⁸ Trata-se de um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa.

indivíduo em contato com o mundo exterior” (*ibid.* p.52). Portanto, a proposta de Carl Orff auxilia no entendimento de possibilidades de práticas pedagógicas que envolvam o corpo e a voz numa dinâmica conjunta, proporcionando a consciência de uma corporeidade capaz de promover a expressão musical de forma natural e espontânea.

Com relação à atuação pedagógica do professor de Arte, Maurice Martenot (1898-1980) faz uma reflexão acerca do ser professor de arte ou educador para a arte. Em seu ponto de vista, o professor de arte está mais voltado para um ensino que tem por objetivo um resultado rápido, enquanto o papel do educador para a arte é o do compromisso com valores fundamentais, como a sensibilização para a arte; estabilidade psíquica e física contínua e imaginação criativa (FIALHO e ARALDI, 2012). Ou seja, essa concepção ultrapassa o conhecimento técnico, desenvolvendo assim outras habilidades e percepções que colaboram para um potencial expressivo musical dando ênfase ao processo e não ao resultado. Essa conduta profissional parece ser a favor da estimulação e do despertar de um corpo que possa não só cantar tecnicamente bem, mas estar disponível, entregue no momento de sua execução musical. Isso é algo importante para a experiência do olhar para si, para seu corpo e compreendê-lo como um canal constituído de sentimentos capazes de trazer variadas possibilidades, seja sonora, seja gestual.

Com isso, observamos as considerações de Martenot em relação à união da música, do corpo e da alma, em que a relevância dessa tríade pode ser descrita da seguinte maneira:

[...] todas as ações e execuções/instrumentais dependem do conjunto corpo e alma, onde o gesto está relacionado com os sentimentos do músico, de forma que o resultado sonoro será antes ouvido e sentido internamente. Assim, é possível expressar sonoramente o que o músico já sentiu e idealizou internamente, sem que haja um esforço físico e que soe algo somente técnico. Dessa forma, a execução musical depende do interior, que, por sua vez, depende das condições físicas do corpo que irá expressar ou não as intenções musicais. Há portanto, um processo dialógico, onde corpo e alma são totalmente relacionados e interdependentes (FIALHO; ARALDI, 2012, p. 160).

Nessa perspectiva, Martenot fundamenta sua proposta metodológica nos seguintes aspectos, segundo Fialho e Araldi (2012, p. 169-170): “ritmo, canto livre por imitação; canto consciente como preparação para o solfejo; leitura musical; teoria aplicada e suas relações com a educação sensorial; memorização, imitação espontânea e transposição”. Nesse contexto, esta pesquisa tem o intuito de filtrar alguns desses aspectos, de forma que estejam mais alinhados com o propósito desta pesquisadora de promover a integração da consciência do corpo-voz e corpo-mente no ensino e na aprendizagem do canto popular, em busca da totalidade em sua execução musical.

De acordo com a proposta do autor Martenot, conforme Fialho e Araldi (2012), o trabalho com o ritmo parte da observação de um movimento mais natural e, em seguida, com variações de pulso e células rítmicas promovendo o estímulo à expressão da energia¹⁹ vital. Um outro aspecto abordado em sua metodologia diz respeito ao canto espontâneo ao consciente, nesse caso, não se considera a perfeição, parte-se do que o autor chama de canto livre. Assim, destaca a importância de se “cantar sem receio; a associação dos gestos à emissão vocal, para que a percepção da direção do movimento sonoro se desenvolva; a canção interior (memória musical/ouvido interior)” (*ibid.* p.171). Além desse aspecto, ressalta também a utilização de exercícios de imitação, com auxílio de gestos que possam ajudar a contribuir para a visualização e o entendimento dos diferentes contornos melódicos, que trazem a aproximação do som e movimento.

A passagem desse canto livre para o canto consciente “se dá a partir da auto-observação atenta feita pelo próprio aluno” (*ibid.* p.172). E, com isso, outros componentes são desenvolvidos em sua técnica vocal. Dessa forma, cantar interiormente, antes de emitir a voz, dará segurança a execução musical do aluno em formação. Em sua metodologia, essa relação tem por objetivo almejar a execução de exercícios de solfejo. Para nossa realidade, nesta pesquisa, o intuito será de incentivar os alunos (as) na busca da interiorização do som que se deseja emitir com seu corpo-voz vivo energeticamente, para em seguida exteriorizá-lo expressivamente de acordo com sua intenção.

De acordo com Fialho e Araldi (2012), para Martenot, a proposta do jogo²⁰ como recurso metodológico é uma ferramenta interessante para integrar o corpo e a alma. O educador ainda ressalta que “o jogo une o corpo, a alma e a inteligência, resultando num clima de alegria e confiança que abre possibilidade para a criatividade” (*ibid.* p. 160). Além disso, essa dinamicidade proporcionada pelo jogo conduz a um estado de envolvimento que mobiliza o conjunto de potencialidades e capacidades para quem dele participa. Ademais, o exercício do jogo proposto “pode ser aplicad[o] a todas as faixas etárias, desde que adequad[o] às regras e ao foco” (*ibid.* p. 160-161), ressalta o autor.

19 No próximo tópico, discutiremos com mais detalhes o fato de a energia estar relacionada à presença do artista cênico.

20 A respeito de jogos musicais corporais, Mass (2018) propõe uma reflexão sobre as práticas vivenciadas com o Grupo Barbatuques – SP para uma educação musical do artista teatral. A proposta tem por intuito aprofundar de forma prática e lúdica diversos elementos musicais como a noção de pulso, a percepção rítmica, afinação, coordenação motora, noção temporal, criatividade, sensibilidade, expressividade, escuta, atenção, intuição, estado de jogo, criação, composição música e improvisação. Dessa forma, compreendo que esses jogos também são uma ferramenta em potencial para ser utilizada nas aulas de canto popular como forma de aprimorar a disponibilidade corpórea, além desses outros aspectos mencionados.

Os jogos são recursos também utilizados nas experiências que relacionam música e corporeidade nos processos de musicalização descritos no artigo *Corpo e expressividade nos processos de musicalização*, em que a autora Jussara Ferdinando (2017) relata sua experiência em promover a Oficina Corpo e Expressividade, realizada no Seminário Corporeidade e Educação Musical, em 2016, na escola de música da UFMG. A autora defende “que o trabalho em torno da atitude expressiva e corpórea não esteja voltado apenas as crianças, uma vez que nas etapas mais ‘avançadas’ da formação musical esse tipo de trabalho praticamente desaparece” (FERNANDINO, 2017, p. 57, grifo da autora). Nessa perspectiva, a abordagem dessa pesquisa corrobora o pensamento da autora, que mesmo na fase adulta, os conteúdos que integram o processo de musicalização e seus recursos podem vir a estimular a corporeidade no ensino e aprendizagem para alunos que atuam na performance musical por intermédio do canto. Para isso, é necessário compreender que é interessante apropriar-se desse conteúdo de forma pessoal e criativa, adaptá-lo à faixa etária dos alunos e verificar os objetivos pedagógicos dessa prática para servir assim como experiência na busca de um bom desenvolvimento da consciência do seu próprio corpo e de seus movimentos.

Assim, essa investigação me permitiu compreender as abordagens metodológicas de alguns educadores musicais do início do século XX. A necessidade desse levantamento se deu pelo motivo de se buscar o registro dessa relação música e corpo como contribuição na reflexão a respeito de se agregar esse conhecimento em possibilidades didáticas para o autoconhecimento de uma consciência corporal em benefício de uma junção mais harmônica entre corpo, canto, performance e cena.

3.2 Conexões entre teatro e corpo-voz

No interior da performance musical Ruth Finnegan (2008) expõe que

Uma canção – ou um poema oral – tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua performance: realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes co-criadores em um evento imediato. (FINNEGAN, 2008, p. 23-24).

Dessa forma, esse espaço específico de que Finnegan (2008) aborda pode ser interpretado como um espaço cênico. Pavis (2011) ao conceituar espaço cênico o aborda em duas perspectivas: o primeiro como “Termo de uso contemporâneo para palco ou área de atuação” já o segundo seria “[...] quase aquilo que entendemos por ‘a cena’ de teatro.” Ou

seja, neste último tem-se o “espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico”. (2011, p. 133, grifo do autor). Braga (2019, p. 59) ao falar da performance na canção popular comenta que “O show, como um fenômeno cênico, acrescenta à atuação do cantor uma representação em que os elementos teatrais, associados aos musicais, favorecem a construção da teatralidade”. A mesma autora ainda propõe que manifestações artísticas tais como: a dança, o teatro, a literatura e as artes visuais por meio de seus métodos, técnicas e procedimentos específicos, podem interagir e servir de estímulo na experimentação e no desenvolvimento dos processos na interpretação de canções.

Nessa perspectiva, em suas pesquisas a cantora e atriz Bárbara Biscaro (2011, 2017) se concentra em refletir e problematizar os encontros entre as áreas do Teatro e da Música. Em seu artigo, Considerações sobre o corpo musical, a autora relata que seu interesse

está em uma pesquisa que procure territórios que não partam da subordinação de uma só área: sem predominância de uma sobre outra, um artista inserido nesse contexto seria aquele que não vê separação ou hierarquia entre fazer música e fazer teatro, mas sim percebe os dois campos como ações sobrepostas que criam uma lógica própria, um projeto de mundo. (BISCARO, 2017, p. 178).

Com isso corroboro com as falas das autoras acima citadas em compreender que o palco - espaço cênico - é um ambiente comum para esses dois artistas, o músico e o ator. Esse local é onde acontece e se legitima a arte desses dois performers. Gloria Beuttenmüller segundo Moura (2011) criou um Método-Espaço-Direcional-Beuttenmüller (M.E.D.B) que revolucionou na década de 60 e 70 por provocar no ator repensar sua construção corporal e vocal no palco. Segundo a autora, “trazendo o corpo como um todo à cena daquele que fala, dando um ‘abraço sonoro’ naquele que ouve” (MOURA, 2014, p.20). Ao falar a respeito do corpo em ação na performance musical, a autora Wânia Storolli (2011) expõe que a manifestação musical no âmbito das primeiras performances e rituais humanos envolviam sons e movimentos, sendo o corpo o principal condutor do processo de criação. Em sua investigação, a autora traz o conceito de “mente incorporada” (*embodied mind*)²¹, com o objetivo de que se reflita a respeito de uma possível superação dessa concepção de separação do corpo e mente nos processos artísticos, tendo em vista que em nossa cultura a noção de corpo como um objeto, um instrumento ou uma ferramenta faz parte do ensino musical.

21 Em seu artigo a autora aborda que esse é um termo de difícil tradução para o português, mas que ela adota mente incorporada, “utilizado na tradução para o português, em 2003, da obra de Varela, Thompson e Rosch, *The embodied mind: cognitive science and human experience*” (STOROLLI, 2011, p. 135).

Essa questão apresentada pela autora ainda está presente nas práticas de ensino e aprendizagem de música. Eu mesma já utilizei essas expressões em minhas aulas, também ouvi, por diversas vezes, amigos e professores dessa área utilizarem, o que me leva a refletir mais sobre essa questão, pois, quando me refiro ao corpo ou a voz como um instrumento, é como se eu manuseasse ou tocasse algo que está fora de mim, como se, após usá-lo, eu o deixasse de lado. No entanto, o corpo é o “local e agente do processo de conhecimento, provocando transformações nele próprio e ao redor a partir de sua atuação” (STOROLLI, 2011, p. 136). Ou seja, para quem por meio dele se expressa, não é segundo a autora, um objeto.

A inter-relação entre texto, interpretação e voz é abordada por Silvia Davini (2008). No título de seu artigo, *Voz e palavra - música e ato*, a autora faz uma referência clara a oposição entre essas expressões, antecipando a problematização do entendimento da voz no campo de formação de cantores e atores de que trata esse texto. Davini (2008) é categórica ao dizer que “um instrumento é uma ferramenta, uma prótese que utilizamos para um dado fim; portanto, não é nem pode ser humano. Os limites entre corpo e instrumento são os limites entre o humano e o não-humano” (DAVINI, 2008, p. 312). A autora ainda faz uma crítica àqueles que dão ênfase à voz como sendo o resultado apenas da articulação/trabalho/uso dos órgãos fonatórios, o que, a meu ver, ainda se trata de uma abordagem bastante difundida pelos professores de canto em geral, argumentando que, “por si só, um instrumento não pode ocultar, nem um órgão pode revelar nada. É o sujeito quem oculta ou revela; e o lugar do sujeito é o corpo. Em consequência, não podemos pensar a voz e a palavra sem pensar o corpo e o sujeito” (DAVINI, 2008, p. 312). Assim, a autora aponta o que nos parece óbvio, mas que, em decorrência da valorização da técnica, não se consegue ver: a importância da valorização do artista cantor como sujeito.

Essas considerações a respeito da abordagem instrumental do corpo dentro dos processos artísticos podem suscitar debates com os alunos de canto popular para esclarecer essa visão instrumentalizada que foi desenvolvida durante o processo de civilização e modernização. Nessa perspectiva do debate e aprofundamento da cultura do corpo no âmbito educacional, Terezinha Nóbrega (2016), em seu artigo *Currículo: qual o lugar do corpo na educação?*, coloca que as produções humanas como ler, escrever, contar, narrar, dançar, jogar, entre outras, são feitas pelo “sujeito humano que é o corpo” (p.111) sendo necessário “avançar para além do aspecto da instrumentalidade” quando se trata do ensino de artes.

Dessa forma, o desafio é “considerar que o corpo não é instrumento para as aulas [...] de artes” e nos “percebermos como seres corporais” (*ibid.* p.111), explica a autora.

Importante dizer que a ideia não é desmerecer a eficácia desse tipo de abordagem, que foi utilizada por tantos anos e que ainda é realizada por profissionais atores e cantores, mas, sim, perceber que há outras possibilidades para compreender o corpo, que é a expressão da natureza do sujeito. Dessa forma as autoras mencionadas encontram uma unidade de pensamento junto a Bárbara Biscaro (2017), que diz:

A superação de uma visão instrumental, em minha opinião, é um dos modos de criar uma consciência mais abrangente em cantores (que constituem principalmente a área de meus estudos) de sua corporeidade como projeto existencial: cantar, muito além de uma ação mecânica, muito além de um modo de usar o próprio corpo para ‘fazer música’, é um projeto de vida, um modo de construção e exercício de aspectos como subjetividade, cultura, criatividade, emoção, pensamento, consciência ética, política e estética. **Ao escolher cantar diante do público eu não uso a minha voz: eu sou minha voz, sou um projeto estético, sou um fruto cultural, evidencio um pensamento político, constituo um modo de estar no mundo e me relacionar com os outros.** (BISCARO, 2017, p. 180, grifo meu).

Diante dessas reflexões, considero então corpo e voz como sendo um só, corpo-voz do sujeito, como indivíduo que traz todas as suas experiências de vida e que pode perfeitamente se colocar tanto na preparação como em sua performance como um indivíduo consciente de suas ações corpóreo-vocais. Sendo assim, vejo que maneiras de incentivar os meus alunos a acolherem esse espaço, que “é o traço mais significativo da presença humana” (NÓBREGA, 2016, p. 114), tanto biológico como simbólico.

Nessa perspectiva, cabe tentar compreender esse conceito de presença nas artes cênicas. Segundo o dicionário Pavis de Teatro, presença significa, “no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é também, ser dotado de um ‘quê’ que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente” (PAVIS, 2011, p. 305). Ou seja, essa definição em um senso comum supõe que o indivíduo já nasce com esse atributo. Para Burnier (2009), no momento em que a arte acontece, o ator e todos os artistas performáticos do palco estão presentes e vivos diante de seus espectadores. A presença, o estar vivo, em vida é um fator de fundamental importância para o autor.

O ator-pesquisador Renato Ferracini, que faz parte do grupo LUME²² e desenvolve pesquisas desde 1985, destaca que, para chegar a esse nível de estar vivo, ou seja, de tornar o corpo mecânico em um *corpo-em-vida*²³, é necessário trabalhar a *Pré-expressividade*²⁴, isto é, aquilo que vem antes da expressão (*ibid.*, 2003). O autor considera que esse “é o nível da *presença*, onde o ator *se* trabalha independente de qualquer outro elemento externo, quer seja texto, personagem ou cena”. (*ibid.*, 2003, p. 99, grifo do autor). Ou seja, ele busca aprimorar de uma maneira orgânica “tanto suas ações físicas e vocais no espaço como, e principalmente, sua dilatação corpórea, sua presença cênica e a manipulação de suas energias (*ibid.*, 2003, p. 100)”. Essa preparação contempla olhar para o corpo, sensibilizando-o, a fim de estimular a consciência de si e de sua capacidade sensório-motora, em prol de uma preparação técnica e energética para a cena.

Em um dos seus trabalhos mais recentes, esse mesmo autor traz um novo ponto de vista do seu entendimento do que seja presença. Em seu artigo *A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas* (2017), escrito em parceria com Charles Feitosa²⁵, Ferracini discorda de Pavis (2011), quando afirma que a presença seria o chamar atenção para si em cena. Esse tipo de compreensão, para o autor, traz uma certa postura narcisista, por isso, acredita ser melhor pensar a presença como algo relacional, que faz parte de um coletivo.

A presença, como a penso, no campo da arte presencial, pode ser definida por ser uma força, e não um objeto ou atributo localizável. Sendo força ela somente pode ser definida e sentida na RELAÇÃO entre os corpos. A presença, portanto, seria uma força percebida na relação entre os corpos envolvidos na intensidade e potência do ato cênico. A presença, no campo das artes presenciais é uma força gerada na ontogênese da ação em ato poético. Ela tem uma não-forma, é incorpórea, virtual e só se gera no acontecimento poético cênico. Tem caráter espectral, experiencial e portanto, não se reduz à lógica, à organicidade ou a síntese de consciência mas ao mesmo tempo, por ser empírica, experiencial e imanente, não se vincula ao transcendente, ou místico ou a uma certa meta-verdade cênica ou humana. [...] É uma intensificação, não uma transcendência. É uma ontogênese no acontecimento, não uma relação mediada por uma essência ou verdade. É um ato de inventividade corpórea coletiva, e não uma ação de corpos passivos. (FERRACINI; FEITOSA, 2017b, p. 114-115, grifo do autor).

22 Fundado em 1985 pelos primeiros membros – Luís Otávio Burnier (1956-1995), Denise Garcia e Carlos Simioni – , tornou-se uma referência mundial na pesquisa da arte do ator. O grupo possui um repertório diversificado de teatro físico, espetáculos de palhaço, dança pessoal, além de intervenções de grande dimensão ao ar livre com a participação da comunidade. Além disso, o LUME é um núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo>>. Acesso em: 06 nov. 2020.

23 (E. Barba, 1993, p. 7 apud Burnier, 2009, p.19).

24 Denominação criada pelo ator, pesquisador e diretor de teatro italiano Eugênio Barba.

25 Pós-doutor em Filosofia pela Universidade de Potsdam-Alemanha e pela Universidade de Paris-França, é professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Essa nova concepção de presença está mais vinculada a um processo de construção coletiva em que ela não está centrada exclusivamente no treinamento de um corpo, mas também nos encontros e nas relações, no plano concreto da experiência. Sendo assim, essa perspectiva da presença pode ser encarada como possível de ser integrada no processo de formação do cantor, mobilizando seu corpo, obtendo a sua autoconsciência e, ao mesmo tempo, promovendo uma troca em que seja possível abranger as suas possibilidades de criação num ambiente receptivo coletivo.

No livro *Archaeologies of Presence: art, performance and the persistence of being*²⁶ se discute o conceito de presença sob o ponto de vista de vários autores, entre esses, Erika Fischer-Lichte (2012), que aborda três conceitos de presença: weak concept of presence, strong concept of presence and radical concept of presence²⁷. O primeiro, está relacionado ao “estar aqui”, ou seja, para uma performance acontecer é necessário uma “co-presença corporal” de ator (es) e espectadores. O segundo, que ela intitula “conceito forte de presença”, está relacionado à “capacidade do ator de ocupar e comandar o espaço e atrair a atenção total dos espectadores [...] percebendo-o como uma fonte de energia” (*ibid.*, p. 108). Trata-se de uma presença, segundo Ferracini (2017b, p. 116), “como intensidade ampliada do corpo no tempo/espaço. [...] construída pelo atuante em seu cotidiano de treinamento, de trabalho, de busca”. Ou seja, a presença forte seria produzida “por processos específicos de incorporação, que são capazes de trazer novamente o corpo fenomenal do ator como um corpo energético e, ao mesmo tempo, seu corpo semiótico como uma representação de uma figura dramática” (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 112). A autora também esclarece que é possível produzir presença nesse sentido forte do conceito sem, no entanto, representar qualquer figura ou qualquer outra coisa. Por fim, o terceiro “conceito radical de presença”, que está relacionado, segundo a autora, à relação do espectador²⁸ com o ator, em que o espectador percebe a energia circulante [vinda do ator] como uma energia transformadora e vital, com isso, ele passa a ter também uma experiência de uma mente incorporada que lhe causa um momento de felicidade o qual não poderia ser recriado em sua vida cotidiana.

Trazendo esses conceitos para a realidade de trabalho com o cantor, é possível integrá-los, em uma mesma dinâmica de preparação e formação. Nesse contexto, o *conceito forte de presença* seria utilizado para que o cantor consiga chegar à percepção de si e ao

26 Arqueologias da Presença: arte, performance e a persistência do ser (tradução nossa).

27 Conceito fraco de presença, conceito forte de presença e o conceito radical de presença (tradução nossa).

28 Com a pandemia Covid-19 o contato presencial do espectador e artista teve que ser evitado devido ao isolamento social. Dessa forma, “Uma verdadeira explosão de ofertas de *Lives* de artistas famosos passou a dominar o cenário artístico na TV aberta e no *Youtube* levando alegria para milhares de pessoas confinadas, mas ao mesmo tempo, propagando a aparente simplicidade em realizar tal empreitada.” (RAY, 2020, p. 286).

aprofundamento do próprio corpo em busca de uma disponibilidade e estímulo para ação, por meio de algumas técnicas. Considerando que esses processos podem ser coletivos, nos quais “não haveria aqui o ‘autor’ responsável pela presença. Todos seriam autores e responsáveis por seu engendramento”. (FERRACINI; FEITOSA 2017b, p. 117), eles podem manter uma relação com o conceito radical de presença.

Quando se fala em *ação*, entende-se como algo que modifica a realidade. No caso da ação física²⁹, segundo Biscaro (2011), ela é a partícula fundamental que vai estruturar o percurso de criação e estruturação dos materiais cênicos gerados pelo corpo-voz do intérprete. A ação física acontece numa correspondência entre o externo e o interno e isso é o que diferencia o movimento normal pelo movimento da ação cênica. Dessa forma, “tanto estímulos mentais podem fazer surgir movimentos exteriores e se tornarem ações quanto o movimento expresso no espaço pode gerar estados interiores que podem se configurar como ações” (BISCARO, 2011, p. 37). Mas, para isso ocorrer, é necessário, segundo a autora, que o corpo do intérprete esteja aberto para criar movimento corporal e vocal.

A esse respeito, Burnier (2009) afirma que, para a ação física acontecer, é necessário a organização de alguns elementos que ele considera como os “fonemas da arte de ator” (p.48-49), são eles: o impulso, o movimento, o ritmo, a intenção e o *élan*³⁰. Esses elementos estão subdivididos por uma questão de organização, mas Ferracini (2003 p. 106) esclarece que eles “não precisam necessariamente estar contidos, todos e sempre, na mesma ação física”. O autor ainda complementa:

Dentro dessa lógica, verificamos, na prática, que é perfeitamente possível existir uma ação física com *intenção e élan* mas sem *movimento*, ou ainda, o *movimento* da ação ser modificado no espaço, diminuindo-o ou ampliando-o, mantendo-se o mesmo *impulso*. Também mantendo-se a mesma *intenção e élan*, modificar os *impulsos* e os *movimentos*. Todos os elementos estão intimamente relacionados, mas ao mesmo tempo são completamente independentes. (FERRACINI, 2003, p. 106).

Além desses elementos relacionados ao aspecto físico-mecânico da ação, tem-se outros que juntos formam o conceito de presença, ou dilatação corpórea ou ainda energia extracotidiana³¹, que são a energia, a precisão e a organicidade (BURNIER, 2009; FERRACINI, 2003). A energia, para Burnier (2009, p.50), pode ser pensada “como fluxo, um

29 De uma maneira geral, para Grotowski trata-se de um gesto orgânico formalizado no corpo, tempo e espaço (FERRACINI, 2003).

30 Para Burnier (2009 p. 40), “o *élan* de uma ação pode ser entendido como seu ‘sopro de vida’, ou seu ‘impulso vital’, algo de enigmático, de conhecido, porém não sabido, que nos impulsiona à ação, a vida, por meio das ações”.

31 Segundo Ferracini (2003), esse conceito *extracotidiano* é utilizado por Eugenio Barba para designar uma técnica corpórea particular de se estar em cena.

caminhar específico que encontra resistências e as vai vencendo; ou então como radiação, ou seja, vibração, algo que se propaga pelo espaço”. Uma outra definição, apresentada por Ferracini, traz mais detalhes dessa energia que pulsa no corpo:

Podemos, ainda, tentar definir energia como um estado muscular orgânico. Dessa forma, a musculatura, enquanto objeto palpável e manipulável, tanto nas variações de sua tensão, como em sua movimentação no tempo/espaço, pode ser o ponto de partida para esse estudo corpóreo sobre a manipulação de energia. No momento em que o ator conseguir fazer sua musculatura "conectar-se" com sua pessoa, no caso sua humanidade [...]. Esse foco orgânico passa então a gerar energia. Essa energia, como um "fantasma" ou como a água que ecoa no rio depois da pedra atirada, usando as imagens das atrizes do LUME, causa, então, um refluxo que se expande para além do corpo, gerando uma dilatação corpórea e em consequência, uma presença cênica (FERRACINI, 2003, p. 110, grifo do autor).

Os dois autores então encontram uma unidade a despeito de o ator buscar o material para seu trabalho na dinamização de suas energias potenciais. Ou seja, o encontro do artista com seu próprio corpo, com sua energia vital, que desenvolve uma tomada de consciência, fazendo-o reencontrar o seu dinamismo e possibilitando sua autoconfiança, além da aptidão necessária para agir e reagir de acordo com suas ações conscientes e sua interação com o outro. Segundo Burnier (2009), Eugenio Barba realizou um estudo sobre as técnicas de representação teatral no Oriente, onde encontrou outras formas de se referir ao que chamamos de energia, entre essas: *koshi*, *tame*, *santai*. *Koshi* no Japão refere-se ao quadril, ou seja, ao centro de gravidade, onde “a tomada de consciência dessa zona determina o domínio de nós próprios e assegura o equilíbrio” (STOBBAERTS, 2014, p. 42).

Portanto, dentro da proposta do grupo LUME, todos esses elementos conjugados na ação física podem ser treinados de maneiras diferentes como: treinamento energético, o qual, por meio do esgotamento físico busca-se novas energias; o trabalho com objetos como tecido, bastão etc.; o trabalho com imagens ou mímese de animais; mimesis corpórea, ou seja, imitação de corporeidades de pessoas, fotos e quadros; entre outros (FERRACINI, 2003). Essas possibilidades de trabalho corpóreo, segundo o autor, levam o ator a chegar em outras formas de se relacionar com o espaço, manipular outras qualidades de energia, trazendo uma conexão entre a ação e o sujeito.

Ainda em relação às possibilidades para a integração do trabalho corpo-voz no percurso formativo, Biscaro (2011) elenca alguns princípios que podem auxiliar nesse processo, são eles: esforço, apoio respiratório, tonicidade e enfoque psicológico. Para a autora, “a atitude interna, o esforço mobilizado, potencializa as qualidades dinâmicas, rítmicas e espaciais do movimento, trazendo em si a base estável para o uso do corpo como forma de

expressão” (*ibid.*, 2011, p. 40). Esses aspectos de uma certa forma estão relacionados com as ações físicas e com todos esses pontos mencionados anteriormente e que são a base das técnicas do LUME.

Em relação à tonicidade, a autora alerta que ela “não deve ser confundida com tensão” (*ibid.*, p. 40)”, pois esse aspecto pode ser a causa das dificuldades do cantor, ao cantar movimentando-se, ou seja, “a inexperiência produz tensões desnecessárias, desloca a localização do esforço ou corta o fluxo da respiração, fazendo com que o movimento do corpo prejudique a plena emissão da voz (*ibid.*, p. 41)”. Se a falta de experiência em sentir seu corpo pode provocar tais inseguranças ao ponto de provocar as tensões, seria então mais um motivo para refletir a respeito da realização de atividades que estimulem o aluno a encontrar esse corpo mais ativo e energético para sua ação.

A respiração é outro aspecto que merece destaque no que concerne à integração do movimento corporal e vocal. O princípio do apoio respiratório está relacionado ao conjunto de cadeias musculares e articulares (coluna vertebral, região das costelas, abdômen e pélvis), que cria uma oposição direta com o fluxo de ar e a direção do som aos ressonadores (BISCARO, 2011). Esse processo possibilita que esse movimento contrário gere a energia que auxiliará na conexão entre postura/movimento corporal e emissão vocal (BISCARO, 2011). Para a autora, os dois movimentos, corporal e vocal, pautam-se na expiração. Ou seja, ao movimentar-se, o intérprete não deve bloquear, prender a respiração, mas, sim, manter a consciência dessa dinâmica para que dessa relação com o ar possa acontecer a movimentação corporal integrada à emissão vocal, de uma forma menos tensa e mais confortável.

Como mais uma possibilidade de se trabalhar técnicas corpóreo-vocal para a formação do ator, Biscaro (2011) propõe, em um primeiro momento, trabalhar com o som e não com a palavra, pois dessa forma se encontra o fluxo orgânico da sonoridade dando vez as suas propriedades melódicas, rítmicas e dinâmicas. Esse processo, segundo a autora, é temporário durando o tempo necessário para que o ator compreenda como produzir os sons e explorá-los. Nessa perspectiva, o ator Carlos Simioni, que assim como o ator Ferracini (2003) compõe o Grupo Lume, destaca-se por trabalhar a voz a partir do corpo. Em sua visão pedagógica, prefere inicialmente realizar o trabalho corporal³² sem inserir as palavras, pois, para Simioni,

32 Em seu trabalho corporal, Simioni relata algumas ações que são realizadas por ele tomando por base termos como: campo magnético, camadas e alavancas. O *campo magnético* trata da ativação do corpo pelo movimento; as *camadas*, do estímulo por meio do desequilíbrio do corpo e da hipertensão muscular em prol do corpo sair do seu cotidiano; e, por fim, a *alavanca* como sendo a ativação de forças internas maiores. (SIMIONI apud PÉCLAT, 2019).

como a palavra possui um significado, é muito provável que o mental – ou seja, o intelecto – se sobressaia à sensação do corpo (SIMIONI apud PÉCLAT, 2019).

Os fundamentos expostos possibilitam compreender que a conexão corpo-voz é um jogo que demanda muitas vezes esse entrecruzamento entre as sensações internas e externas do corpo. As técnicas e princípios desses autores demonstram que a preparação é o momento em que o artista trabalha o seu corpo buscando elementos para a manutenção do estar vivo em cena. Esse momento da *pré-expressividade* é a ocasião em que o cantor poderá conhecer-se, agregando, organizando seu ser sujeito compondo e desenvolvendo a sua linguagem expressiva.

3.3 Narrativas sobre um corpo-voz

A preparação do cantor traz cada vez mais desafios técnicos, estéticos e pedagógicos para o aluno e docente. Nessa perspectiva, um dos caminhos propostos pela professora de canto Joana Mariz (2016) para a expansão da expressividade do intérprete cantor dentro do processo de ensino e aprendizagem é a inclusão e “o uso do corpo por meio do contato com a dança, o teatro ou o movimento em geral (MARIZ, 2016, p. 132). Dito isso, e após todo esse estudo das referências, conceitos e noções dentro da área do Teatro, foi sentida a necessidade de fazer uma entrevista com pessoas que tivessem experiência em ambas as linguagens artísticas, e que pudessem esclarecer e complementar ainda mais essas informações sobre a presença cênica do cantor. Assim, essa parte do trabalho tem uma característica adicional, como mais um recurso metodológico na compreensão dessa investigação da interdisciplinaridade dentro do ensino e aprendizagem do canto em busca do aprimoramento da presença cênica. Como hoje me encontro num lugar tanto de cantora como de professora, numa Instituição de Ensino Superior (IES), optei por entrevistar profissionais que também estivessem nessa mesma realidade.

Dessa forma, convidei duas professoras que são cantoras, ambas com experiências na área da Música e do Teatro, Mayra Montenegro de Souza³³ e Simone Santos

33 Atriz, cantora, fundadora da Cia. Violetas de Teatro e Professora Titular da Licenciatura em Teatro da UFRN. Licenciada em Educação Artística com habilitação em Música (UFPB), Mestra em Artes Cênicas (UFRN) e atualmente Doutoranda em Teatro pela UDESC. Pesquisa as áreas de Técnica e Expressão Vocal, bem como os Feminismos, a Memória e a Mimesis Corpórea nos processos de criação. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/4144275568126443>>. Acesso em: 19 de maio 2021.

Sousa³⁴, que, em entrevista³⁵ concedida a mim, abordaram as suas vivências com relação às ferramentas, aos princípios metodológicos que utilizam em busca de um estado de presença, que compõem tanto o processo criativo em suas performances musicais como também a utilização no processo formativo dos seus alunos, em seus respectivos espaços de ensino.

Para Finnegan (2008), tem ocorrido cada vez mais um movimento transdisciplinar em direção a um interesse na ideia de processo, de diálogo e de ação, [...] ou seja, “mais do que sobre ‘arte’, falamos agora sobre artistas e sobre como eles fazem as coisas, os recursos e limitações com as quais lidam ou os contextos e universos nos quais operam” (FINNEGAN, 2008 p. 21). Dessa forma, as falas das entrevistadas servirão como ponto de partida e inspiração para buscar em seus relatos a compreensão de como ambas trabalham a voz para além de uma simples emissão vocal, mas que reverbera, pulsa e impulsiona o corpo provocando e trazendo essa presença em cena.

Assim, para que fosse possível analisar as falas das entrevistadas, separamos em três temas: referências; o processo de ensino e aprendizagem na formação do aluno; e *performance* musical. Na primeira categoria, as entrevistadas foram por caminhos opostos ao exporem suas referências e princípios em relação ao trabalho corporal e à presença cênica.

Em relação ao estado de presença, Mayra aborda que para alguns autores do teatro “o sinônimo de presença é vida”; ou seja, “ter vida em cena”; e que outros vão usar a palavra “energia” para definir essa presença. Também enfatiza a perspectiva de dois outros atores, Eugênio Barba e Stanislavski, apontando que o primeiro trata da energia extra cotidiana para a cena, ou seja, o fato de que, para se estar em cena, é necessário um tipo de energia que não é a do cotidiano, do natural, do dia a dia. Já, ao falar sobre Stanislavski, cita o seu método das *ações físicas*, no qual reforça a questão do trabalho das ações físicas, que “não é mental é corporal, [...] você coloca a emoção numa ação no corpo, numa expressão e aí o público vai ver. O público não tem como ler um pensamento. Por mais que você esteja emocionada tem que mostrar com o corpo se não o público não vê”.

34 Doutora em Música pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Mestre em Educação Brasileira pela Universidade Federal do Ceará, com pesquisa na área de voz e corpo. Bacharel em Música pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Especialista em Arte e Educação pelo Centro Federal Tecnológico do Ceará (CEFET). Tecnóloga em Artes Cênicas pelo Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Ceará (IFCE). Professora da Licenciatura em Música da Universidade Federal do Ceará (campus Sobral). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, Canto, atuando principalmente nos seguintes temas: Canto Coral, Educação Somática, Coro Cênico e Voz. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0552308596751794>>. Acesso em: 19 de maio 2021.

35 As entrevistas semiestruturadas foram realizadas de forma on-line pelo Google Meet, sendo devidamente autorizadas com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) pelas duas convidadas (ver APÊNDICE A e B). Foi utilizado um roteiro (ver APÊNDICE C) no intuito de guiar melhor a conversa de acordo com o objetivo da pesquisa. No período em que foi feita a entrevista com a profa. Simone Sousa ela estava finalizando seu doutorado na UNESP.

No decorrer do século XX, diversos encenadores passam a integrar as relações entre música e teatro, como Stanislavski, Jerzy Grotowski (1933-1999) e Vsevolod Meyerhold (1874-1940), que tratam do tema da musicalidade inspirados na metodologia do educador musical Jaques Dalcroze na preparação de atores. Além deles, Mayra Montenegro cita também autores mais atuais como Eleonora Montenegro³⁶ (sua mãe) e o Ernani Maletta³⁷, que também exploram essa interseção das Artes Cênicas com a Música.

Até este momento, verifiquei que houve uma identificação minha com as referências mencionadas por Mayra Montenegro, pois boa parte do que foi dito por ela faz alusão às questões da relação entre presença e vida, das ações físicas e da ligação entre a música e o teatro como possibilidade de trabalhar o corpo do cantor em sua preparação formativa.

Simone Sousa, por sua vez, não traz referências específicas da área do Teatro e sim da Educação Somática³⁸. Ela explica que teve o primeiro contato com a Educação Somática por intermédio do curso de Teatro. Nesse contexto, ela cita dois livros: o primeiro sobre a Eutonia³⁹ e o segundo, *O corpo têm suas razões: antiginástica e consciência de si*⁴⁰, do qual esse último, em suas palavras, mudou a sua vida em relação a sua perspectiva sobre o corpo. A abordagem da autora deste livro, segundo Simone Sousa, estimula a consciência de si por meio da movimentação e de outras atividades realizadas pelo corpo. Apesar das referências mencionadas pelas entrevistadas serem diferentes, ambas não consideraram o corpo-voz como instrumento e sim como sujeito:

[...] corpo e voz não são um instrumento de trabalho [...] isso é uma perspectiva diferente também né? você pensar na voz como um instrumento, uma máquina; e a voz como o *ser* a pessoa. Então é uma outra visão e que modifica completamente a forma de trabalhar. (MAYRA MONTENEGRO, 2020, entrevista concedida).

[...] o corpo é o protagonista porque na verdade ele é tudo! Não existe uma coisa chamada voz que flutua aqui em cima e que está completamente dissociado do corpo. [...] Não tem como trabalhar a voz sem pensar que ela é corpo. (SIMONE SOUSA, 2020, entrevista concedida).

36 Professora Doutora da Universidade Federal da Paraíba do departamento de Educação Musical.

37 Professor Doutor, associado ao Curso de Graduação em Teatro e do Mestrado e Doutorado em Artes da Escola de Música de Belas Artes da UFMG.

38 São práticas múltiplas e diversas que lidam com o corpo como uma unidade em todos os seus aspectos: físico, emocional e cognitivo, a partir de um enfoque na experiência pessoal do indivíduo que se baseia numa compreensão do todo. [...] Entre os vários métodos que o termo engloba, podemos citar alguns, mais comuns no Brasil: Técnica Feldenkrais, Eutonia, Técnica de Alexander, Ginástica Holística, Método Bertazzo, Técnica Klauss Vianna, Antiginaástica e Reorganização Postural Dinâmica (SOUSA, 2018, p. 298).

39 Método somático criado pela alemã Gerda Alexander (1908-1994).

40 Da autora Thérèse Bertherat, com a colaboração de Carol Bernstein (1931-2014).

É importante destacar que, em suas referências, ambas fizeram menção à percepção corporal como algo bastante relevante para o artista. Perceber o seu corpo vivo, a consciência de si reforça a ideia de que o corpo nada mais é do que “o ambiente em que me desenvolvo [...] e não temos senão o nosso corpo para nos manifestar” (ZUMTHOR, p. 74, 2018).

Em relação ao Processo de ensino e aprendizagem na formação do aluno, Mayra Montenegro relata a sua opinião sobre a diferença de prioridades nos cursos de graduação em Música e Teatro quanto à presença do trabalho corporal.

Vocês aprendem tudo que é técnica vocal mais não tem esse trabalho com o corpo e com a presença cênica, com a ocupação do espaço, com esse jogo com a plateia com enfim... uma questão que para nós do teatro é o cerne do trabalho. É o início do trabalho é o básico do trabalho. É a primeira coisa que se aprende no teatro é o estar em cena, estar inteiro em cena. (MAYRA MONTENEGRO, 2020, em entrevista concedida).

No nosso curso essas são as primeiras disciplinas do curso de licenciatura em Teatro da UFRN, as primeiras disciplinas que os alunos calouros cursam são: jogo e cena no qual os primeiros exercícios ensinam a ocupar o espaço. E a todo momento que você está ocupando o espaço você não perde o foco da plateia nem o foco nos seus parceiros de cena. Das primeiras disciplinas do início do primeiro semestre, que são: práticas corporais 1 e práticas vocais 1, essas disciplinas elas são co-requisito. Os alunos têm que cursar juntos ao mesmo tempo. E elas trabalham com o mesmo objetivo, a mesma ementa só que eu vou focar mais na parte vocal e a outra professora, que é a professora Melissa, vai trabalhar a parte mais corporal sem a emissão da voz. Mas os alunos sempre dão esse feedback “vocês estão trabalhando a mesma coisa!” e eu digo, sim! porque é a mesma coisa. A gente não separa corpo e voz no Teatro. Existe toda uma tradição que vem desde os anos 60 com Antonin Artaud que era um autor e ator francês e que revolucionou o pensamento do teatro na época e todos os que vieram depois dele falam que corpo e voz são uma coisa só. (MAYRA MONTENEGRO, 2020, em entrevista concedida).

A partir dessa fala, reflito a respeito de como o curso de Teatro dá essa importância, desde cedo, ao trabalho corporal, à presença cênica como algo basilar na formação dos seus alunos, diferentemente da realidade no âmbito dos cursos de Música, em especial, na formação do cantor popular, no qual o foco ainda está na técnica vocal, que ainda é um aspecto que prevalece na formação dos cantores (CAMPOS, 2018; BRAGA, 2019; SANTOS, 2019). Em sua pesquisa, Fabiana Cozza dos Santos (2019), cantora popular brasileira há 22 anos, relata a experiência de participar da Oficina *A Arte da Interpretação* com a cantora e diretora de teatro Linda Wise que, em entrevista a Santos (2019, p. 37), afirma que “em muitas escolas, entre muitos professores, ela [a técnica] se torna destacada demais, muitas vezes porque os próprios professores nunca se movimentaram”. A ausência dessa formação mais corporal nos professores de canto apontada pela cantora-diretora dificulta um tipo de

relacionamento com o seu corpo, no que concerne ao aspecto da ocupação do espaço cênico, o qual inevitavelmente pode vir a se replicar na formação dos alunos.

Diferente do exemplo dado pela Linda Wise, Simone Sousa insere em suas aulas de técnica vocal atividades com movimento e outros recursos para estimular o corpo dos alunos. Por ter essa iniciativa, encontra resistência por parte de alguns discentes, mas isso não a impede de realizar tais práticas. E, mesmo alguns alunos não gostando, se rendem e acabam fazendo.

Eu incluí tudo o que eu aprendi: movimento, compreensão muscular... tudo nas minhas aulas. Então sim, tem muita gente que acha que eu sou doida porque eu coloco os alunos para deitar no chão, colocar o dedo dentro da boca, colocar uma bolinha embaixo... é isso, assim... muita gente mesmo. [...] nem todo mundo gostava, mas todo mundo fazia. (SIMONE SOUSA, 2020, em entrevista concedida).

Entre alguns aspectos, a respiração é um dos que são trabalhados na técnica vocal. E uma das abordagens usadas são os padrões respiratórios⁴¹, cuja atenção se volta para a questão do controle respiratório por meio das musculaturas do corpo. Dessa forma, Simone Sousa suscita uma nova maneira de trabalhar a respiração, que não é pelo seu controle, como declara:

Nesse momento para mim não faz o menor sentido controle respiratório, ensino de respiração, respiração diafragmática [...], pra mim a única coisa que faz sentido é liberar! a respiração tá sempre travada por alguma coisa e quando você consegue liberar o seu corpo para aquilo que você tá fazendo naquele momento, ele vai saber como respirar. Inclusive, cantar! um agudo, uma nota longa, uma passagem difícil ou o que quer que seja na sua vida. Você não respira do mesmo jeito como você tá sentada, quando você tá deitado, dormindo, quando você tá correndo, quando você tá assustado ou quando você tá apaixonado ou quando você tá cantando. Você não respira da mesma forma. Se você permitir, o seu corpo acha a melhor maneira de respirar naquele momento. (SIMONE SOUSA, 2020, em entrevista concedida).

Esse posicionamento da Simone Souza vai de acordo com o que Santos (2019) diz em uma das falas da Linda Wise, a “respiração é dinâmica, fluxo, continuidade, naturalidade e menos controle” (SANTOS, 2019, p. 37). A autora ainda diz que em sua experiência na oficina com a Linda Wise, em suas seis edições, não a ouviu falar uma vez sequer na expressão controle respiratório. A palavra dinâmica era utilizada no lugar de controle e destacava assim a suavidade na condução desse mecanismo respiratório. Desse modo, percebo que essa pode ser uma possibilidade sensível de integrar a percepção do centro do corpo, das sensações que vêm de dentro para fora dessa região, sem que para isso aconteça uma cobrança

⁴¹ São eles: costal superior, diafragmático abdominal ou inferior; e costodiafragmático abdominal (BAÊ; PACHECO, 2006).

da obtenção desse controle respiratório, resultando numa tensão corpórea que bloqueie não só o fluxo de ar como o próprio corpo.

A concepção de ensino de canto para Simone Sousa vai muito além das orientações focadas nas musculaturas que compõem o aparelho fonador. Em suas palavras, “Não existe um som que nasce aqui da laringe [...] um trabalho de canto que só lembra que você tem corpo porque existe o diafragma, isso não existe! existe um corpo!”. Diante das diversas formações que ela fez em sua área da Educação Somática, Simone Sousa diz que é necessário ir mais a fundo na questão do corpo, não o olhando superficialmente ou de forma compartimentada.

A abordagem fragmentada do corpo e seus reflexos na área artística são aspectos percebidos também por Mayra Montenegro. Ela relata que, antes mesmo de ser professora formal na instituição em que ensina atualmente, já percebia a necessidade de ensinar técnicas do teatro para os cantores e técnica vocal para os atores; hoje, em seu cotidiano de trabalho na universidade, ainda presencia as dificuldades dos cantores em formação em relação ao seu corpo e dos atores em formação em relação ao canto.

Eu já via que era importante quando eu dava aula de técnica vocal, quando eu dava aula de canto, de ensinar técnicas do teatro para as pessoas porque elas iam se sentir... teriam mais liberdade de estar no palco.

Eu via muito as pessoas do teatro não tinham gente para trabalhar voz para o teatro. E as pessoas da Música, não tinham quem trabalhasse com o corpo pra eles. Aí eu disse: “eu vou fazer isso, as duas coisas! e aí vou ajudar tanto do lado como do outro”. (MAYRA MONTENEGRO, 2020, em entrevista concedida).

Tem gente de Música que vem cursar minhas disciplinas e aí quando eu peço para cantar eles cantam lindamente mas o corpo todo paradinho. E o povo do teatro se joga com o corpo e na hora de cantar: desafinado. Eu digo - Meu Deus, tem que ter um jeito de juntar as coisas! (MAYRA MONTENEGRO, 2020, em entrevista concedida).

Ao conhecer o grupo LUME de teatro e seus estudos sobre corpo e presença, Mayra Montenegro passou a conduzir seus alunos de forma a alcançarem essa corporeidade necessária para a atividade cênica por meio dos seus princípios. Em suas palavras “é esse o caminho que eu ensino para os alunos porque eu acho que é um caminho mais eficaz que eles vão encontrar de forma mais rápida e intensa”. Quanto às sugestões de ferramentas metodológicas que possam auxiliar o cantor em sua consciência corporal e expressão, Mayra

Montenegro cita duas atividades, são elas: a máscara neutra⁴² e o *rasabox*⁴³. Em relação à primeira atividade, a professora explica que

a máscara neutra ela é um exercício só para sala de aula, só para aprendizado. Ela é uma máscara branca, sem nada, só com o buraco do seu olho e do nariz para você respirar. E aí o exercício é: você expressar tudo que você quer com o corpo. Você não pode falar e ninguém vai ver o seu rosto e sua expressão. Então o seu corpo tem que mostrar todas as emoções. (MAYRA MONTENEGRO, 2020, em entrevista concedida).

Apesar de não trabalhar diretamente com a Máscara Neutra, Mayra Montenegro indica que “esse é um caminho muito bom”. Nesse sentido, vejo que nessa atividade há um processo dinâmico de mobilização de um universo imaginário junto a um trabalho ativo de exploração, percepção e pesquisa corporal pelo sujeito criador. Em suas experimentações, em que relaciona a máscara neutra com a dança, Gatti (2010, p. 75) afirma que “A máscara permite que o corpo do artista cênico vivencie suas potencialidades no instante da ação presente [...]. Os paradoxos anunciam um corpo que transita no limite, na fronteira, no entre, no espaço da experiência poética”. Segundo a autora, em suas experimentações, foram utilizados diversos estímulos como o movimento dos animais e sons diversos provocando um processo criativo com o corpo e no corpo. Mayra Montenegro reforça que “o como dizer com o corpo e com a voz é tão ou mais importante que o conteúdo, que o significado das palavras”. Assim, percebo que a ênfase nessa atividade está na linguagem corporal, que coloca o sujeito em experiência com esses estímulos possibilitando um estado de inteireza corpórea.

A outra atividade, intitulada *rasabox*, é utilizada pela Mayra Montenegro, mas com devidas adaptações em sua realidade de ensino. Com uma fita, são formados oito quadrados no chão e em cada quadrado é colocado por escrito uma emoção (medo, raiva, alegria, sedução, tristeza etc.). Em seguida, o aluno canta uma mesma música passando por esses quadrados expressando com seu corpo-voz a emoção que estava contida naquele quadrado. Aos poucos, após o aluno cantar um trecho ou a música completa, é pedido para que ele mude de quadrado e, assim, o aluno precisa migrar para outro que contém outra emoção. Outra variação desse exercício proposta por Mayra seria analisar a letra da canção com antecedência

42 Um dos encenadores que difundiram o trabalho com a máscara neutra no século XX foi o Jacques Lecoq (1921-1999). Em sua escola, estuda-se o movimento por meio da gestualidade, em que a expressão e comunicação se aprofundam. (GATTI, 2010).

43 Criado pelo diretor, professor e performer americano Richard Schechner, a partir do Teatro Clássico Indiano, se configura como um método para o treinamento de atores. Com um formato de tabuleiro demarcado no chão do espaço onde será realizado, cada quadrado é chamado de *rasa*, palavra em sânscrito que significa deleite, essência ou sabor. Cada *rasa* delimita uma emoção e suas infinitas variações. (BALIEIRO; AGUILAR, 2018).

e, a partir dos trechos observados, verificar qual emoção, qual intenção se encaixaria melhor nos quadrados onde está contido por escrito aquela emoção.

Como é possível perceber, nessa atividade, diferente do que acontece na máscara neutra, dá-se a integração da letra da canção e do som da voz que possibilita o trabalho com a linguagem das palavras e a infinidade de possibilidades expressivas sonoras que podem ser exploradas pelos cantores, cada qual a sua maneira com o corpo-voz. Ou seja, “em essência é isso. É entender que é você se expressando e o quê que você quer expressar, e o seu corpo tem que expressar. Assim, você vai encontrar formas, exercícios para que você aprenda” (MAYRA, 2020). É inevitável não pensar em outras possíveis variações dessa atividade como, por exemplo: escolher uma mesma canção para todos os participantes e observar suas diferentes performances sendo executadas em cada emoção; ou escolher apenas uma vogal e a partir da emoção escolhida expressar-se realizando nuances diversas tanto no corpo quanto por meio da emissão vocal.

Balieiro e Aguilar (2018) também compartilham conosco uma possibilidade de realizar o *rasabox* no treinamento com atores:

inicia com a aproximação dos atores ao tabuleiro; em seguida, cada um deve adentrar a uma das rasas [emoção] e iniciar a prática do exercício, primeiramente adotando posições imóveis que denotem, com a máxima intensidade do corpo, cada uma das emoções. Em sequência, o estático dá lugar à respiração, depois ao movimento, seguido do som e partindo para a introdução de variados elementos como textos, objetos, música e iluminação, criando um jogo complexo de exteriorização das mais variadas sensações e emoções pelo corpo e pela voz do ator. (BALIEIRO; AGUILAR, 2018, p. 114).

Conforme apresentado, essa atividade é voltada principalmente para o trabalho com o corpo e à externalização das emoções. Segundo o seu criador, Richard Schechner ao comentar a respeito da questão da antropologia da experiência, explica que

ao discutir experiência, estou falando de descrições de comportamento, ou, e em outras palavras, de corporeidades (embodiments) – que é outro jeito de dizer o que seria um comportamento. Eu respeito experiência, mas temos que trabalhar para chegar nela. O exercício *rasabox* tem a ver com isso. (SCHECHNER apud DAWSEY, 2018, p. 407).

Ainda para o autor, a performance, entre outras coisas, pode ser “uma expressão realçada da experiência” (*ibid.* p.414). E complementa dizendo que uma parte da função epistemológica das Artes é permitir e acrescentar essa experiência, realçar nosso

conhecimento de certos estados emocionais que, de outra forma, na vida cotidiana, não se quer viver.

O tema Performance musical e presença vem preenchido das experiências pessoais das entrevistadas ao longo de suas vivências com a arte. Em seus relatos, são compartilhados não só seus pontos de vista em relação ao momento da performance, mas também quanto ao processo de elaboração dessa apresentação musical. Nesse contexto, com a finalidade de preparar o seu corpo para a obtenção de um estado de presença, as ferramentas e princípios do grupo LUME, na visão de Mayra Montenegro, lhe são fundamentais.

Foi o que realmente me fez encontrar essas palavras que eles [o LUME] usam, esse corpo dilatado, corpo intensificado, podemos dizer assim. E através desse caminho eu consigo diversas qualidades de energia, diversos estados de presença. Eu consigo acessar estados até alterados de consciência pode-se dizer assim. Estados que me levam a me conectar com a minha intuição e com a minha criatividade de uma forma mais forte. E aí eu uso para tudo [...] como atriz é muito forte nos meus processos de criação e atuação; e como cantora me levou a ter uma maior liberdade com a voz. (MAYRA MONTENEGRO, 2020, em entrevista concedida).

Essa liberdade com a sua voz só foi conquistada, segundo Mayra, após trabalhar com o LUME, pois antes disso havia o medo de errar ao cantar, acarretado pela cobrança da perfeição na execução da técnica do canto.

eu tinha algumas travas, eu tinha medo de errar porque tem-se uma visão de qual é a voz bonita, a emissão mais perfeita né? aquela afinação perfeita [...] e depois de sete anos trabalhando com o LUME eu perdi esse medo sabe? Eu vi que [...] não existe voz errada! Não existe voz errada. Isso [...] foi até um músico de jazz que falou Thelonius Monk. E aí eu pensei, não existe nota errada no canto também. (MAYRA MONTENEGRO, 2020, em entrevista concedida).

Na visão da cantora-professora “tudo depende da cena”, ou seja, o objetivo da sua performance musical é que o público se envolva com a letra da canção e com a cena que se está querendo apresentar. Dessa maneira, Mayra ressaltou que “às vezes, pra essa cena, cabe a voz quebrada, os sons quebrados⁴⁴.

44 Segundo Mayra Montenegro, essa expressão sons quebrados - Broken Sounds - foi criada pelo cantor, ator sul africano Roy Hart, que teve um importante papel no desenvolvimento de uma nova perspectiva de trabalho vocal no universo das artes cênicas e da performance. Para mais informações, consultar a autora Letícia Chiochetta (2011). Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/62853>>. Acesso em: 06 dez 2021; E a dissertação de Santos (2019), que também traz um conteúdo a respeito do ator Roy Hart, que foi o mentor da atriz e diretora Linda Wise.

A fala de Mayra deixa claro que a preocupação com essa execução de uma voz tecnicamente bem trabalhada e afinada é fruto de uma educação musical que teve início no século XIX, a qual primava pelo domínio técnico, o que contribuía para a valorização daqueles considerados com talento ou dom para a música. Essa supervalorização também impossibilitava que outras pessoas pudessem ter a experiência com a música pelo simples fato de não se acharem habilitados ou competentes o suficiente, privando-os assim da possibilidade de viver a experiência com a arte. Fonterrada (2005) aborda essa questão nas áreas da composição, do instrumento, da regência e do canto, nas quais se mesclam duas tendências:

A habilidade técnica levada ao máximo da capacidade humana e a performance artística baseada em critérios interpretativos de caráter marcadamente individual e subjetivo, espelhando duas facetas igualmente presentes no pensamento romântico: o individualismo exacerbado e o domínio técnico-instrumental, o qual por sua vez, contribui para a citada exacerbação dos egos. (FONTEERRADA, 2005, p. 72).

Isso me faz lembrar um episódio da minha vida no qual adoeci com o surgimento de um micronódulo nas pregas vocais, justamente numa fase áurea da minha trajetória enquanto cantora. Foi um período muito difícil de aceitar essa situação porque queria cantar e não entendia por que isso havia acontecido. Cantar para mim sempre foi a minha razão de viver. Aos poucos, fui compreendendo que a forma como eu estudava e lidava com meu corpo não estava sendo saudável. Passava horas e horas estudando sozinha um repertório que requeria uma perfeição estética sonora e essa busca não me permitia pausar. Nessa procura incessante não estava integrando o meu corpo inteiro para essa ação, e sim, mobilizando exclusivamente as estruturas musculares fisiológicas das pregas vocais. Além, de estar numa rotina de trabalho intensa pois na época precisava trabalhar e o ofício de ser cantora era o que sustentava não só a mim como a minha família. Dessa forma, reflito que esse tratamento de enxergar nosso corpo como um instrumento da música, ou como Pederiva (2004a, p. 45) aborda, do intérprete como uma “máquina de fazer música”, traz consequências causando não só esse desequilíbrio na relação corpo, músico e prática no sentido da patologia em si, mas também, essa concepção acaba por sua vez reverberando um corpo que, em performance, está tão envolto a uma exigência técnica que acaba perdendo a sua essência criativa em sua presença cênica expondo um corpo com muita rigidez e tensão ou um corpo com uma certa apatia física.

Quanto a estar em cena, Mayra Montenegro não faz distinção entre cantor, ator ou instrumentista. Todos para ela devem ter a compreensão que estão em cena numa

performance, ou seja, “o corpo está falando tanto quanto o instrumento, como a voz”. A cantora-professora ainda traz uma situação como exemplo dessa falta de compreensão do que é estar em cena. Nas apresentações das orquestras, muitas vezes, o músico instrumentista que não está tocando em um determinado momento geralmente muda sua postura corporal, deixando o corpo mais relaxado e o rosto sem expressão, transparecendo nitidamente que ele não está nesse momento em cena e, sim, “na sala de casa assistindo televisão”.

Para Mayra, “a música mesmo a instrumental ela é muito teatral [...] tem personagens que conversam, tem diálogos, tem a construção de expectativa, do clímax, o conflito, depois vai se resolvendo [...] então tudo aquilo tem intenção”. Na sua opinião, falta tanto o músico instrumentista como o cantor colocarem essa intenção em seu corpo, pois é inevitável que a identidade do artista esteja presente na performance. Dessa forma, “a voz, ela, não é um instrumento, a voz é você, é você se expressando e o que você quer expressar. Quais são as emoções, as intenções que você quer expressar? E [assim] você expressa com o corpo inteiro”, conforme as palavras de Mayra Montenegro, as quais compreendo e apoio. Inclusive, me reporto a experiência de preparação cênica que tive junto ao *Octo Voci* para o Show Vestindo Beatles em sua primeira edição realizado na UFRN em 2008. Na qual foi conduzida por uma grande amiga do grupo, chamada Elisa Paiva. Na época, ela havia feito algumas vivências bem experimentais com o Teatro e estava fazendo o mestrado em Antropologia que tinha uma temática voltada para a música e cultura popular.

A condução preparatória de Elisa foi pautada nas intenções e sensações que o significado da letra de cada canção podia transparecer no corpo no momento da performance. Paul Zumthor (2005, p. 56, grifo do autor) vai dizer que “esse corpo, através da voz, do gesto, do cenário onde se coloca, está em vias de se realizar as sugestões contidas no ‘texto’”. No caso específico do show, eram letras em inglês e não seriam de imediato compreendidas pelo público em sua boa parte. Mas a partir do momento que eu estivesse cantando, intencionando internamente a mensagem da canção, isso iria se manifestar no corpo de uma maneira que traria uma comunicação direta com o público. Ou seja, ainda segundo esse autor “a voz emana do corpo, mas sem o corpo a voz não é nada” (*ibid.*, p.89). Então, para Elisa, naquele momento era importante que nesse show composto por letras exclusivamente em inglês, que a intencionalidade de cada cantor pudesse aumentar a potência daquilo que estava sendo expresso pelo corpo-voz.

Apesar de ter uma formação acadêmica em Teatro, Simone não se considera atriz e afirma que o teatro a possibilitou viver muitas experiências, mas não a entender e perceber

melhor seu corpo ao cantar em total presença numa performance musical no palco. No entanto, foi por intermédio do teatro que ela pôde conhecer a Educação Somática, o que a fez encontrar seu corpo no palco.

Segundo Pederiva (2004b), a excessiva tensão muscular e emocional a que os músicos se expõem são fatores que comprometem seu desempenho e expressão em performance. Ao citar Gerda Alexander (1908-1994), Simone Sousa fala que se um corpo está livre, se ele consegue liberar tensões desnecessárias, a expressividade vem por si só; e sua expressividade no palco não veio de uma técnica específica. Em suas palavras, ela diz:

a minha expressividade no palco ela não vem de uma técnica que me ensinou a mexer o braço, ela vem da minha possibilidade de liberar estruturas que estavam enrijecidas há muito tempo e deixar que meu corpo se expresse por ele mesmo. (SIMONE SOUSA, 2020, em entrevista concedida).

O teatro é como a música entendi? para mim, [é] o que vem depois. Tem uma coisa anterior que é me entender com meu próprio corpo pra poder me expressar a partir dele. E aí me expressar pode ser cantando, pode ser atuando, pode ser fazendo um bolo. O que quer que eu vá fazer eu tenho muito mais liberdade, eu sou muito mais eu se consigo me entender com uma estrutura que sou eu na verdade. [...] Eu acabo voltando tudo para a Somática. Não tem jeito! (SIMONE SOUSA, 2020, em entrevista concedida).

Ainda em relação às tensões que atingem o corpo ao cantar, Pederiva (2007) aborda que em excesso pode prejudicar o indivíduo como um todo trazendo consequências para a relação corpo-voz. O depoimento das professoras cantoras mostra que há uma busca de ambas por um corpo que possa se expressar livremente no canto, por isso, suas propostas não trazem um estímulo a movimentos precisos e coreografados, pelo contrário, disponibilizam caminhos para que o sujeito sinta seu corpo, sinta o mover de sua energia corpórea. Isso vai proporcionar naturalmente o movimento interno e externo, fazendo com que esse sujeito conheça a si próprio, se permitindo e se deixando conduzir por essa energia, dando a possibilidade de escolha consciente do seu estado corporal em uma determinada performance.

Não tem como se posicionar no palco sem pensar que você está inteiro ali. Não existe, não existe! Agora, não escolha também é uma escolha. Se você escolhe fazer um movimento ensaiado por exemplo, [...] também é o seu corpo inteiro que está ali. Todo enrijecido para fazer alguma coisa que não é exatamente aquilo. Dependendo obviamente de como você se entende com ele. Mas ele vai estar ali de qualquer maneira. (SIMONE SOUSA, 2020, em entrevista concedida).

A Educação Somática foi então o que fez Simone Sousa chegar nesse estado de presença do seu corpo. Mais do que construir um estado de presença, ela prefere usar as

palavras “compreender” e “liberar” entendendo que cada ação do corpo está relacionada a tudo que acontece nele, por exemplo, o ato de pisar no chão. Para Simone Sousa, é extremamente importante essa ação, pois isso influencia diretamente a maneira como se canta. De acordo com Biscaro (2017), para Godard (2002), o gesto reside na relação dos seres humanos com a gravidade, com o peso do seu corpo, que já contém em si elementos “de visão de mundo, de experiência cultural, social, estética e ética” (p. 180). Ou seja, os pés são a base que trará toda essa consciência e que estruturará esse cantar antes de qualquer coisa.

A respiração também é uma outra questão citada como fundamental para esse estado corporal em cena. A respeito disso, Simone ressalta:

Entender por exemplo que respiração não se trata de controle e não se trata só de sobrevivência de trocas gasosas, é muito mais do que isso. É uma ação que te acompanha desde [...] o seu nascimento até a sua morte e movimenta o seu corpo inteiro. Então não só molda como você se apresenta, como você se movimenta, como você caminha, como você fica em pé [...], como também molda quem você é! qual é a sua atitude perante o mundo, como é que você encara a vida, como é que você reage aos acontecimentos, respiração é absolutamente tudo! (SIMONE SOUSA, 2020, em entrevista concedida).

A respiração possibilita estarmos em contato com o momento presente. Para Storolli (2019, p. 59), a tríade que viabiliza uma Respiração Vivenciada “é composta de concentração – percepção – respiração”. A autora afirma que “a concentração traz consigo a percepção e chama a respiração para a região escolhida” do seu corpo. Assim, para a autora, esse trio traz uma qualidade importante para o processo criativo que é a presença. Ou seja, a presença significa estar inteira na ação, permanecendo junto à própria percepção, concentrada, permitindo conhecer processos que ocorrem no organismo, como a respiração (STOROLLI, 2019). Essa adequação da respiração no corpo é o ato vital para o artista cênico. Trabalhar a escuta desse fluxo e do movimento que o ar proporciona no corpo, aos poucos, conduzirá a uma atenção sem tensão.

Até aqui percebi, em meio às falas das entrevistadas, que o corpo-voz está ligado às emoções e à identidade do ser humano. Assim, trabalhar com a respiração pode, em algum momento, trazer “à tona emoções, lembranças e/ou sentimentos que podem desorganizar, mesmo que momentaneamente, o equilíbrio do corpo e o estado emocional” (MARÇAL, 2019, p. 52). Nesse sentido, Mayra Montenegro traz uma questão delicada que pode vir a interferir diretamente nessa relação corpo-voz, e assim sobressair em algum momento no processo artístico, os traumas. Isso acontece porque “o corpo é memória. Ele grava todas as suas memórias, tudo que acontece e que lhe aconteceu na vida está gravado nas suas

musculaturas, tudo! Isso a psicologia já vem estudando há muito tempo. Tem as terapias corporais que trabalham isso”, segundo ela.

No tocante a essa propriedade do corpo, Mayra Montenegro relatou um pouco a respeito de como foi seu processo de preparação para o espetáculo *Violetas*⁴⁵, em que ela utilizou a metodologia da *Mímesis Corpórea* e *Mímesis da Palavra* do grupo LUME de teatro.

O LUME trabalha muito intensamente o corpo e as emoções vão saindo durante o trabalho. Porque você vai liberando a musculatura e as emoções vão sendo liberadas. E você não entende as vezes que emoção é essa que tá vindo, de onde tá vindo. Porque que eu tô sentindo isso? Depois às vezes é que parava para pensar para lembrar e anotar, registrar todo o meu trabalho. Eu dizia: “rapaz essa emoção tem a ver com tal dia com tal acontecimento”. Tem toda uma cena que eu criei por exemplo no espetáculo *Violetas* que foi a partir de soltar a musculatura das costas. Eu tava trabalhando com a musculatura das costas e fui soltando e foi vindo tanta emoção doida assim, forte, [...] um negócio pesado. E aí depois fui lembrar de tudo que aconteceu e a cena é muito forte no espetáculo. É uma cena que eu dou à luz e depois viro um animal [...] Mas no dia veio uma voz tão horrível, tão estridente foi um negócio, quem assistiu, quem tava junto disse: - eu pensei que tu ia quebrar as janelas Mayra. Porque foi muito forte e aí depois fui pensando e foi me vindo as memórias... tais acontecimentos traumáticos, tem a ver. Aí na cena eu vou repetir a mesma cena mas eu não vou sentir aquela mesma emoção que eu senti durante o laboratório. Eu repito a ação, as tensões musculares e aí o público sente a emoção. Mas eu não vou sentir mais aquela mesma coisa pesada. Eu vou fazer a ação e o público vai ver essas emoções gravadas nas musculaturas nas expressões. Porque se toda vez que eu for repetir [...] e sentir a mesma coisa eu vou ficar doida né? (MAYRA MONTENEGRO, 2020, em entrevista concedida)

Por meio desse relato, notei que esse trabalho corpo-voz considerou o corpo em primeira pessoa, como sujeito, e não o tratou em terceira pessoa, ou seja, o corpo como instrumento. Nesse treinamento foi necessário alinhar memórias-emoções-corpo para chegar no objetivo de trazer para cena um corpo presencial criativo, composto por sua própria intensidade e potência.

Mediante o exposto, cabe refletir a respeito do laboratório realizado por Mayra Montenegro, que trouxe não um trabalho de treinamento, no sentido de adestrar seu corpo com técnicas mecânicas almejando a perfeição, mas um treinamento realizado em um “terreno paradoxal entre aprendizado, acúmulo de habilidades e intensificação [de si] numa co-relação e co-criação” (FERRACINI, 2017a, p. 182). O treinamento está no campo da receptividade do afetar e ser afetado (ARTAUD apud FERRACINI, 2017a), ou seja, não se busca uma formatação de um corpo e sim a ampliação da capacidade de algo que aquela pessoa, aquele

45 Trata-se de um espetáculo teatral desenvolvido a partir de uma pesquisa chamada *Memória da voz*, realizada pela Mayra Montenegro em homenagem à sua avó materna chamada Dona Wilma (SOUZA, 2017).

corpo já possui, intensificando-o na base da receptividade e da sua relação com o mundo. Essa é a busca do LUME hoje.

Ainda acerca do corpo-memória, Simone Sousa, baseada na autora Thérèse Bertherat (2010), aborda que

os nossos problemas emocionais, comportamentais e psicológicos, também começam no corpo. Não é possível você ter um problema só de uma coisa porque o seu corpo é tudo. Então você não tem um problema puramente mental porque na verdade seu corpo é tudo. Você também não tem um problema que é puramente físico, uma coisa necessariamente vai levar a outra. E só existe uma maneira de resolver esse tipo de problema corporal: pela consciência de si. (SIMONE SOUSA, 2020, em entrevista concedida).

O corpo do artista cênico é, antes de qualquer trabalho, um corpo que se constitui de memórias boas e ruins. Esse indivíduo pode ter sofrido traumas que impactaram o seu corpo físico trazendo consequências que podem influenciar no seu desempenho atual em performance. Nosso corpo possui uma história cujas marcas do passado podem trazer à tona lembranças que estavam guardadas, por meio de uma prática de treinamento ou uma dinâmica coletiva, em que a memória de algum acontecimento específico pode emergir, causando certos desconfortos. Posso dizer que a timidez faz parte de uma característica natural da minha personalidade, mas também, algumas experiências da minha infância contribuíram ao longo da minha vida para que tivesse um comportamento mais discreto. Mas, nessa jornada de busca e autoconhecimento frente às situações sociais e porque não dizer, artísticas, consegui vencer tais inibições e me colocar com autoconfiança e autonomia diante dessas circunstâncias e vivências com a música.

Portanto, ao sentir dificuldade em movimentar o meu corpo, ou perceber isso no corpo de um aluno, ou a sua dificuldade de ter essa consciência de si, posso estar diante de um bloqueio de energia que cria uma “couraça”⁴⁶ muscular, por meio da qual o indivíduo se defende de possíveis sensações de angústia ou de prazer, bloqueando o fluxo da energia no corpo. Nessa circunstância, o professor tem diante de si corpos que se movem e buscam se expressar de alguma maneira. Assim, Marçal (2019) sugere que a empatia se faça presente, tornando possível compreender as ações, os efeitos e as reações emotivas dos nossos alunos nesse processo de ensino e aprendizagem.

As falas das entrevistadas que trabalham com o corpo-voz, seja por meio de técnicas do teatro, seja da educação somática, foram como luzes que me possibilitaram encontrar o meu caminho de atuação profissional com o corpo-voz, fazendo-me despertar para novas

46 Reich apud Bertherat; Bernstein, 2010, p. 121.

possibilidades de preparar tanto o meu corpo como os corpos dos alunos em formação para a performance musical. Os caminhos relatados possuem percursos, jeitos e afinidades de conteúdo que são bem particulares a cada uma delas. Todavia, foi possível encontrar pontos de conexão no que diz respeito a considerar a pessoa, o indivíduo cantor, como um ser único e naturalmente dotado e cheio de expressividade. Desse modo, cabe a nós como docentes o desafio de ajudá-lo a se reconhecer, sentir seu corpo, seus movimentos internos e externos, a se expressar de forma natural, pois o palco é um ambiente que necessita de uma atitude e intenção corpórea diferentes a depender do gênero da canção e do espaço cênico. Com isso, de uma maneira geral, ambas as entrevistadas enfatizaram que não há como trabalhar a voz sem pensar que ela é corpo.

3.4 Vivência com o corpo-voz

Este subtópico tem o propósito de compartilhar algumas vivências teórico-práticas experimentadas por mim ao longo do ano de 2020 e 2021, quando participei de alguns cursos e oficinas, na intenção de me apropriar das ferramentas didáticas mobilizadas pelos instrutores quanto a preparação do corpo do artista cênico. Trago essa expressão artista cênico “englobando neste termo o ator, o cantor, dançarino ou performer” (BISCARO, 2011, p. 34) ou seja, boa parte do público o qual participou dessas atividades eram artistas do corpo que desenvolvem seu processo artístico com seus corpos em movimento dinâmico ou estático em cena (GATTI, 2010). Assim, me coloquei como aprendiz em um espaço de processo pessoal, experimentando propostas, me desafiando nesse percurso da consciência do meu corpo, seus gestos e movimentos. De acordo com Paulo Freire (2018, p.30), “faz parte da natureza da prática docente a indagação, a busca, a pesquisa”. Assim, ao todo foram onze experiências vivenciadas com diferentes profissionais das áreas da Dança, do Teatro e da Música. Todas foram realizadas de forma on-line por conta da pandemia de Covid-19. Portanto, tais experiências foram tomadas como base para planejar uma oficina com o propósito de criar um contexto de ensino e aprendizagem para desenvolver algumas dessas práticas no intuito de investigar possibilidades para estimular a corporeidade e presença cênica para a performance musical em um público formado especificamente de cantores populares em formação.

A primeira oficina da qual participei foi Corpo, som, dramaturgia e visceralidade, ministrada pela atriz, bailarina e educadora Alda Pessoa⁴⁷. Sua proposta era promover a

47 Para maiores informações, disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/4890670045547643>>. Acesso em: 19 maio 2021.

autopercepção, a sensibilização do corpo e das emoções por meio de exercícios somáticos e corporais; além da exploração de movimentos, palavras e sons. Alda propôs inicialmente exercícios corporais para aquecermos as nossas musculaturas e articulações com movimentos variados. Sempre nos conduzindo em todo o processo, ao mesmo tempo que ela fazia o movimento, nós a acompanhávamos de forma a despertar a energia em nosso corpo. Em seguida, nos deixava livre para executar um tipo de “dança contemporânea”⁴⁸ com os elementos, gestos e movimentos experimentados anteriormente com uma música instrumental. Durante o processo de quatro dias, Alda estimulou-nos a explorar os sons e as palavras, para construirmos aos poucos uma “partitura cênica”. O termo “partitura”, em geral, é conhecido como uma linguagem escrita musical, mas, “em alguns casos, o teatro e a dança fazem uso desse termo quando querem trabalhar com uma estrutura de movimentos ou de ações cênicas específicas formatadas” (MILLER, 2012, p.120). Em minha partitura cênica, Alda propôs me dirigir e fiquei feliz com a experiência em que ela fez algumas observações interessantes, como a de valorizar as nuances do som sem, no entanto, ter que proferir a palavra, ou seja, “é interessante quando a palavra pode aparecer quando ela já está em forma de gesto ou no som” (Informação verbal)⁴⁹. Da mesma forma, enfatizou que os movimentos corporais nessa prática poderiam ter durações diferentes.

Nessa experimentação em dança contemporânea, participei de duas aulas com a dançarina Morena Nascimento⁵⁰. Essas aulas, segundo a ementa, incluíam exercícios práticos de improvisação, composição coreográfica e instrumentalização técnico-poética do corpo, orientados e direcionados por um olhar interdisciplinar para a dança, oscilando entre tessituras de desejo e organização. Outros aspectos, como a musicalidade, espacialidade e sensorialidade, também foram abordados⁵¹. Para isso, as aulas foram divididas em duas partes. Na primeira vivenciávamos um momento de conhecimento do corpo de forma sensível e autoral guiados pela Morena Nascimento. Nós nos movimentávamos nos diferentes “níveis do espaço: baixo, médio e alto” (LABAN, 1978, p. 73) e éramos instigados a perceber a respiração, a dimensão do corpo, a dimensão do corpo no espaço, a pesquisa do peso do corpo

48 Segundo Jussara Miller (2012, p. 29) “Quando falamos de dança contemporânea estamos falando de diversidade, pluralidade, instabilidade, transdisciplinaridade, ou seja, trata-se de uma dança que tem transitoriedade e se transforma com o tempo”. É uma dança “que se abre para diferentes corpos, diferentes olhares, diferentes interpretações” (p. 64).

49 Fala da Professora Alda durante as aulas ministradas em junho de 2020, no período de 24 a 27, na oficina promovida pela Fecomércio-CE.

50 Para maiores informações, disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0058035684923977>>. Acesso em: 10 nov. 2021

51 Texto retirado do release da oficina, disponível em: <https://www.sympla.com.br/aula-de-danca-contemporanea-com-morena-nascimento__935829>. Acesso em: 19 maio 2021.

que evidenciava uma “gradação do tônus muscular para determinadas mudanças de movimento” (MILLER, 2012, p. 108). Além da percepção do chão como um importante ponto de apoio, empurrando-o, pressionando-o durante o movimento (*ibid.*, 2012). Na segunda parte, Morena Nascimento propunha algo mais sistemático em uma coreografia, em que executávamos todos juntos e ao mesmo tempo. A experiência tanto no curso da Alda Pessoa como da Morena Nascimento traz a dança como algo que se desprende de uma técnica rígida e que possibilita o estímulo ao movimento com expressão e liberdade.

Em seguida, no IV Encontro de Estudos do Canto e da Canção Popular, promovido pela UNICAMP-SP, participei de duas oficinas: O corpo da Voz, com a cantora Fabiana Cozza⁵²; e Impulso vocal – a voz como extensão de um corpo em movimento, com a cantora Titane. Apesar da realização de ambas as oficinas terem ocorrido apenas em um dia, foi muito interessante como ambas conseguiram trazer uma vivência prática com o corpo e uma reflexão teórica muito produtiva. A oficina ministrada pela Fabiana Cozza ocorreu em três momentos com as seguintes práticas: atividades relacionadas a exercícios com o corpo-voz, canto e um momento de conversa com os participantes. Ao iniciar a prática e escuta do corpo, o que me chamou a atenção foi o uso de uma trilha sonora instrumental baseada nos tambores africanos, que nos instigava a sentir esse ritmo mais vibrante pulsando em nosso corpo e nos fazendo movimentar de forma mais integrada. Fabiana Cozza desde o início enfatizou o pisar no chão com consciência, trazendo assim a percepção de onde se está, de uma presença. Um dos exercícios que fizemos foi o *Grounding*,⁵³ que, segundo Marçal (2019, p. 58), favorece a percepção do corpo, desperta a propriocepção. Além de outros aspectos, Fabiana Cozza trouxe em sua fala reflexões a respeito de fatores que são importantes para o cantor, como a propriocepção, a conexão com a área do Teatro, da presença cênica ser algo construído de dentro pra fora, a respiração e o cantor ser quem ele é.

Já a oficina Impulso vocal – a voz como extensão de um corpo em movimento, com a cantora Titane⁵⁴, foram propostas atividades que permearam “o desenvolvimento de um fluxo interno único, gerador de movimento, capaz de impulsionar voz, braços, pernas, olhares, gestos e melodias. [...] com propostas simples de percepção corporal, consciência dos espaços e da densidade e direcionamento de ossos. [...]”⁵⁵. Essa abordagem trata da técnica Klauss

52 Para maiores informações, disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/4539698153498413>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

53 Na bioenergética, *grounding* significa fazer a pessoa entrar em contato com o chão (LOWEN, 1982, p. 169 apud MARÇAL, 2019, p. 58).

54 Para maiores informações, disponível em: <http://www.titane.com.br/site_2018>. Acesso em: 10 nov. 2021.

55 Texto retirado do release da oficina disponível em: <<https://encontrodacancao.wordpress.com/inscricoes/>>. Acesso em: 19 maio 2021.

Vianna, que “é considerada tanto uma técnica de dança como de educação somática” (MILLER, 2012, p. 53). Em sua fala, Titane nos disse que “trata-se de um convite para que possamos focar no prazer das sensações”. O estímulo à improvisação, às oposições e à expansão do corpo (*ibid.*, 2012) foram muito explorados.

Ainda nessa perspectiva da Educação Somática, a Oficina Dando o Corpo a Voz, ministrado pela professora e cantora Simone Sousa, ocorreu em um dia, dividida em duas partes. A primeira, de forma prática, e a segunda, com uma conversa para que ela pudesse extrair nossas percepções e tirar possíveis dúvidas relacionadas àquela experiência. Simone, ao começar, fez uma observação: ao dizer que essa oficina falava sobre “presença”, pediu, se possível, que os participantes deixassem suas câmeras abertas para que ela pudesse acompanhar e conduzir o processo de forma mais efetiva. Nós cantamos um trecho de uma canção simples antes da prática corporal e demos seguimento com sua condução. Utilizamos uma bolinha feita de meias e um tapete para que pudéssemos realizar as atividades com o corpo. Primeiro, na posição deitada; em seguida, sentada; e, depois, em pé. Simone nos ajudava a nos percebermos em posturas e toques pelo corpo conduzindo-nos sempre pela sua fala. Isso foi algo que me chamou atenção, pois foi diferente das outras ministrantes das oficinas anteriores. Ela não demonstrava os movimentos na prática. O papel da Simone na oficina era, por meio das suas palavras, possibilitar que tivéssemos uma “experiência sensorial do corpo que buscamos” (BERTHERAT; BERNSTEIN, 2010, p. 31) por si mesmos.

No início do ano de 2021, ocorreu a X Jornada Internacional Atuação e Presença promovido pelo grupo LUME⁵⁶. Nesse evento, participei de dois cursos: Danças do Corpo, ministrado pela Naomi Silman; Conceituações do Corpo em Arte, ministrado pelo Renato Ferracini; e dois Encontros Vivências, com a Ana Cristina Colla. Esses cursos foram ministrados pelos integrantes do LUME, sendo os mais esperados por mim, tendo em vista que já tinha entrado em contato com os princípios teóricos do grupo.

No curso Danças do Corpo, realizado em cinco dias, experimentamos estímulos diferentes, por meio de imagens, música, objetos, colocando nosso corpo para dançar em cada um dos dias, durante três horas. Após um tempo de trabalho energético, em que os movimentos realizados eram ora aleatórios, ora guiados, ocupando o espaço que tínhamos em nossas casas, realizávamos também uma “parada brusca”, solicitada pela Naomi, para que pudéssemos “segurar internamente a sensação” (FERRACINI, 2003, p. 139) desse fluxo de energia do nosso corpo. Em seguida, trabalhávamos com os gestos, proporcionando uma

⁵⁶ LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP.

relação com o outro, formando duplas; por meio de uma imagem escolhida por cada um, que no caso foram uma pessoa e uma paisagem. Depois de um primeiro momento, em que analisamos a foto, observando os seus detalhes, suas nuances, postura, emoção, nós então transformávamos o nosso corpo nessa figura e explorávamos mais uma vez a energia no corpo em expansão.

O curso *Conceituações do Corpo em Arte* tinha um caráter mais teórico, de discussão e debate a respeito das referências que envolvem a temática do corpo e presença. Os dois *Encontros Vivências*⁵⁷ com a Ana Cristina Colla⁵⁸ tinham características e conteúdos advindos de processos de criação de espetáculos anteriores, com o estímulo da escuta, nos quais nós a ouvíamos falar textos sobre suas memórias felizes e tristes. Tínhamos um momento de trabalho energético sendo conduzido tanto pela fala como por demonstrações práticas. Os temas memória, narrativas de vida eram muito fortes nessas práticas então, ao mesmo tempo que a Ana Colla partilhava o processo de construção desses espetáculos, ia envolvendo os participantes em atividades como nos questionarmos, por exemplo, sobre qual memória nós não gostaríamos de esquecer e, em seguida, escrevermos essa memória num curto espaço de tempo. Outra atividade foi ir em busca de objetos pela casa, desde o mais antigo até o mais atual, e, após estarmos com todos os objetos, colocá-los em um cantinho próximo a nós para que pudéssemos separá-los e olhá-los, percebendo o que eles diziam de quem nós somos e da relação que nós estabelecemos com eles.

Ao participar da aula ministrada pela Francesca Della Monica⁵⁹, cujo público-alvo era professores, um dos principais aspectos discutidos foi a importância da consciência da espacialização⁶⁰. Nas palavras da Francesca Della Mônica, o conceito de espacialização da voz vem solucionar um grave problema que é criado pela projeção, na qual há uma compreensão de que a ação do direcionamento da voz acontece a um ponto ou a um setor espacial visível e bem definido – predominantemente frontal – que exclui tudo e todos que não são visíveis, fazendo com que a voz perca sonoridade, movimento e presença cênica, comprometendo a comunicação com os interlocutores (apud MALLETA, 2014). Com isso,

57 O primeiro Encontro intitulado: Você - infância, palavra, corpo, memória, butô, dança pessoal. Dançando palavras; e o segundo, Kintsugi, 100 memórias – autobiografia, autoficção, objeto-memória, narrativas. Qual memória você não gostaria de esquecer?

58 Para maiores informações, disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/2342289588606508>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

59 Artista, pedagoga e pesquisadora italiana, conduz pesquisa sobre as diversas possibilidades da voz e da musicalidade no âmbito teatral contemporâneo, por meio de uma metodologia própria (apud MALETTA, 2014).

60 Francesca Della Mônica identifica quatro espaços de ação vocal são eles: espaço físico visível; o espaço físico possível; o espaço relacional e o espaço lógico-projetivo (apud MALLETA, 2014, p. 45).

Francesca Della Mônica cita que o nosso corpo é uma grande superfície que reage e disponibiliza cavidades de ressonância e de superfície de vibração proporcionalmente à distância. Dessa forma, defende a gestão da proxêmica⁶¹ como possibilidade de o corpo reagir a determinados espaço-relacionais:

- **íntima** – quando há grande proximidade física entre emissor e pouquíssimos interlocutores, não se pretendendo incluir outros. Nesse caso, a ação vocal se limita a espaços restritos;
- **privada** – a ação vocal é direcionada a um grupo um pouco maior de interlocutores, que ocorre geralmente nas reuniões familiares, profissionais ou de amigos. O espaço relacional da voz se amplia e, consequentemente, provoca um aumento de extensão e de intensidade corporais;
- **pública** – a ação vocal é direcionada a grandes grupos, própria das salas de aula, auditórios, plateias teatrais, assembleias e comícios. O espaço vocal cresce consideravelmente e, como consequência, utilizam-se grandes extensões e intensidades;
- **mítica** – refere-se à necessidade de manifestação vocal que vai além das convenções, para se expressarem afetos, emoções e desejos que fogem do controle das regras sociais. Usam-se extensões e intensidades extremas (MALETTA, 2014, p.46-47, grifo do autor).

Assim, tomar consciência dessas diferenças e acostumar o meu corpo a ter uma relação com essa complexidade, determina, segundo Francesca, um caminho de trabalho da técnica vocal num sentido mais amplo, o do espaço físico.

Em suma, o movimento vocal, como gesto de relação, não deve se conter no espaço em torno ao emissor ou voltar-se para o interior dele, mas, por meio da ampliação desse espaço, deve se afastar da margem na qual o emissor se refere e fala apenas de si mesmo, em busca da comunicação com o outro. Nesse espaço ampliado de comunicação, devem ser incluídos todos os interlocutores, não cabendo um gesto vocal que se comunica com apenas um deles e que exclui os outros. Para isso, antes de começar a dizer, a cantar, a gritar, a sussurrar..., o corpo mede distâncias, engloba alteridades, estabelece trajetórias e o transporte do gesto. Isso deve ocorrer antes do ataque sonoro e é por isso que cada ação vocal, ao mesmo tempo em que comporta alturas, intensidades e timbres, compreende também espaços, proxêmicas, inclusões e exclusões (MALETTA, 2014, p. 48).

Por último, para finalizar essa temporada de experiências em prol de vivenciar as questões que envolvem o corpo e a presença, me inscrevi no curso de extensão Construindo mundo: corpo, vida e movimento da professora Jacqueline Peixoto⁶², que objetivava possibilitar uma articulação e consciência prática/teórica em abordagens do movimento e

61 Disciplina recente de origem americana (HALL, 1959,1966), que estuda o modo de estruturação do espaço humano: tipo de espaço, distâncias observadas entre as pessoas, organização do habitat, estruturação do espaço de um edifício ou de um cômodo (PAVIS, 2011, p. 310).

62 Atriz, dançarina, terapeuta holística e professora do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará, campus Crateús. Para maiores informações, disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/5637798510840706>> Acesso em: 06 dez 2021.

estudos do corpo como potência para a vida e formação do participante. Os encontros ocorreram uma vez na semana, com duração de duas horas cada encontro. A forma de conduzir da professora Jacqueline Peixoto assemelha-se às orientações guiadas da professora Simone Sousa, em que a fala, a palavra são fios condutores para o cuidado, a ativação e ampliação da consciência do corpo por meio das práticas. Esse ponto em comum na prática das duas profissionais se deve à aproximação delas com a Educação Somática e a Eutonia.

Segundo Débora Bolsanello (2011), nos métodos da Educação Somática, há algumas características comuns ao que corresponde à abordagem do professor em relação ao movimento do corpo de seus alunos no contexto das aulas. Entre as nove citadas pela autora, cito:

A diminuição do ritmo: O professor propõe que o aluno faça os movimentos de forma mais lenta do que habitualmente ele faz a fim que possa perceber as estruturas músculo-esqueléticas implicadas quando executa o movimento. É o primeiro passo de uma tomada de consciência de como se executar um movimento de maneira justa.
A automassagem: Através do uso de objetos auxiliares (bolas, bastões, etc.), o aluno é levado a massagear-se e a reativar o sistema proprioceptivo (BOLSANELLO, 2011, p. 308-309, grifo da autora).

Nessa última atividade, previamente a professora Jacqueline Peixoto nos pedia, quando necessário, para que providenciássemos materiais e objetos como bola de meia, toalha, papel, cabo de vassoura, entre outros, para serem utilizados nas aulas com esse objetivo da automassagem ou o “aumento do vocabulário gestual”, que proporciona movimentos inusitados e lúdicos que formam conexões neuronais e o estabelecimento de padrões motores mais eficazes (BOLSANELLO, 2011). Uma outra sugestão feita pela professora foi que cada aluno tivesse um caderno para anotação das experiências, questões, sentimentos, dúvidas, percepções do corpo tanto para se expressar como para deixar como arquivo, com a finalidade de discutir tais questões nas próximas aulas.

Uma das preocupações e receios que tinha antes de participar desses cursos e oficinas era o medo em não conseguir corresponder às atividades propostas ou de ser talvez questionada com perguntas das quais talvez não saberia responder, principalmente nas atividades relacionadas às outras áreas artísticas. Mas, ao passar por cada uma dessas experiências pude perceber em todas elas um “bom clima pedagógico-democrático” (FREIRE, 2018, p. 82) no qual tanto as professoras (es)/artistas que conduziram as oficinas e cursos, como os participantes, tinham uma postura “dialógica, aberta, curiosa, indagadora e não apassivada” (*ibid.*, p. 83), tanto na fala como na escuta. Isso foi bastante importante no

meu processo quanto ao aspecto da experimentação com o foco nesse olhar investigativo de construção e reconstrução do meu corpo, acionando possibilidades de uma presença corporal não pautada na dicotomia. Essa parte do processo em que pude aliar conhecimento científico com a prática com o meu corpo fez-me compreender quais os possíveis elementos e conteúdos corporais poderiam ser utilizados na elaboração da proposta pedagógica.

4 O CORPO QUE CANTA: DIÁLOGOS COM A PRESENÇA CÊNICA NA PERFORMANCE MUSICAL

Nesta etapa do trabalho, será exposto o processo de desenvolvimento, elaboração e aplicação de uma proposta pedagógica que contempla atividades diversas integrando as diferentes linguagens artísticas, com o objetivo de favorecer o desenvolvimento da presença cênica em cantores. Essa parte será dividida em quatro momentos: **1.** Planejamento da Oficina Corpo – diálogos com a presença cênica; **2.** O processo de ensino e aprendizagem da oficina; **3.** Avaliação da oficina pelos participantes; e, por fim, **4.** Apresentação da proposta pedagógica.

4.1 Planejamento da oficina Corpo – diálogos com a presença cênica

A proposta da oficina Corpo – Diálogos com a Presença Cênica consistiu em investigar e refletir sobre as possíveis estratégias de ensino e aprendizagem do canto popular, destacando a performance musical. Foram evidenciadas interações com o corpo-voz que pudessem colaborar com a formação de cantores no que tange ao aprimoramento da presença cênica durante a interpretação musical. Segundo Paviani e Fontana (2009, p. 78), uma oficina pedagógica proporciona,

A oportunidade de vivenciar situações concretas e significativas, baseadas no tripé: sentir-pensar-agir, com objetivos pedagógicos. Nesse sentido, a metodologia da oficina muda o foco tradicional da aprendizagem (cognição), passando a incorporar ação e a reflexão (PAVIANI; FONTANA, 2009, p. 78).

O processo da Oficina objetivou proporcionar uma linha progressiva de reflexão teórico-prática de preparação do corpo-voz em sala de aula, com atividades que possibilitassem uma autonomia e confiança para o cantor em formação em sua performance musical. A partir de uma alegoria, que associa seres humanos a propriedades que o autor identifica nas bolhas e linhas, Tim Ingold (2015) realizou uma reflexão inusitada a respeito da vida.

É comum pensar em pessoas ou organismos como bolhas [...] têm partes internas e externas divididas em suas superfícies. Eles podem expandir e contrair, invadir e recuar. Eles ocupam espaço ou – na elaborada linguagem de alguns filósofos – eles promulgam um princípio de territorialização. Eles podem esbarrar uns nos outros, agregar-se, até mesmo se fundir em bolhas semelhantes [...]. O que bolhas não podem fazer, no entanto, é agarrar-se um ao outro, não pelo menos sem perder sua particularidade na intimidade do seu abraço. Pois quando se fundem internamente, suas superfícies sempre se dissolvem na formação de um novo exterior (INGOLD, 2015, p.03-04, tradução nossa).

A tese do autor Tim Ingold (2015) é a de que, diferente das bolhas, as linhas possuem torção, flexão e vivacidade, e, ao surgirem, escapam do monopólio das bolhas. Se a bolha traz consigo o princípio da territorialização, a linha carrega o princípio contrário da desterritorialização. Ou seja, a desterritorialização é quando se abandona um território para vivenciar encontros múltiplos com pessoas, cheiros, paisagens, sabores, memórias com seu corpo, que é memória e o local no qual se vivem experiências das mais diversas. Trazendo a alegoria para o contexto dessa pesquisa, após esse processo de desterritorialização, vivido por exemplo em uma pesquisa de campo, fora do seu lugar, esse mesmo corpo volta para seu ambiente de trabalho artístico, seu espaço cênico e se reterritorializa com uma nova abertura (HIRSON; COLLA; FERRACINI, 2017).

Assim, lançar o cantor em experiências diversas com o outro elemento, seja ele pessoa, objeto, imagem, som, palavra e movimento, possibilitando o desenvolvimento do despertar de si, de sua capacidade criativa e do encorajamento da sua própria forma de se expressar, pode vir a torná-lo mais confiante no seu processo de criação artístico-performático. Portanto, o intuito da oficina foi fazer com que os participantes passassem pela experiência de abandonar um território de hábitos e sensações corporais já conhecido para se aventurar em um processo de desterritorialização, descobrindo assim novas formas de tornar o corpo mais confiante para ousar em sua presença cênica em performance musical.

O Plano de Ensino (ver APÊNDICE D) foi elaborado para ser executado em seis encontros, pois nesse formato eu conseguiria passar todos os conteúdos da oficina e ter um tempo maior para observar a evolução dos alunos nas atividades propostas. Em cada encontro, foi escolhido um tema que, em determinado aspecto, pudesse estar o mais próximo possível do trabalho e da percepção corporal para o aprimoramento da presença cênica dos cantores participantes, sendo eles: O corpo; Corpo-voz na performance musical; Presença; Corpo-voz: lugar da energia extracotidiana; A presença cênica e suas relações; e Performance musical.

Escolhido os temas, o segundo momento foi organizar os conteúdos e princípios que guiariam os encontros e, posteriormente, definir as atividades que pudessem compor o procedimento metodológico de cada dia. Dividi os conteúdos de acordo com quatro categorias: Consciência Corporal, Música, Teatro e Dança.

Para desenvolver a consciência corporal, elenquei como conteúdos principais as capacidades de Interocepção, que estão relacionadas às sensações trazidas do interior do organismo ao consciente, como, por exemplo, o funcionamento e os estímulos dos órgãos internos, a percepção dos batimentos cardíacos, as emoções, as dores, etc.; de Exterocepção,

que está ligada aos estímulos externos ao corpo, como a sensação de frio, o calor, os estímulos visual e sonoro, entre outros; e da Propriocepção, que está voltada para a percepção total das posturas, posições e dos movimentos do corpo, quer esteja estático, quer esteja em movimento (MARÇAL, 2019). E, ainda, dar ênfase à Respiração, como aliada nesse processo de consciência corporal que tanto as autoras Marçal (2019) e Bertherat (2010) abordam, trazendo o esclarecimento de que “a qualidade da respiração é muito importante para o processo de *individuação*, de consciência corporal” (MARÇAL, 2019, p. 51-52, grifo da autora), estimulando tanto uma respiração guiada como a respiração natural.

Logo no início dos encontros, incentivava os participantes a executarem a automassagem, conduzindo-os num movimento corporal que os fizessem observar seu corpo, percebê-lo e, principalmente, verificar se havia tensões nele. Essa sugestão foi inspirada nas práticas da Educação Somática, no que concerne ao modo como o professor pode “incitar o aluno a explorar, através do movimento, conexões entre partes do corpo aparentemente desconexas” (BOLSANELLO, 2011, p.308). Assim, a automassagem possibilitou a eles sentir e perceber seus movimentos, compreender como executá-los e investigar as variações em seu modo de se mover.

Quanto aos conteúdos relacionados à área da Música, procurei selecionar aqueles que estivessem mais conectados com os princípios da experiência por meio do movimento, da escuta, da corporeidade, do canto e da improvisação. Incentivei uma aprendizagem que não estivesse arraigada a princípios dicotômicos das relações mente e corpo, corpo e voz, e dessa alienação, no que se refere a esse corpo mecanizado ou insensível, em uma aprendizagem sem corpo (PEDERIVA, 2004b), principalmente no que se refere ao processo de sala de aula com cantores.

Portanto, a junção Som e Movimento norteou boa parte das atividades propostas, uma vez que, segundo o professor Iramar⁶³, para Émile Jaques Dalcroze, “independentemente da idade do aluno, temos uma trilogia inseparável: música, corpo e movimento”, na qual há uma perspectiva de “que o corpo é algo de precioso e, para o [...] músico, essa sensibilização corpórea poderia passar através do olho, da expressão e do gesto” (*ibid.*). A essência da abordagem Carl Orff também comunga com essa ideia, que coloca em unidade a música e o movimento, abordados de forma conjunta, acrescida a improvisação. De acordo com a autora

63 Professor brasileiro com nacionalidade suíça, licenciado pelo Instituto Jacques-Dalcroze de Genebra (Suíça), em entrevista concedida ao projeto A Música na Escola, na Roda de Conversa 3 sobre o Tema A Música no século XX: Métodos Tradicionais. Disponível em: <<https://amusicanaescola.com.br/pdf/RodaConversa3.pdf>>. Acesso em 30 out 2021.

Melina Sanchez⁶⁴, a proposta pedagógica que inclui a improvisação, seja melódica, seja de movimentos corporais, tem a finalidade de proporcionar a vivência das linguagens da dança e da música de forma integrada, ou seja, atenta para o fato de a música nunca vir sozinha, mas sempre integrada ao movimento.

Quando se trata da escuta, os autores Pederiva e Gonçalves (2018) apontam para a diferença entre a escuta casual e a intencional. A primeira, seria aquela que realizamos a todo instante em nossa vida; e, a segunda, aquela na qual se tem uma consciência de voltar-se para o som, buscando vivenciá-lo em todas as possibilidades, de modo ativo. Desse modo, a Escuta Intencional foi incorporada à oficina na perspectiva de provocar nos alunos uma percepção ampliada das sonoridades do corpo e do entorno, para despertar neles uma escuta intencional, voluntária e atenta. A proposta teve por objetivo fazer com que o corpo todo afetasse e fosse afetado pelo som, ou seja, após a etapa da Consciência Corporal, o corpo dos participantes estaria mais atento para as características sonoras promovidas por essa escuta intencional, o que traria automaticamente uma resposta corporal por meio dos movimentos, como no caso das atividades do Jogo Caminho Sonoro, Dança dos gêneros e Brincando de Improvisar.

Quanto à prática do Canto, inspirada na proposta do educador musical Maurice Martenot, a princípio, foi estimulado um primeiro contato com o Canto Livre e espontâneo. Depois, um contato com o Canto Consciente, após os participantes fazerem uma auto-observação interna e externa do seu próprio corpo.

Por fim, ao apreciar a performance musical de um artista cantor, nossa escuta e nosso olhar se direcionam para diversos aspectos postos em cena. Influenciada pelo trabalho da autora Deniele Mello (2014), analisamos a atuação performática de cantores populares brasileiros, destacando que, quer seja em uma gravação de um vídeo clip, quer seja em um show, a corporeidade é o que traz essa perspectiva mais integralizada (PEDERIVA, 2004a). Ademais, contribuí com um fazer musical que envolvia escolhas, baseadas em uma coerência artística, a partir de suas particularidades, sendo essas escolhas expressivas, faciais e físicas (BRAGA, 2019), realizadas em uma atuação multissensorial através do visual, o teatral, o gestual (FINNEGAN, 2008), entre outros aspectos.

Conteúdos relacionados a outras linguagens artísticas também estiveram presentes na oficina. Na área do Teatro, por exemplo, boa parte dos elementos escolhidos tiveram como

64 Trecho inspirado no artigo Corpo e dança na educação musical: recurso pedagógico somente?!, da professora Melina Fernandes Sanchez. Disponível em: <<https://amusicanaescola.com.br/pdf/RodaConversa3.pdf>>. Acesso: 30 out. 2021.

base os princípios do grupo LUME⁶⁵, por tratarem do tema da presença cênica e do corpo como um dos assuntos mais relevantes na cena artística, além de outros autores que estudam esse assunto. A esse respeito, Burnier (2009) menciona que não só o ator mas todos os artistas que performam no palco têm uma particularidade, que é a presença, o estar vivo em cena. Segundo o autor, nessa realidade, o corpo não deve apresentar uma mecanicidade e, sim, uma organicidade, pois é por meio do seu corpo, da sua pessoa que acontece a expressão daquilo que se deseja.

Para fazer com que isso aconteça, se faz necessário que o sujeito tenha consciência da Energia, que “vem do grego *energon*, que significa ‘em trabalho’” (FERRACINI, 2003, p. 107). Tanto o teatro oriental como as pesquisas cênicas ocidentais realizadas por grandes nomes do Teatro – como Grotowski, Eugênio Barba, Burnier e outros – sugerem que, utilizando um treino com resistências musculares, oposições corpóreas e outras atividades é possível desencadear uma dilatação corpórea, ou seja, uma manipulação consciente da energia em seu corpo e suas variações (FERRACINI, 2003). Esses exercícios que desenvolvem uma tomada de consciência desse centro energético visam desenvolver ao corpo toda a sua vivacidade. Assim, quando o corpo reencontra o seu dinamismo global, a energia circula livremente transformando-se em movimento (STOBBAERTS, 2014). Duas das atividades propostas tiveram esse princípio da busca dessa energia, sendo elas: a Montanha e o impulso de pular.

A discussão a respeito dos três conceitos⁶⁶ de Presença expostos pela autora Erika Fischer-Lichte (2012), e reforçadas pelo autor Ferracini (2017b), que são os conceitos fraco, forte e radical, foram também expostas em diálogo com os participantes. Essas concepções de Presença foram relacionadas com a perspectiva de que a busca por um corpo conectivo, atento e presente, também é uma busca por um corpo receptivo (FABIÃO, 2010).

A cena, portanto, não se dá “em”, mas “entre,” ela funda um entre-lugar. Ação cênica é co-labor-ação. Neste sentido, a famigerada “presença do ator,” longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os *entrelugares da presença* (*ibid.*, 2010, p. 323, grifo da autora).

65 Fundado em 1985, LUME teatro se tornou uma referência mundial na pesquisa da arte do ator. O LUME possui um repertório diversificado de teatro físico, espetáculos de palhaço, dança pessoal, além de intervenções de grande dimensão ao ar livre com a participação da comunidade. Além disso, o LUME é um núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas-SP. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo>> Acesso em 23 nov. 2021.

66 weak concept of presence, strong concept of presence and radical concept of presence.

Com a adoção do entendimento desses termos, propus ao grupo de participantes a reflexão da importância de o artista cênico considerar as emoções que serão expressas em sua performance por meio do seu corpo-voz. Ao estar em uma performance, o corpo tem de estar expressando aquilo que se deseja por meio da canção e em cena. Dessa maneira, a sugestão da Mayra Montenegro, quanto à inspiração da atividade do Rasabox, de autoria do diretor de teatro e professor Richard Schechner, serviu como ponto de partida para aguçar essa sensação, engajando emoção, corpo-voz e imaginação. Por fim, discutimos e praticamos a noção da Espacialização que, para Francesca Della Mônica (2014), se refere a uma reação corpórea e mental aos espaços mais ampla, a qual deve se antecipar à emissão vocal e permanecer além da duração do som ouvido, incluindo e significando os silêncios. Com isso, tem-se um ganho em gestualidade, comunicação e, conseqüentemente, na presença cênica (apud MALETTA, 2014).

A Dança pode ser considerada como a poesia das ações constituída da arte do movimento. Ela pode tanto evidenciar formas e ritmos que demonstram a atitude da pessoa ao mover-se, como pode caracterizar um estado de espírito e uma reação. Assim, também o movimento da dança pode ser influenciado pelo ambiente do ser que se move (LABAN, 1978).

Antes que fosse possível o estímulo para que essa dança ocorresse, foi despertada a consciência e o interesse para que o corpo estivesse disponível para o momento presente. A autora Jussara Miller (2016), em sua abordagem sobre dança contemporânea, traz um olhar que parte da prática da técnica Klauss Viana⁶⁷, a qual “propõe, antes de mais nada, uma disponibilidade corporal para o corpo que dança; o corpo que atua; o corpo que canta; o corpo que educa; o corpo que vive” (MILLER, 2016, p. 52). Partindo desse princípio, percebi o quanto valioso foi permitir com que os participantes pudessem ter a atitude de serem um “pesquisador do corpo, não um reproduzidor de movimentos, mas um criador, um estudioso, um dançarino, um ser humano em autoconhecimento, e isto se reúne em um único núcleo: o corpo-a-corpo com o próprio corpo” (*ibid.* p. 16).

A autora Isabel Marques (1998), em seu artigo *Corpo, dança e educação contemporânea*, discute os conceitos de corpo e dança elaborados a partir do percurso histórico da dança, fazendo uma ponte com o seu caminho de vida pessoal na dança. Essa autora, assim como os demais citados neste trabalho, problematiza também o sistema educacional, a partir da concepção do “corpo ideal”, que é estimulado em geral por meio do ensino de técnicas codificadas, por exemplo, no balé clássico. Ao contrário desse tipo de abordagem, a autora Isabel Marques reflete sobre o corpo natural na dança, pela perspectiva

67 Foi um Bailarino e preparador corporal brasileiro.

trazida pela Isadora Duncan (1877-1927), em que a dança é vida e está intimamente relacionada à expressão natural e espontânea do homem e de sua essência. A autora ainda complementa, ao dizer que houve, com essa “linha de pensamento, uma relação quase que *a priori* entre o corpo, a dança e a criança, também considerada espontânea, pura e livre em sua ‘essência’” (*ibid.*, p.73, grifo da autora). Esse desdobramento pedagógico trouxe uma nova maneira de agir, no sentido de o processo educativo não destruir a nossa criança interior.

Nesse brincar com o corpo, de forma simples e espontânea, podemos explorar na oficina alguns conteúdos básicos relacionados ao movimento e ao corpo criados pelo Rudolf Laban⁶⁸ (1879-1958). Segundo o autor, “os componentes constituintes das diferenças nas qualidades de esforço resultam de uma atitude interior (consciente ou inconsciente) relativa aos seguintes fatores de movimento: Peso, Espaço, Tempo e Fluência” (LABAN, 1978, p. 36). Quanto ao espaço, Laban (1978) ainda elenca alguns aspectos elementares para a observação de ações corporais, quais sejam: direções para direita ou esquerda (frente/atrás); níveis: alto, médio e baixo; as extensões: perto – normal – longe; caminho: direto, angular ou curvo. Quanto ao Tempo dos gestos, foi observado se os participantes estavam executando de forma rápida, normal ou lenta. Esses aspectos foram norteadores no que se refere à atuação dos participantes na oficina.

Ainda segundo esse autor, “os movimentos do corpo podem ser divididos aproximadamente em passos, gestos dos braços e mãos, e expressões faciais” (*ibid.*, p. 48). Laban (1978) apresenta o que ele chama de cinesfera (cinesfera), que se trata de um espaço esférico máximo ao redor do ser humano capaz de abrigar toda a diversidade dos movimentos, sejam esses superiores, inferiores, sejam de cabeça e tronco.

4.2 O processo de ensino e aprendizagem da oficina

A oficina⁶⁹ ocorreu no período de 4 a 9 de outubro de 2021, de forma remota, contemplando duas horas de encontros síncronos e uma hora de atividade assíncrona por dia. Foram abertas as inscrições para 30 pessoas, tendo como público-alvo estudantes de canto popular, maiores de 18 anos, além de pessoas que estivessem interessadas em compartilhar experiências práticas e teóricas com seu corpo-voz visando desenvolver a performance musical.

68 Bailarino, autor de várias coreografias famosas, renovador da dança e de seu enfoque teatral, [...]diretor de movimento da ópera Estadual de Berlim, entre outras, dirigiu seu trabalho principalmente para a dança, como meio de educação. [...] sua pesquisa e metodologia sobre o uso do movimento humano, pela profundidade e extensão, são base para diversos ramos da arte e ciência (LABAN, 1978).

69 O cartaz de divulgação da oficina encontra-se no APÊNDICE E.

As inscrições foram feitas por meio de formulário online (ver APÊNDICE F), com a solicitação de alguns dados pessoais, o preenchimento do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE (ver APÊNDICE G)⁷⁰ e informações prévias a respeito das experiências do candidato com a prática do canto e sua relação com seu corpo-voz ao se apresentar em público.

Dos nove inscritos, sete participantes estiveram presentes na oficina e permaneceram até o final dela. Por uma questão de sigilo da pesquisa, não identificaremos por seus nomes. Ao longo do texto, os alunos serão identificados como Participante (P1), (P2), assim sucessivamente, de acordo com a sequência da inscrição realizada. No total participaram quatro mulheres e três homens, constando no apêndice H um quadro mais detalhado com os dados desses participantes.

Quanto à parte metodológica, em cada encontro segui um direcionamento que era dividido em três partes: início, desenvolvimento e finalização. Nos planos dos encontros, dei preferência por iniciar com a parte prática, começando com um aquecimento corporal e em seguida eram propostas diversas atividades práticas em formato individual, de dupla ou coletivo a depender de como o grupo fosse respondendo às minhas sugestões relacionadas à temática. Ao final, dependendo do dia, tínhamos uma parte teórica na qual conversávamos a respeito do tema proposto.

Incentivei os participantes a usarem um Diário de Bordo⁷¹, uma ferramenta que eles podiam utilizar na atividade assíncrona, com o objetivo de fazê-los relatar de forma particular suas reflexões, impressões, sentimentos e sensações após os momentos síncronos. Essa ação possibilitou ajudá-los a compreender melhor o seu autodesenvolvimento, no que tange à expressividade do seu corpo-voz, como também me auxiliou como educadora no processo de conduzi-los nas práticas e alterar ou adequar, quando fosse necessário, alguma atividade.

Meu papel nessa oficina consistiu em atuar na função de facilitadora do processo, assim como o autor Jorge Larossa (2019, p. 16) aborda: “o professor não oferece uma verdade da qual bastaria apropriar-se, mas oferece uma tensão, uma vontade, um desejo”. Desse modo a minha condução esteve pautada no objetivo de provocá-los quanto à vontade e ao desejo de vivenciar novas experiências com seu corpo-voz.

De acordo com o perfil dos participantes e de como transcorria os encontros, algumas atividades do plano não foram executadas e outras, por sua vez, foram acrescentadas ou

70 Para poder preservar a identidade dos participantes não os identificamos e também não foram inseridas fotos no trabalho.

71 Segundo Lucas Larcher (2019), o Diário de Bordo é uma “compilação de todas as anotações, de natureza verbal ou não, que um artista faz durante seus processos de criação, os quais abarcam, muitas vezes, situações de ensino-aprendizagem.” (LARCHER, 2019, p. 103).

modificadas. De acordo com os conteúdos explanados anteriormente, trago aqui as atividades realizadas na oficina, em cada uma das categorias:

Quadro 1: Atividades executadas na oficina.

CONSCIÊNCIA CORPORAL	MÚSICA
• Consciência de si (espreguiçar no chão) • Exterocepção – 5 sentidos • Interocepção (posição deitado) • Ativação do corpo em ambos os lados com pequenos movimentos e batidas (posição sentada) • Respiração com sincronia de movimentos de braços e tronco (como em um abraço) • Movimento dos membros superiores com a emissão da letra [s] • Postura do exercício <i>Grounding</i> • Discussão teórica do texto O Seu corpo – essa casa onde você não mora • Sensibilização dos pés (massagem com cabo de vassoura)	• Jogo Caminho Sonoro • Dança dos Gêneros Musicais • Canto Consciente (canção de livre escolha) • Brincando de improvisar • Apreciação musical: o corpo-voz do cantor popular na performance musical • Canto livre e espontâneo coletivo
TEATRO	DANÇA
• Discussão teórica sobre o assunto: Presença e seus conceitos • Elementos plásticos – trabalho de movimento de cada parte do corpo (LUME) • Conscientização dos sentimentos e emoções (inspirado no Rasabox) • Intenção e ativação da energia no corpo através do impulso de pular (LUME) • Montanha: a busca da ativação do centro orgânico do corpo – <i>Koshi</i> (LUME) • Jogo do espelho (expressões faciais e gestos) • Discussão teórica sobre Presença cênica e suas relações.	• Movimentação corporal nos diferentes níveis • Dança dos Gêneros Musicais

Fonte: A autora (2021).

Para sustentar espaços de ensino e aprendizagem em período de pandemia, boa parte dos professores utilizaram recursos remotos, principalmente a internet. Assim, a característica do ensino remoto é a transposição do trabalho presencial para um espaço digital (CHARCZUK, 2020). A presença ao vivo, de forma virtual, foi importante para apreender as reações e intenções dos participantes. Simone Charczuk (2020, p. 13), quando trata do tema docência na pandemia, diz que, “a palavra do professor, seja por vídeo, áudio ou escrita, torna-se marca de sua presença; faz-se corporeidade na ausência de um corpo ocupante da materialidade de um espaço físico”. Dessa forma, escolher que a oficina ocorresse de forma síncrona sem dúvida foi a melhor opção para o objetivo proposto de experimentar as atividades planejadas.

Logo, em minhas recomendações iniciais, além de reforçar a importância de os participantes estarem em um ambiente em que pudessem se movimentar, pedi que, se fosse possível, deixassem as câmeras abertas para que fôssemos estimulando essa presença do corpo. Observar suas imagens na tela seria importante, pois, de alguma maneira, me daria pistas de como poderia conduzi-los nesse processo experimental. Assim como Marçal (2019) aborda em seu trabalho de propriocepção, a intenção era notar simplesmente se existia coerência entre minhas proposições e as respostas corporais deles, uma vez que era importante deixar claro para eles que não se preocupassem com o certo ou errado, ou com um possível pré-julgamento meu ou de outra pessoa.

Fazer a oficina nesse formato demandou compreender as adaptações individuais, como o espaço físico disponível para as práticas, o não comparecimento dos participantes em todos os dias, e a manutenção das câmeras fechadas em determinados momentos. Dessa forma, quando percebia que boa parte estava mantendo a câmera fechada, procurava perguntar, antes das atividades, se havia a possibilidade de ligá-las, sempre com uma postura empática, pois, assim como Marçal (2019, p.35) revela, “a empatia como instrumento metodológico é [...] um instrumento bem útil para que possamos realizar nosso programa e nossos objetivos de forma satisfatória e eficaz”. Lidar com os problemas de conexão tanto da minha como da parte deles também foi algo que esteve presente. Ou seja, situações que não estavam sob meu controle e que de uma certa forma requeria paciência e compreensão para que eles pudessem se sentir confiantes e à vontade para participar de forma mais efetiva.

4.2.1 Encontro 1

Neste encontro foram realizadas as quatro atividades práticas propostas no plano. Comuniquei que o tema do encontro seria o Corpo, e que nosso objetivo seria proporcionar atividades teórico-práticas de autoconhecimento e sensibilização do corpo. Orientei que não seria necessário para esse momento ficarem observando a tela, que apenas, mantivessem a atenção na minha condução por meio da fala, pois seria através dela que iria guiá-los nesse processo. De acordo com o que foi apresentado pela autora Bolsanello (2011), em relação às características dos métodos somáticos, falei para os participantes que eles iriam interpretar, a partir da minha diretriz verbal, o potencial e os limites do seu corpo.

No início fizemos o Aquecimento com o corpo no chão, na posição deitada, com o intuito de trazer essa consciência e despertar do corpo por meio das sensações e do espreguiçar no chão. Primeiro, procurava reforçar que “o chão é um elemento primordial e a mais concreta referência para [...] se observar e se perceber” (Miller, 2016, p. 59). Perguntava a eles como estava a percepção do contato do corpo deles no chão, pedindo para que eles pudessem dedicar a atenção a isso. Questionava-os se alguma parte estava confortável ou desconfortável e, aos poucos, cada um, em seu tempo, começava a espreguiçar, “percebendo de forma atenta as necessidades de alongamento do próprio corpo” (FERNANDINO, 2017, p.39). Procurava trazer metáforas de forma a facilitar esse entendimento que o corpo está vivo. Dessa forma, os conduzia, lembrando-os que nosso corpo é como um fio ou uma linha, partindo do pressuposto de que, segundo Cardoso (2016, p. 244), para Tim Ingold (2015), em seu livro *Estar Vivo*, os “organismos e as coisas estariam imersos na vida, habitando um mundo também aberto e em constante construção, seriam feixes abertos de linhas [...]”.

Assim, pedia para que eles escutassem o próprio corpo e sentissem o que ele estava propondo, qual direção o corpo vivo gostaria de desbravar naquele momento. Depois, fomos avançando para movimentos maiores, tirando o corpo do chão, percorrendo o caminho dos níveis médio e alto até chegar na posição em pé. Segundo P2 “Esses momentos fazem conosco aquilo que a correria não nos deixa fazer”, demonstrando o quanto essa parte inicial a fazia relaxar, diminuindo assim as suas tensões e trazendo atenção ao seu corpo.

Após a prática dessa atividade, realizamos a segunda, que tinha o foco no conteúdo da Exterocepção, com o propósito de aguçar os cinco sentidos⁷² seguindo essa sequência: visão, audição, olfato e tato. Tanto nessa atividade como na anterior preferi não inserir nenhum tipo de música como fundo musical para não interromper esse fluxo de concentração da sensorialidade das ações do corpo dos participantes.

A terceira atividade, intitulada “Movimentação corporal nos diferentes níveis”, teve como propósito ampliar a energia do corpo, explorando os diversos movimentos nos níveis alto, médio e baixo; direções frente, traz, esquerda e direita; e a velocidade dos gestos. Nesse momento, coloquei uma música instrumental,⁷³ para que eles pudessem, a partir do estímulo da escuta sonora, mover o corpo, como uma dança contemporânea, buscando explorar esses aspectos em seu espaço.

Na quarta e última atividade⁷⁴ prática foi dedicado um momento para que os participantes pudessem aquietar o corpo, proporcionando assim um momento de descanso e varredura desse corpo após a expansão da energia por meio do movimento. Convidei todos para ficarem deitados e sentirem o corpo, percebendo a diferença do seu estado antes e depois das atividades.

Na primeira e última atividade, em que era necessária a posição do corpo deitado no chão, não conseguia visualizar os participantes. As câmeras ligadas dos participantes ficavam em uma posição que não permitia vê-los. Dessa forma, cabia a mim confiar que realmente eles estavam realizando a atividade. De todo modo, ao finalizar a atividade “Consciência de si” (espreguiçar no chão), quando questionados a respeito de como se sentiam, alguns responderam: “Bastante relaxante” (P2), “Bem leve” (P5), “Tranquila” (P1).

No momento da finalização, na roda de conversa, fiz alguns esclarecimentos. Falei da importância do diário de bordo⁷⁵ como uma ferramenta para eles escreverem as percepções

72 Essa atividade dos sentidos também é contemplada tanto na área do Teatro como na Dança. No Teatro, a autora Eleonora Fabião quando trata do corpo cênico lança a proposta de trabalhar o corpo pela perspectiva do que ela intitula de nervura da ação, que contempla as ações de postura, sensorialidade e conectividade. No caso, aguçar os cinco sentidos estaria dentro da sensorialidade (FABIÃO, 2010). E na dança, a autora Jussara Miller ao abordar a respeito do primeiro estágio da técnica Klauss Vianna, diz que o despertar do corpo através dos cinco sentidos, promove um reconhecimento do corpo, de modo que o disponibiliza para lidar com o instante presente (MILLER, 2016).

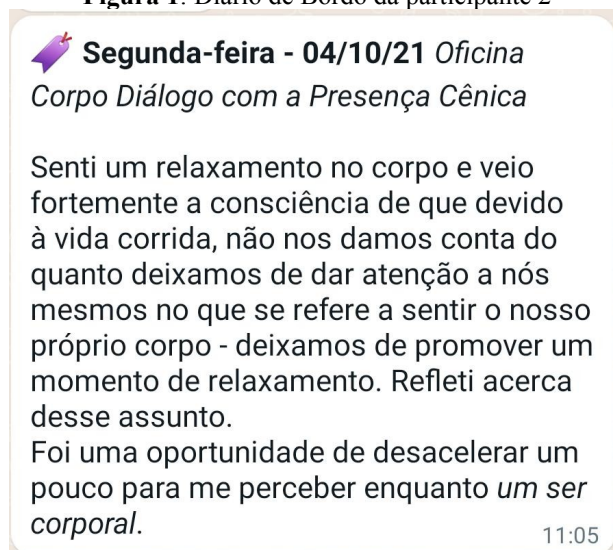
73 A música utilizada foi Barranco, do CD sons de beira (Bira Lourenço e Catatau Batera) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vb-gHcz-sa4>>. Acesso em: 04 nov. 2021.

74 A música instrumental utilizada foi Raga Shivananjani. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uj7Z_jbbtD8>. Acesso em: 04 nov. 2021.

75 Nesse primeiro encontro e nos seguintes, apenas a Participante 2 escreveu seu Diário de Bordo. Os demais não o fizeram, deixando para partilhar suas impressões e percepções de forma verbal durante os momentos síncronos da oficina.

sobre seus corpos nas atividades propostas e recebi de P2, pelo *WhatsApp*, o seguinte relato em seu diário:

Figura 1: Diário de Bordo da participante 2



Fonte: Participante 2.

Nesse depoimento percebi o quão o imediatismo da vida contemporânea consequentemente traz uma postura de afastamento do nosso próprio corpo. O autor Le Breton (2012) ressalta que essa concepção moderna do corpo, esse isolamento do corpo nas sociedades ocidentais implica na separação do homem do cosmo, dos outros e de si mesmo. Dessa forma, a participante 2 demonstra em suas palavras ter vivenciado uma escuta do corpo, um olhar para dentro de que a autora Jussara Miller (2016) fala. O objetivo desse primeiro encontro foi mais nesse sentido, de possibilitá-los tomar consciência do próprio corpo e percebê-lo como uma “unidade indissolúvel” (BERTHERAT; BERNSTEIN, 2010) como é possível notar na fala final da participante 2. Para encerrar, lembrei-os do texto para a discussão no próximo encontro e pedi para que cada um escolhesse uma canção e a cantasse de forma livre e espontânea, para que pudessem conhecer as vozes, os gostos musicais e sobretudo a forma como eles se expressavam cantando.

4.2.2 Encontro 2

Ao contrário do encontro anterior, me dispus a participar na prática com os participantes, fazendo junto com eles algumas das atividades propostas. Posicionei meu *notebook* no chão da sala da minha casa para que a câmera pudesse captar o meu corpo inteiro

no espaço. Ao ver que tinha mudado de espaço, P4 disse “que bom que você irá praticar conosco”. Com essa fala, percebi o quanto P4 também se sentiu mais motivada para participar. No início, falei o tema do nosso encontro, *Corpo-voz na performance musical*, e comentei sobre os objetivos das atividades propostas. Como já havia pedido para que eles lessem o texto da autora Thérèse Bertherat (2010), que faz referência ao corpo como nossa casa, os conduzi no primeiro momento do aquecimento apenas pelo som da minha fala, trazendo alguns indícios que o próprio texto aborda, como “habitar o corpo”, “tomar posse dele”, entre outros. Inspirada pela condução da Morena Nascimento na oficina de dança da qual participei, para que eles pudessem se concentrar mais com seu corpo, pedi para que fechassem as pálpebras externas dos olhos e abrissem as pálpebras internas do corpo; e, assim, se conectassem com a respiração e aos poucos fossem se movimentando, buscando esticar as musculaturas, realizar direções opostas, movimentando-se devagar.

Após esse momento, encaminhei-os para o momento 2 do aquecimento, trazendo-os para a posição sentada. Enquanto eles iam encontrando os apoios das mãos no chão para sentar eu cantava a melodia de uma canção⁷⁶, sem a letra, para que indiretamente eles já fossem se familiarizando com essa melodia que seria utilizada mais para o final do encontro. Uns ficaram sentados na cadeira e outros no chão. Os deixei livres para optarem pelo mais confortável. Aos poucos íamos ativando com pequenos movimentos circulares e toques no corpo, tanto de um lado como do outro. Segundo Bertherat e Bernstein (2010) após trabalhar um lado de cada vez, temos a percepção de que o corpo como um todo está em plenitude.

No momento 1 da atividade “propriocepção e respiração”, não realizamos o *Grounding* (MARÇAL, 2019), pois preferi deixar essa atividade para um momento posterior. No lugar dele, realizamos o exercício da respiração proposta por Marçal (2019), no qual inicialmente convidei todos para observar como estava a sua respiração naquele momento. Todos estavam em pé e, dessa forma, também pedia para eles sentirem os pés firmes no chão. Perguntava se eles estavam sentindo a respiração mais curta, ou longa; depois, os convidei para respirar comigo num fluxo de inspirar e expirar em sincronia com movimentos de braços e tronco (como em um abraço). Ao inspirar, abríamos os braços e projetávamos nosso tronco para frente e, na expiração, movíamos nossos braços como se fôssemos abraçar alguém e projetávamos nosso tronco para trás.

Além de estimular esse trabalho da respiração, pedi para que, ao realizarmos o movimento de inspirar, pudéssemos nos conectar com a importância de nos valorizarmos

76 Abrição de portas (Antônio Nóbrega). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WDkgUf_P724>. Acesso em 06 nov. 2021.

como artista sujeito, que tem particularidades e potencialidades; e, ao expirarmos, trazer o sentimento de compartilhar com o outro a sua arte. Ao final pedi para observá-los, sem realizar com eles o movimento, mas apenas P1 e P4 estavam com a câmera aberta. Percebi que P4 estava com pouco tônus nos braços e voltando com o movimento do braço de forma muito rápida. Pedi para que ela sentisse melhor esse tônus de ampliação dos braços quando eles estivessem abertos, e, ao retornar, com o movimento do abraço, que sentisse e fizesse esse retorno gradativo junto ao fluxo da respiração, mais devagar. Ela repetiu o movimento mais algumas vezes e foi bem melhor. Em seguida, fizemos o momento 2 dessa atividade, trabalhando o movimento do braço no nível alto, fazendo uma conexão com o olhar, a sonoridade do som do [s] e a expressividade do gesto. Primeiro, fiz uma demonstração e em seguida realizamos o movimento juntos. P4 expressou gostar dessa atividade por trazer uma espécie de coreografia.

Realizamos em seguida, a atividade “Jogo caminho sonoro”. O intuito era fazer duplas nas quais um participante faria um percurso vocal e o outro, por meio da escuta desse percurso, realizaria movimentos e gestos com o corpo. Eu mesma propus conduzir alguém, e P5 aceitou fazer o caminho sonoro com seu corpo. Ele manteve sua câmera aberta de forma que eu pudesse vê-lo. À princípio, acredito que ele estava um pouco tímido, pois movimentou-se pouco. Em seguida, P2 me conduziu, então deixei minha câmera aberta para que todos pudessem me ver, e, de acordo com os sons feitos por ela, ia me movimentando, trazendo várias possibilidades tanto de níveis como de velocidade.

Depois eu conduzi P2 e ela, apesar de estar num espaço físico bem pequeno e um pouco tímida, realizou os movimentos em diferentes níveis e com diversidade de gestos, diferente de P5. Acredito que o fato dela ter me visto fazendo os movimentos deu um estímulo a mais para sua autoexploração. Perguntei se mais alguém gostaria de participar e P1 demonstrou interesse, mas disse que estava tímida. Diante dessa situação, percebi que ela não queria que a atenção se voltasse exclusivamente para ela. Dessa forma, propus fazermos juntas e pedi para que P5 nos conduzisse com seu som e ele aceitou. Assim, realizamos os movimentos ao mesmo tempo e, logo em seguida, ao perguntar para ela como estava se sentindo, ela disse que estava bem e que havia sido uma experiência muito boa.

Como o corpo já estava com uma determinada disposição, realizamos a atividade “Dança dos gêneros musicais”. Nessa atividade a proposta era que todos participassem em coletivo e ao mesmo tempo, com o objetivo de ativarmos a energia no corpo e permitirmos que essa ativação trouxesse movimentos e gestos de acordo com a escuta dos diferentes

gêneros⁷⁷ que seriam propostos. Assim, coloquei as trilhas sonoras sem dizer quais eram para que a surpresa ativasse mais ainda a curiosidade da escuta e da ação no corpo. P5 e P4 eram os mais entusiasmados, estavam muito comprometidos e envolvidos com a exploração dos seus movimentos. Após esse momento, perguntei a respeito de quais gêneros havíamos dançado. Eles opinaram e acertaram boa parte deles.

Depois, realizamos a atividade de cantar consciente, no qual eles cantaram uma canção de livre escolha a partir de algum dos gêneros vistos na atividade anterior. O objetivo era perceber se a ativação do corpo, por meio da dança dos gêneros, traria de alguma forma diferença em seu canto e gesto corporal. E aqui destaco a performance dos participantes P1 e P5: a primeira escolheu a canção *Corcovado*, dos compositores Tom Jobim e Gene Lees; e o segundo escolheu a canção *Quero ser feliz também*, da banda Natiruts. Ao cantar, ambos estavam muito mais presentes e confiantes do que no primeiro encontro. Principalmente P1, pois todos comentaram que a sonoridade da sua voz estava mais ampla, tecendo muitos elogios a ela. Inclusive uma das participantes pelo *chat* disse que “o movimento faz a voz soltar”, ou seja, segundo o autor Ferracini (2003, p. 181), “a voz nunca estará desvinculada do corpo”.

Como tivemos alguns participantes que não quiseram cantar individualmente, propus que fizéssemos um cantar consciente coletivo com a canção *Abrição de portas*, a mesma por meio da qual iniciei o encontro, mas cantando apenas a melodia. Ao final de todas essas práticas, P4 inseriu no *chat* as seguintes palavras: “hoje foi a melhor sessão”. A partir desse comentário, acredito que, por termos tido uma maior dinamicidade nas atividades, que mobilizaram o corpo, diferente do que aconteceu no encontro anterior, ela gostou mais.

Por fim, devido ao avançar da hora, discutimos apenas o texto proposto para esse encontro, das autoras Bertherat e Bernstein (2010) sobre o corpo. E nessa discussão procurei também esclarecê-los sobre a importância de considerarmos o corpo do cantor como um ser sujeito e não um instrumento. Nesse ponto, P2 disse que “isso é muito importante, termos essa consciência dentro do canto, de que somos muito mais do que uma laringe vibrando e emitindo sons”. P3 fez diversas colocações a respeito da sua impressão quanto ao conteúdo do texto: “chama atenção sobre estar presente em seu corpo casa”, “nos distraímos com o externo

77 Baião – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mwFGvGMxotc>> Acesso em: 06 nov. 2021

Samba – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pLtv2F-w2j4>> Acesso em: 06 nov. 2021.

Pop Rock – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CHuj3g66CSU>> Acesso em: 06 nov. 2021 (BRAGA, 2019, p.73).

Reggae - Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VjgDASw9qEc>> Acesso em: 06 nov. 2021 (ibid.).

Bossa - Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6t6Ghelz4is>> Acesso em: 06 nov. 2021 (ibid.).

e acabamos esquecendo da auto-observação”, além de abordar a respeito da importância de “ativar a consciência” para estar em cena numa performance musical. Abaixo trago o diário de bordo de uma das participantes, que sintetiza, a partir de sua percepção, o processo ocorrido nesse encontro.

Figura 2: Diário de bordo da participante 2.

 **Terça-feira - 05/10/21** *Oficina Corpo*
Diálogo com a Presença Cênica

Senti um relaxamento...
 Uma atividade proposta foi um colega emitir sons e o outro dançar. Em seguida, os papéis se inverteram. Gostei mais de participar emitindo os sons do que quando realizei os movimentos diante da câmera... confesso que senti um pouco de vergonha... 😊 sou um pouco tímida. Mas compreendo que momentos assim nos ajudam a destravar.
 A conversa sobre o texto *O seu corpo* - essa casa onde você não mora, foi bastante esclarecedora no que se refere à importância que devemos dar ao nosso corpo.

11:05

Fonte: Participante 2.

Há uma parte do depoimento da participante 2 que chama atenção, o que se refere ao fato dela preferir emitir os sons do que movimentar-se na atividade Jogo Caminho Sonoro. Ou seja, para ela, era mais confortável se expor emitindo os sons porque se manteria em uma zona de conforto, já que havia o fator timidez. Entretanto, é importante frisar que essa participante compreende “que momentos assim nos ajudam a destravar”, o que demonstra que a participante tem a consciência de que essa atividade pode trazer mudanças em seu modo de se expressar com o corpo. Segundo Marçal (2019, p. 48), “A forma de um corpo humano é também construída a partir de eventos experimentados pelo indivíduo”, o que reforça a importância do cantor estar aberto para experimentar ambientes, atividades e contextos diferentes, que possibilitem aumentar o repertório de gestos e movimentos do seu corpo.

4.2.3 Encontro 3

O tema principal relacionado a esse encontro foi a Presença, e havia elaborado diversas atividades práticas. Porém, percebi que os participantes queriam conversar a respeito desse tema relacionando-o à performance musical dos cantores populares. Então, expus os conceitos de Presença pela perspectiva da autora Erika Fischer-Lichte (2012), o que ela intitula de conceito fraco, forte e radical. Logo em seguida, realizei o que seria a última atividade do encontro 2, intitulada “O corpo-voz do cantor popular na performance musical”, mas que devido ao tempo, foi aproveitada nesse encontro 3.

Apreciamos três vídeos⁷⁸ de artistas diferentes; após passar o primeiro vídeo, do cantor Ney Matogrosso, os questionei a respeito da impressão deles sobre a presença cênica dele. P1 respondeu: “Muita expressividade corporal”. Diante dessa resposta, perguntei então quais os aspectos que traziam essa expressividade. O participante P5 falou “o olhar”, então aproveitei essa fala e expus a importância da intenção do corpo e do olhar quando se está cantando no palco. E P4 perguntou se era “obrigatório manter o olhar fixo na plateia”, quando respondi que iria depender de cada contexto e da identidade de cada artista, mas reforcei que é pelo olhar que conseguimos trazer essa relação mais próxima com o público e que trazemos essa presença radical de que fala Erika Fischer (2012).

No segundo vídeo, da cantora Elis Regina, P1 falou que ela tinha muita “expressividade facial”; já P4 acentuou que o que mais chamou a sua atenção foi a “forma como ela cantava” e P5 ainda enalteceu dizendo que ela era “genial”. Com esses comentários, pontuei a importância da expressividade ser fruto de um corpo consciente, de antes de escolher um repertório se perguntar: O que eu quero passar com a escolha dessa canção? Ou seja, “a expressão consciente é o resultado de uma intenção” (MARÇAL, 2019, p.117) e, ainda segundo essa autora, para chegar nesse nível, é importante o planejamento ou uma estratégia de ação.

P4 então questionou se “para fazer canto é necessário fazer teatro”, e respondi com base no pensamento da autora Biscaro (2017), esclarecendo que não há uma hierarquia entre essas duas linguagens, ou seja, entre fazer música e fazer teatro, mas de perceber que ambas podem contribuir de forma mútua para o cantar. Ainda em relação à performance de Elis

78 Ney Matogrosso. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FkuflcS5fPw>>. Acesso em 07 dez 2021;

Elis Regina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g7q_PBpYHcc>; Acesso em 07 dez 2021;

Maria Bethânia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kI-zATPsxdg>>. Acesso em 07 dez 2021;

Regina, P5 fez várias observações interessantes quanto à movimentação corporal do cantor no palco.

Só pra frisar sobre o deslocamento no palco. Muitas vezes nos cantores inexperientes ocorre o contrário. Às vezes, quando a pessoa tá com bloqueio ela fica travada como se tivesse pregada no palco. Então essa locomoção é até bom pra você amenizar o nervosismo e dar mais visibilidade pra plateia. Pra mim é básico e importante, dependendo da circunstância da música, a pessoa saber ocupar o espaço. (PARTICIPANTE 5, no encontro 3).

Concordei com a fala de P5 em relação ao aspecto do bloqueio emocional, e que isso pode provocar tensões no corpo inviabilizando estar à vontade com sua exposição no palco. Ainda acrescentei que tudo vai depender da intenção consciente, do gênero musical e estilo do cantor, em qual proposta se enquadra. Assim, em ambas as situações, seja com movimentação corporal, seja com o corpo imóvel, o importante é que haja coerência naquilo que se propõe a fazer musicalmente numa performance e que seu corpo esteja à vontade, livre de bloqueios e tensões, para se expressar da forma como queira.

P4 colocou no chat que “para quem assiste um cantor que está o tempo todo parado, é cansativo”. A partir desse comentário, expus para P4 que às vezes um corpo parado, que possua intenção – seja no olhar seja em pequenos gestos –, tem tão ou mais vivacidade, presença e expressividade do que um corpo sempre em movimento. A partir dessa fala, preferi então expor o terceiro vídeo, em que a cantora Maria Bethânia canta um medley com as canções *É o Amor* e *Do jeito que você me olha*. Após a apreciação do vídeo, P4 foi a primeira a dizer suas impressões quanto à performance da cantora: “Fiquei toda arrepiada com a forma como ela passa a música. Dá para ver que ela se sente confortável cantando. Ela estava de corpo e alma”. A opinião de P4 indicou exatamente um alinhamento com o que o educador musical Maurice Martenot propõe, que todas as execuções musicais devem passar por esse processo dialógico, em que o corpo e a alma são totalmente relacionados e interdependentes. Ou seja, “o desenvolvimento do ser humano, e consequentemente o desenvolvimento musical, só terão sucesso se o corpo estiver afinado com intenções já sentidas e vivenciadas interiormente” (MARTENOT apud FIALHO; ARALDI, 2012, p. 161), afirma o autor.

Continuando com a discussão, perguntei aos demais como avaliavam a apresentação e o que a cantora havia feito para obter essa presença e comunicação com o público de forma tão potente. Em resposta a minha indagação, P5 disse:

Ela ficou literalmente parada, com os pés bem enraizados como a senhora disse [...]. Mas na verdade ela traduziu corporalmente a letra e isso se alinha também com a própria música que ela tava cantando. Realmente esse desenho de manifestação e comportamento do corpo vai estar alinhado mesmo com a música né? A sintonia com a música, você também precisa conhecer bem ela, se não, pode ficar desastroso. Tudo tão simples né professora? E a gente sente que é muito verdadeiro (PARTICIPANTE 5, encontro 3).

A partir dessa perspectiva, fica claro que, na percepção do participante 5, a cantora Maria Bethânia executou a canção a partir de um estilo próprio e particular e isso fez diferença em sua expressão corporal, assim como a importância que foi dada ao texto da canção, como ponto-chave para guiar a performance musical. Isso vai ao encontro do que o autor Paul Zumthor (2005) expressa em relação à junção da poesia oral com o ato de cantar:

A voz do cantor amolda fisicamente aquilo que ela diz; mais ainda, quando canta, poderíamos dizer que ela reproduz, em sua própria vocalidade, em sua espessura física, nos ritmos de seu canto, o fato que ela conta. Ela o expande no seu próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso, o talento do cantor funda definitivamente a realidade daquilo que é dito (ZUMTHOR, 2005, p. 101).

Dessa forma, foi possível ver no vídeo da cantora Maria Bethânia a força do seu discurso, que trazia a realidade daquilo que ela estava dizendo. Não havia um desgaste de energia desnecessário para aquela ação, e sim, “apenas a energia apropriada a cada gesto (BERTHERAT; BERNSTEIN, 2021, p. 04). Expliquei aos participantes que tanto a expressão facial como os gestos da Maria Bethânia estavam em comunhão com o discurso poético. De acordo com o autor Laban (1978, p. 69), “os gestos podem estender-se para longe do corpo ou próximo a ele, ou deslocando-se entre perto e longe. São, por vezes, contidos e perto; em outras ocasiões, estendidos e amplos, envolvendo movimentos de todo o tronco, [...]”. Na performance musical mostrada no vídeo, a cantora trouxe gestos contidos, próximos ao rosto, e também gestos do braço, no nível alto, assim como uma expressão facial muito bem articulada com a canção. Assim, P5 complementou dizendo que:

A gente sente que ela tá vivendo aquilo que ela tá falando. Ela não demonstrou que estava insegura. Muito pelo contrário, ela demonstrou que estava muito segura de si. Ela tava bem à vontade, não tava travada, tipo: ‘vou ficar paradinha aqui com medo de...’ não! pelo contrário, ela optou por ficar parada e estava bem segura (PARTICIPANTE 5, encontro 3).

Ao finalizar o encontro, relembrei os conceitos de presença e os associei às performances assistidas. P1 então comentou no *chat* que ter presença cênica seria “apresentar

sua mensagem por meio do seu corpo e voz sabendo repassar o que pretende para o público. Conseguir tocar o outro por meio da sua música”. P4, também no *chat*, concordou com essas palavras. Já o participante P5 reforçou a importância de se manter identidade e características próprias enquanto se canta:

Acho que a gente vê isso nesses artistas que fazem a sua própria versão daquela música. Eles mantêm a sua identidade no cantar e no se expressar... e isso vai de encontro ao respeito e o valorizar a si próprio. Até porque, por exemplo, vamos supor que eu vou ser cover de alguém, então eu posso ficar ali me desgastando quando eu poderia ser eu mesmo fazendo aquela coisa do meu jeito. Hoje mesmo estava assistindo um vídeo no *Youtube* de um rapaz cantando uma versão bonita da canção Como vai você, eu até o parabeneizei porque ele fez que nem a Maria Bethânia, ele colocou mais lento; e eu achei bonito, as expressões faciais dele, achei que se encaixou perfeitamente... a originalidade e a simplicidade (PARTICIPANTE 5, encontro 3).

O participante 3, por ter tido uma experiência no teatro, colaborou com um discurso a respeito de tomar cuidado em expressar algo superficial e que não tenha nenhuma ligação com suas vivências particulares.

Tem uma zona perigosa nessa questão da presença no cantar que se contrapõe com a vivência do sentir o que se está fazendo. Eu tive um tempo no qual eu tava fazendo teatro pra quebrar a timidez, pra perder a vergonha de estar no palco representando. E lembro de uma fase que me incomodava pelo fato de não estar sendo tão verdadeiro. Acho que fica superficial, ficava caricato. Não era convincente. Acho meio perigoso quando fica mais no lado externo... quando você fica mais preocupado em mostrar algo e não vivenciar (PARTICIPANTE 3, encontro 3).

Dessa forma, percebi que os participantes estavam envolvidos e compreendendo o conteúdo que estávamos discutindo em relação à presença cênica. Apesar de não termos feito nenhuma atividade prática, a discussão teórica com a apreciação musical foi muito rica. Assim, P4 agradeceu, dizendo que o encontro tinha sido ótimo e que estava aprendendo mais e mais.

4.2.4 Encontro 4

Iniciamos nosso encontro fazendo uma retrospectiva dos principais pontos vistos no dia anterior a respeito do tema presença cênica na performance musical. P4 fez uma pergunta a respeito do cantor, em sua performance musical, ser obrigado a dançar sempre com os dançarinos. Falei para ela, com base na autora Ruth Finnegan (2008), que não existia essa

obrigatoriedade, e que isso dependeria do gênero e da proposta musical do show do cantor. Assim, dei o exemplo da cantora Iza⁷⁹, que tem essa característica de dançar com os bailarinos e de explorar com o corpo diversos movimentos. Reforcei da importância de se usar a energia necessária para essa ação, do equilíbrio com a condução respiratória, pois o principal na arte do cantor é cantar! Então, P4 acrescentou exemplos de cantores que dançam em sua presença cênica, como Pablo Vittar⁸⁰ e Joelma⁸¹, que ambos possuem essa facilidade de coordenação motora e para ela é bem complexo fazer as duas coisas, dançar e cantar. Após essa fala, disse a P4 que é possível conciliar essas atividades desde que o corpo seja estimulado por meio de um treinamento que permita o cantor realizar essa dupla funcionalidade, com confiança e tranquilidade. Ou seja, essa perspectiva do treinamento não como uma intensificação de si no sentido de adestramento do corpo, mas num entendimento de intensificação, a partir da potência qualitativa que esse corpo já possui e que é relacional com o mundo (FERRACINI, 2017a).

Na parte prática, os convidei para ficarem de pé e perceberem o peso do corpo distribuído nos pés, posicionados no chão. Pedi para que eles fizessem uma espécie de varredura de cada parte do corpo, desde o pé até a cabeça, percebendo-o como ele está. Em seguida, fizemos a atividade de sensibilização dos pés com o cabo de vassoura. Pedi que eles colocassem o cabo de vassoura no chão, na frente deles, na posição horizontal. Solicitei que eles acomodassem o pé direito em cima do cabo e fossem passando a planta do pé sobre o cabo, massageando essa região, sensibilizando esse pé. Ao mesmo tempo, enfatizava que a presença cênica começa pelos pés, pois eles dão a percepção de onde você está e que lugar quer ocupar, organizando sua postura; fui falando esses aspectos e estimulando-os a encontrarem essa sensação.

Além disso, com essa posição, um pé em cima do cabo e outro no chão, temos naturalmente um desequilíbrio no corpo, que provoca algumas mobilizações de alguns músculos do corpo para mantê-lo em equilíbrio. Para o autor Ferracini (2003), segundo Barba, há alguns princípios que podem reeducar o corpo para que ele se transforme em um corpo cênico, e um deles é o equilíbrio. Ou seja, com o corpo, a partir desse exercício, “mantém-se o equilíbrio dentro de uma postura desequilibrada e dilatada”. (*ibid.*, p. 168). Assim, pedia para que eles sentissem o tônus muscular no corpo, por estarem nessa posição, como também que

79 Cantora, compositora, apresentadora do programa The Voice da rede globo e publicitária. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Iza_\(cantora\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Iza_(cantora))>. Acesso em: 08 dez. 2021.

80 Cantor e drag queen brasileiro descrito como um artista pop. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pablo_Vittar>. Acesso em: 08 dez. 2021.

81 Cantora, dançarina, coreógrafa e compositora que iniciou sua carreira com a Banda Calypso e hoje está em carreira solo. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Joelma>> Acesso em: 08 dez. 2021.

sentissem essa energia próximo ao umbigo. Falei que aparentemente essa posição é um pouco desconfortável, mas que traria novas sensações tanto no pé como no corpo como um todo. Após realizar esses movimentos – de apertar o cabo com os dedos dos pés, massagear o pé –, pedi para que eles repousassem novamente o pé no chão para perceber a diferença entre um e outro. Depois, pedi para que fizessem os mesmos movimentos e impulsos com o outro pé.

Após esse momento de pré-expressividade, convidei todos para cantar um canto livre e espontâneo, coletivo sugerido por algum participante. Como ninguém havia proposto, sugeri cantarmos um trecho de uma canção a qual aprendi no curso *Danças do corpo* (LUME), chamada *Beira-Mar Novo*. Depois que aprendemos a canção, os convidei primeiro para cantar sensibilizando os pés no cabo de vassoura, para aos poucos irem sentindo essa conexão do corpo na manutenção do equilíbrio e do fluxo dessa energia no centro do corpo. Em seguida, pedi para que eles pegassem o cabo e simulassem um microfone. Como no formulário de inscrição e em relatos durante nossos encontros alguns participantes haviam dito que tinham uma certa timidez, resolvi proporcionar esse momento, fazendo uma espécie de simulação de uma apresentação deles para um público. Reforcei a importância de trazerem as sensações experienciadas na sensibilização dos pés para esse momento e que eles cantassem lançando seu olhar no ambiente e se imaginando em uma apresentação.

Cantamos então em conjunto, com os microfones desligados, depois com os microfones abertos. Alguns até trouxeram movimentos de lateralidade do corpo, estando bem à vontade. Após cantarmos juntos, solicitei a eles que cantassem individualmente. Nesse momento, deixei de praticar com eles e preferi observá-los para dar algumas sugestões a partir do que visualizava e escutava. Cada um fez sua performance musical cantando do seu jeito particular. A participante P4, que até esse encontro tinha receio em cantar, soltou-se mais e teve confiança para cantar sozinha, nos deixando impressionados. Após essa prática, P5 comentou o quanto é desafiador realizar esse preparo do corpo antes de cantar em meio a essa vida contemporânea.

Essa questão do preparo do corpo antes do fazer artístico é muito importante. Mas é um desafio muito grande pra o nosso dia a dia. Porque a correria é grande. Às vezes mal dá tempo de beber água. É um desafio manter esse corpo-canto em sua excelência. Tem também esse imediatismo que nos é exigido. De ter que estar sempre pronto pra fazer mas as vezes nosso corpo não está pronto ainda (PARTICIPANTE 5, encontro 4).

Em seguida, aproveitando a disposição de todos, realizamos a atividade Elementos plásticos; nela, fizemos uma pesquisa de movimentos e gestos com cada parte do nosso corpo,

mobilizando-os em uma dança em caráter de improvisação. Expliquei, tendo por base o autor Laban (1978), que a fluência do movimento pode estar relacionada aos passos, gestos dos braços e mãos e expressões faciais, “controlada por centros nervosos que reagem a estímulos internos e externos. [...] se processam durante algum *tempo*, e podem ser medidos com exatidão. [e que] a força propulsora do movimento é a *energia* [...]” (*ibid.*, p. 49). Assim, coloquei uma música instrumental e fui realizando a prática junto com eles e dando instruções por meio da minha fala, deixando claro que, “mesmo tendo uma parte do corpo como foco, todo o resto deve estar engajado na ação” (FERRACINI, 2003, p. 157).

Em alguns momentos os questionava perguntando: Quem vai comandar o movimento agora? a mão? o peito?; durante o processo, também solicitava uma Parada Brusca para fazê-los perceber a energia ativa no corpo, mesmo na imobilidade. Após a atividade, conversamos um pouco a respeito dessa experiência e P5 disse que “procurava sentir também na parada quais pontos do corpo estava tenso e logo em seguida com o movimento procurava soltar e liberar essa tensão”. A partir dessa fala, enfatizei que essa atividade tem a finalidade de fazê-los pesquisar movimentos, gestos e sensações, como uma criança em processo de reconhecimento do seu corpo. Assim como a autora Jussara Miller (2012) aborda,

o corpo cênico construído para a cena contemporânea pode ser preparado todos os dias por meio do processo de acessar a dança de cada um com suas memórias, seus sentidos e suas experiências, a fim de reabitar e reconfigurar o corpo que dança. (MILLER, 2012, p. 65).

Essa atitude traz autonomia para cada um buscar por si mesmo esse estudo exploratório com o seu corpo.

Na última atividade, trabalhamos com mais ênfase as emoções inspiradas na técnica do Rasabox. Perguntei de início porque eles gostavam de cantar e quais emoções os invadiam ao fazê-lo. P7 disse que o canto tem muita força e a liberta. P5 disse que a arte de cantar sempre vai expressar um sentimento, e que procura cantar em todos os momentos, sejam tristes, sejam alegres. Depois, abordei a importância de o corpo do cantor estar integrado com a proposta performática musical que ele quer apresentar, uma vez que o corpo, assim como a autora Davini (2008, p. 313) o aborda, “é o primeiro palco da cena” e que o cantor realiza o “papel de mensageiro, pois ele dá sentido pessoal às suas canções transmitindo sentimentos e emoções” (BRAGA, 2019, p. 65) ao público.

Como o encontro já estava prestes a encerrar, fiz algumas adaptações no planejamento que havia feito. Por exemplo, realizamos essa atividade sentados e, ao sortear o papel com o

nome do sentimento, pedia para que eles fechassem os olhos, se concentrassem nesse sentimento, tentando se conectar com ele por meio de elementos que os fizessem trazê-lo para seu corpo. Pedia para eles pensarem em pessoas, contextos, lugares, situações, momentos que os faziam estar o mais próximo possível desses sentimentos. Os sentimentos sorteados foram: amor, raiva e paz.

Após esse momento, finalizei nosso encontro pedindo para que eles escolhessem a canção de encerramento da oficina e que já fossem aprimorando, por meio das nossas práticas, as intenções e os gestos que eles consideravam combinar com a música.

4.2.5 Encontro 5

Nesse encontro, ao contrário do que foi planejado, optei por iniciar com uma atividade no qual eles já permanecessem posicionados de pé, tendo em vista que nesse dia boa parte dos participantes iriam cantar a música de encerramento e não estariam no encontro 6. Com base no autor Tim Ingold, iniciei uma conversa, trazendo a perspectiva de que tanto as vidas humanas como não humanas são organismos, coisas que “habitam a terra, traçando em seus passos as linhas de seu próprio movimento, a história de formação do mundo” (INGOLD apud CARDOSO, 2016, p.244). Assim, somos acima de qualquer coisa, seres relacionais, “perceptivelmente engajado[s], que se movimenta[m] afetando e sendo afetado[s] pelo mundo que também está em pleno movimento” (*ibid.*). Recorrendo a essa perspectiva, refleti junto aos participantes que o nosso corpo pode ser associado a uma linha, em que há torção, flexão e vivacidade.

Realizamos a atividade intitulada “Intenção e ativação da energia no corpo através do impulso de pular”, inspirada no grupo LUME de teatro. Pedi para que eles ficassem de pé, com os pés paralelos, verificando se os pés estavam afastados na altura dos ombros e trazendo essa imagem do corpo como uma linha. Conduzi a todos para que acionassem a intenção de pular, porém, com os pés enraizados no chão, sem retirá-los. Por meio da minha fala, verbalizava o momento exato em que esse pulo imaginário iria ocorrer fazendo isso diversas vezes. Disse aos participantes que essa atividade possibilitaria sentir no corpo “o momento no qual a ação é pensada e executada por todo o organismo [...], o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo” (BARBA apud FERRACINI, 2003, p.104). Logo após, perguntei aos participantes como se sentiam e quais sensações estavam reverberando no corpo internamente. O intuito dessa atividade foi

fazê-los perceber e observar “que existe uma *pré-ação* e uma pré-expressividade latentes, antes mesmo do nascimento de qualquer ação física orgânica visível no espaço” (FERRACINI, 2003, p. 105). E que essa *pré-ação* é muito importante antes de cantarmos.

Para poder aliviar algum tipo de tensão no corpo, após essa prática, realizei a posição do *Grounding*, reforçando a importância de sentir o alongar de toda a musculatura das costas e o enraizamento dos pés no chão. Alongar essa parte do corpo iria possibilitar o não encurtamento, ajudando a manter uma postura mais aberta (BERTHERAT; BERNSTEIN, 2010). Segundo Marçal (2019), o ideal é que se fique nessa posição por até 60 segundos.

Em seguida, propus o exercício da “montanha, [que] busca ativar o centro orgânico do corpo [...], *koshi*.” (FERRACINI, 2003, p.161). Falei um pouco a respeito da importância da energia para o corpo do cantor, pois é ela que “confere ao corpo a unidade e, ao mesmo tempo, anima todos os órgãos que também têm movimento” (BERTHERAT; BERNSTEIN, 2010, p. 105). Coloquei uma música instrumental com andamento lento como fundo musical e pedi para que todos ficassem nessa posição: em pé, com os joelhos um pouco flexionados, a coluna ereta, colocando o peso do corpo para baixo e o olhar voltado para frente. Ficamos um pouco parados, como uma grande montanha, colocando nossa atenção para o ponto localizado abaixo do umbigo, na região central do abdômen. Toda a energia, impulsos e ações que irão se refletir na coluna vertebral devem partir desse lugar, segundo o autor Richard Schechner (2018), é como se existisse um cérebro na barriga. Assim, aos poucos os conduzia para que andássemos pelo espaço, mudando de direção muito lentamente, e mantivéssemos esses princípios da base firme do chão, do olhar para o horizonte e dessa dilatação corpórea. Após essa prática, finalizei trazendo a fala da profa. Simone Sousa, sobre a importância de nos entendermos com nosso próprio corpo para poder nos expressarmos por meio dele. E, quando isso ocorrer, sem dúvida, teremos mais liberdade.

Já na parte do desenvolvimento, para dar mais dinamicidade e integrar os colegas, realizamos o jogo do Espelho. Fizemos duplas, nas quais um integrante escolhia fazer os movimentos e o outro ser o espelho. Pedi para que eles prestassem atenção tanto nos movimentos do colega como na minha condução, quando eu falasse a palavra “Mudem”! Logo em seguida, eles teriam que trocar de função. As duas duplas jogaram simultaneamente e, antes de jogar, lembrei a eles algumas informações importantes: antes de fazerem a expressão facial ou o gesto, deveriam se conectar com alguma emoção (alegria, tristeza, raiva...); e, ao mudar de função, realizar posturas e movimentos que antes não haviam sido feitos pelo colega.

Quando fizemos pela primeira vez, P5 falava o que iria fazer antes mesmo de realizar os gestos e as expressões. Então, ao trocar de duplas, expliquei que não precisavam dar instruções verbais, bastava apenas fazerem as expressões com o rosto e os gestos. Como essa atividade foi feita on-line, alguns participantes tiveram problemas com a conexão da internet. Em uma situação específica, a imagem de P5 acabou ficando paralisada devido a sua perda de conexão, e a participante P1 acabou mantendo a expressão facial e o gesto por mais tempo, achando que o colega estava ainda fazendo a atividade com ela. Até brincamos, dizendo que o sentimento havia sido congelado.

Nessa prática os lembrei da importância dessa relação coletiva que acontece no espaço cênico, que toda nossa expressão pode ser feita antes mesmo da emissão sonora ocorrer (DELLA MONICA apud MALETTA, 2014). A nossa face pode expressar muito antes de se pensar em emitir a primeira palavra da canção. Então, sugeri a eles que, ao se prepararem para cantar, ou em seu processo de treinamento, pensassem dessa forma: como eu reajo quando sinto esse sentimento? Como meu rosto expressa isso? Estimular essas perguntas é interessante para sentirem confiança quando estiverem de fato se apresentando para o público. Inclusive P5 disse que isso poderia ser treinado, fazendo essas perguntas olhando no espelho.

Citei o exemplo das *lives*, que foram muito propagadas durante o estado crítico de pandemia, no qual os cantores, mesmo sem ver o público, sabiam que muitas pessoas estavam prestigiando as suas apresentações. Apontei ainda que, por esse motivo, eles precisavam manter a energia, demonstrar na face e no corpo, como um todo, essa disponibilidade e intenção de cada sentimento transmitido pela canção.

Dando seguimento fizemos a última atividade prática intitulada “Brincando de improvisar”. Nesse momento, expliquei aos participantes que o corpo do cantor pode expressar-se não necessariamente tendo a palavra como guia, mas por meio dos sons improvisados e de seus movimentos (FINNEGAN, 2008). Mostrei a eles um vídeo⁸² dos cantores Bobby Mc Ferrin e Maria João, e pedi para que eles apreciassem a performance dos dois cantores e observassem a atuação sonora e cênica de ambos. Em seguida comentei que essa apresentação de canto era diferente de outras e perguntei quais aspectos dessa performance foram interessantes para eles. P2 disse que sentiu um engajamento e sintonia de ambos os cantores na performance musical, que havia muita expressividade, mesmo não compreendendo o que eles estavam cantando. P5, por sua vez, disse que “a sintonia do olhar” foi o que lhe chamou mais atenção. Já P1 comentou da desenvoltura dos cantores em explorar

82 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FYrIe9pQ_ok>. Acesso em: 16 nov. 2021.

graves e agudos com muita facilidade. Assim, propus que cada um pudesse se expressar tomando por base o exemplo exposto.

À princípio, no plano de aula, o objetivo era que realizássemos a atividade em duplas. Porém, me dei conta que, devido ao *Delay*, não seria possível duas pessoas cantarem ao mesmo tempo. Então, resolvi adaptar: cada um ligaria o microfone e faria sua improvisação sonora e gestual um após o outro. Todos realizaram a prática, cada um trazendo sua particularidade com sonoridades e gestos diferentes. A partir do que foi apresentado, inspirada pelas palavras da profa. Mayra Montenegro e da autora Finnegan (2008), comentei que o como dizer com o corpo-voz é tão ou mais importante que o significado das palavras a depender da sua proposta de performance musical.

Assim, a ênfase dada nessa atividade foi para possibilitar que o cantor explorasse a sua linguagem corporal e sonora não por meio da palavra, mas dos sons. P1 então disse que “só dá um medo de estar errando”; assim, a partir dessa fala, abordei que ainda temos essa preocupação, com uma execução vocal tecnicamente bem trabalhada e afinada. Esses hábitos são resquícios de uma educação musical advinda do séc. XIX, a qual primava por esse domínio técnico, o que acabou contribuindo para a valorização daqueles considerados aptos e com talento ou dom para a música, deixando de lado os que porventura gostariam de exercê-la, mas não tinham oportunidade.

Por fim, antes das apresentações musicais dos participantes, conversamos a respeito da presença cênica e suas relações fazendo uma espécie de revisão de tudo que vivenciamos ao longo desses encontros. Perguntei como eles se sentiam, quando estão no palco, momentos antes de cantar, se eles se sentiam confortáveis ou se ainda era algo difícil de administrar. P1 respondeu: “não fico mais tão nervosa hoje, pois, a muitos anos que canto na igreja então acabei me acostumando. Porém, quando aparece pessoas desconhecidas dá um nervoso”. P2 descreveu como se sente a respeito da sua exposição ao cantar em detalhes:

Eu sempre me considerei como uma pessoa tímida. A licenciatura me ajudou um pouco a controlar. Então, vem o receio de errar quando você está ali diante de várias pessoas. Em casa, por exemplo, se eu passar o dia cantando, é tranquilo. Até porque meu estado corporal não tá tenso. Lá na hora, por exemplo, o momento que antecede o canto... canta várias pessoas antes de mim, se a próxima sou eu, já começa a me dar um negócio. Aquela adrenalina... e eu sei que tem uma grande chance disso resultar em erro. Então, eu acabo sentindo isso: essa tensão, o nervosismo, o medo de errar e a insegurança. É um conjunto de sentimentos que me vem. A expressão corporal é muito importante, e eu preciso! (PARTICIPANTE 2, encontro 5).

A partir desses relatos, contribuí dizendo a todos a importância de o corpo do artista cênico estar aberto e receptivo para a troca e o compartilhamento com os diversos corpos existentes no ato da ocasião musical. Como diz o autor Renato Ferracini (2017a, p. 179), “é o próprio processo de criar um evento cênico que engendra o corpo-espetáculo. [...] a obra final é ela mesma um processo”. Então, reforcei que, se nós pensássemos dessa forma, conseguiríamos lidar com a exposição no palco, e com o conceito de presença de uma maneira mais relacional com o outro e não no âmbito exclusivo de chamar atenção para si. Paul Zumthor (2005), ao falar da performance, também reforça que

o ouvinte engajado na performance contracenada, seja de modo consciente ou não, com o executante ou o intérprete que lhe comunica o texto. Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte, o que provoca, num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois (ZUMTHOR, 2005, p. 93).

Assim, refleti junto com eles a respeito da performance musical ser desfrutada passo a passo na construção desse processo. Ao se apresentar em público, há todo um ritual de preparação que precede esse momento, que vai desde escolher a canção, imaginar o sentimento que ela traz, escolher o figurino, além do trabalho da postura, da respiração e energia do corpo, entre outros elementos (BRAGA, 2019). E, ao se expor na performance musical, é interessante pensar que o que está sendo compartilhado é o processo de criação, e não o produto final. Isso pode vir a amenizar essa sobrecarga de responsabilidade que traz tanta tensão, medo e nervosismo de cometer algum tipo de erro ao se expor. Ainda nessa discussão, P1 falou que “temos ainda muito receio do julgamento das pessoas”, fala que vai ao encontro ao que a autora e diretora de Teatro Viola Spolin (1996-1994), que confirma a presença desse sentimento em nós: comenta: “o medo do palco é o medo do julgamento” (SPOLIN, 2017, p. 270). Essa mesma autora sugere então que isso pode ser superado a partir da compreensão de compartilhar a sua exposição para a plateia, a qual corroboro.

A partir desse ponto de vista, comentei sobre alguns elementos que poderiam facilitar esse processo de aprimoramento da presença cênica e suas relações no âmbito da performance musical. O primeiro deles seria a superação dessa visão do corpo como instrumento (BISCARO, 2017; DAVINI, 2008; STOROLLI, 2011) e, a partir disso, criar uma consciência mais abrangente de que esse corpo musical do cantor é o seu ser sujeito, com suas particularidades e sentimentos. Assim, perceber a si mesmo é algo importante para a compreensão de nossas ações e intenções (MARÇAL, 2019).

Em segundo, seria a escolha da canção, por meio da qual a poesia, as palavras cantadas poderiam guiar a performance musical. Depois, a partir da canção escolhida, criar uma partitura cênica que pudesse conter anotações, indicações de onde respirar, apontando em qual frase pode haver um gesto recolhido ou expansivo das mãos ou do braço etc., já que, “quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na *performance*. O corpo, por sua materialidade, socializa a *performance*, de forma fundamental” (ZUMTHOR, 2005, p. 84, grifo do autor).

Em seguida, compreender que é pelo olhar que também nos comunicamos com o espaço cênico e com os outros corpos que compõe junto com o cantor esse ambiente, além de proporcionar uma comunicação direta com o público. O autor Renato Ferracini (2003, p. 148) revela que é “através dos olhos, [que] o ator pode abrir ou fechar seu campo de energia e criar a relação com o espectador [...]” e assim também acontece com o cantor. Dito isso P5 reforçou que

Agora o meu desafio é o olhar. A gente viu a importância do olhar na apresentação dos cantores, parecia que eles estavam falando com a gente pelo olhar. Talvez isso seja tão importante quanto o pé no chão que traz uma conexão grande. O olhar é a janela da alma. É um ponto de apoio muito grande pra expressão artística; então, pra quem é tímido, o olhar é uma coisa que precisa ser bastante trabalhada. (PARTICIPANTE 5, ENCONTRO 5).

Conectar a respiração à energia do corpo, compreendendo que o palco requer um corpo cênico que, segundo Eleonora Fabião (2010, p. 321), “experimenta espaço e tempo potencializados e, também, [...] potencializa tempo e espaço”. Esse mesmo corpo que necessita de um tônus muscular diferenciado do cotidiano (MILLER, 2016; BARBA apud FERRACINI, 2003).

Por fim, entre uma apresentação musical e outra realizada pelos participantes, deixei uma mensagem, a partir da teoria do autor e antropólogo Tim Ingold (2012), dizendo que, quando estivessem no palco, eles pudessem perceber que são feixes de linhas e que essas linhas são pontes de comunicação e de relação em presença, como a pipa que repousa sem vida sobre a mesa e se transforma no ar. Ou seja, a partir do momento que a colocamos para fora, ela deixa de figurar em nossa percepção como um objeto, e passaria a responder no céu às correntes de vento por meio de seus movimentos. Assim, ela passa a existir em seu voo. Podemos dizer o mesmo do pássaro, o pássaro é o seu voar. Com isso, reforcei a todos que eles são como a pipa no céu ao estar no palco desempenhando uma performance musical. Que o cantor é, existe no palco. O cantor é o seu cantar em sua presença cênica plena em performance. Abaixo, deixo a escrita do diário de bordo da P2, que sintetiza o encontro 5 com suas percepções.

Figura 3: Diário de bordo da participante 2.

 **Sexta-feira - 08/10/21** *Oficina Corpo*
Diálogo com a Presença Cênica

Senti-me à vontade para compartilhar os sentimentos recorrentes de insegurança, nervosismo e medo de errar antes de cantar em público.

Foi muito válida a troca de experiências à respeito desse assunto, principalmente quando a professora Thaise compartilhou que passou por isso e nos fez perceber que não estamos isentos de errar e que até os nossos erros fazem parte do nosso processo de aprimoramento.

No momento de cantar, geralmente estamos tão focados na parte técnica, como não desafinar, não perder o ritmo que nos esquecemos colocar 'pra fora' a expressividade que a apresentação requer.

O momento do *Espelho* me mostrou que tenho capacidade de ser expressiva. Em duplas, imitávamos uns aos outros. Foi um momento divertido... rs

Me senti um pouco 'perdida' no momento do *improviso*, mesmo assim, deu certo.

Por fim, o momento de cantar uma canção foi muito bom... me senti confortável em cantar na presença dos colegas... não senti a pressão que costumo sentir...

Professora Thaise, obrigada pela oportunidade de participar desses momentos. 

Fonte: Participante 2.

Nesse diário de bordo, destaco o trecho em que a participante 2 diz que se sentiu “um pouco perdida no momento do improviso”. Essa situação partilhada por P2 ocorreu durante a atividade Brincando de Improvisar, na qual cada participante tinha a liberdade de se expressar livremente pelos seus gestos, movimentos e sons. Dessa forma, reflito sobre a importância do professor, ao receber esse relato, procurar saber do aluno os motivos que ocasionaram esse sentimento. Se foi algo relacionado à timidez, ao medo, à falta de conhecimento e à percepção do seu corpo, à falta de confiança, ao fato de não saber os tipos de movimentos do corpo que são possíveis de serem explorados, enfim, compreender a realidade que o permeia para poder ajudá-lo da melhor forma a chegar nesse lugar de estar confortável com seu corpo. Segundo Stobbaerts (2014, p.110), “a confiança permite reagir de maneira inventiva, desarmando o medo e a inércia psíquica provocados pelas situações novas”. Assim, estimular esse sentimento de confiança é uma forma de contribuir com a expressão corporal e artística.

4.2.6 Encontro 6

Nesse encontro, infelizmente, boa parte dos participantes não pôde comparecer. Apenas os participantes P2 e P6 estiveram presentes. Conversamos então a respeito das vivências realizadas nos encontros e a participante P2 trouxe uma fala a respeito das suas impressões pessoais e aprendizagens nessa experiência realizada por meio da oficina.

O corpo em si acumula muita tensão. Na hora que a gente vai se preparar para uma apresentação, o corpo parece que recebe uma descarga de adrenalina. Então, essa movimentação ela só vem a ajudar. A relaxar a musculatura, trabalhar regiões que a gente não tem costume de trabalhar. A gente se prepara muito em relação a laringe, de vocalizes e repetições, muitos exercícios. Mas eu acredito que essa questão do corpo todo, ele só vem a acrescentar e a melhorar o desempenho dentro do canto. [...]. A oficina me mostrou que é algo muito mais amplo, nós podemos ter uma preparação muito melhor com uma qualidade muito maior nessa pré-apresentação e pré-canto. Foi muito interessante nesse sentido, abriu meus horizontes (PARTICIPANTE 2, encontro 6).

A partir desse ponto de vista, percebi que a oficina foi esclarecedora para essa participante, de modo que as vivências de preparação do corpo-voz não estiveram pautadas exclusivamente no desempenho vocal, mas trouxeram essa consciência do corpo, mobilizando-o de forma a trazer essa autonomia de movimentos e gestos. E, com isso, entender a presença cênica como algo mais integrado na performance do cantor popular.

Quando comentei que essa experiência da oficina e o *feedback* dos participantes me ajudaria na concepção de uma proposta pedagógica voltada para professores de canto, o participante 6 relatou que seria ideal que as atividades de “reconhecimento corporal e a dança” estivessem presentes,

Eu acho que encaixaria bastante o reconhecimento corporal que teve no primeiro dia pra gente relaxar e ter o contato com o ambiente. Podendo ser o ambiente em que a gente tá e o ambiente onde a gente vai se apresentar. E nesse ambiente, a gente meio que conhece a áurea desse ambiente e o que a gente pode sentir e se expressar através dele ou nele. E a dança corporal pra que haja mais uma desinibição do movimento corporal. Porque, às vezes, a gente pensa que o acanhamento da pessoa ao cantar é apenas o cantar, mas nem sempre, e sim, é mais a postura dela diante do palco. Talvez ela tá assim porque ela não reconhece o que o corpo dela vai fazer naquele ambiente de pressão, naquele ambiente que tem um público; Aí, quando ela já conhece o corpo, já tem a desinibição de trabalhar com ele, começa a desenvolver melhor a prática do canto e a prática da performance (PARTICIPANTE 6, encontro 6).

Essa atividade de reconhecimento corporal à qual o participante 6 se referiu trata-se da atividade dos 5 sentidos, que está dentro do conteúdo da Exterocepção e que tem a intenção de contribuir para que o cantor aos poucos se familiarize com a “capacidade orgânica de

perceber o mundo fora dos limites do nosso corpo (MARÇAL, 2019, p. 20)”. Aqui pontuo essa ênfase relatada pelo participante, de conhecer e sentir o ambiente em que estamos ou que iremos nos apresentar antes da performance musical ocorrer. Nas palavras da artista Francesca Della Mônica, “É também fundamental observar que o espaço se vê com todo o corpo e não apenas com os olhos” (apud MALETTA, 2014, p. 47). Essa percepção vai contribuir diretamente com o cantor popular tanto em sua qualidade vocal como em sua presença cênica. A autora Valéria Braga (2019) também insere essa como uma das categorias principais quando se trata da atuação corporal e cênica do cantor popular, o espaço cênico musical.

Ainda por meio dessa fala, denoto a importância de um fluxo de estratégia para a sala de aula que comece pela tomada de consciência do seu ser sujeito, do seu corpo, para depois trazer a mobilização e descoberta dos movimentos do próprio corpo por meio de atividades, entre elas, a dança. Segundo as autoras Bertherat e Bernstein (2010), antes de realizar uma expressão corporal, há um trabalho preliminar a fazer, que é a tomada de consciência do corpo; e, com isso, o corpo cria confiança para tomar iniciativas. De posse desse reconhecimento do corpo, a expressão pela dança constitui-se como uma aliada na busca por essa presença cênica. Como diria o autor Rudolf Laban (1978),

o movimento permeia a mímica, a dança, a representação teatral e o canto. Trata-se da vida, tal como nós a conhecemos. [...] Em cada um destes casos, o movimento não só é um fato físico, como também é um fato de significação variada em suas sempre mutantes expressões (LABAN, 1978, p.146).

As reflexões aqui desenvolvidas demonstram que a aproximação entre as áreas artísticas da Música e da Dança contribuem na construção desse corpo cênico, que canta realizando a integração desses saberes e práticas. Assim, desenvolve uma corporeidade orgânica capaz de fazer com que o cantor reconheça melhor seus movimentos, expressando-os em cena.

Assim, finalizamos o último encontro. Agradei aos participantes pelo interesse em fazer parte da oficina que fazia parte dessa pesquisa e então demos por encerrado esse ciclo.

4.3. Avaliação da oficina pelos participantes

Segundo Hentschke e Del Ben (2003, p.184), “avaliar é estabelecer um diálogo entre o que foi planejado e o que constitui, de fato, a prática de ensinar”. Partindo desse pressuposto, farei aqui uma análise dos formulários preenchidos pré e pós-oficina no intuito de verificar no

geral se as expectativas dos participantes foram atendidas, quais atividades foram mais atrativas e as que fizeram diferença na percepção corporal; e quais foram os desafios dessa prática na visão deles. Para analisarmos melhor as respostas das questões abertas, observei a quantidade das palavras presentes, ou seja, as “ocorrências” dessas palavras, e atentei também às “palavras plenas”, que são “portadora[s] de sentido” (BARDIN, 2016, p. 82).

O formulário de inscrição (ver APÊNDICE F) trouxe informações detalhadas dos participantes, assim como alguns dados, no que diz respeito às suas experiências com o canto, aos sentimentos de exposição quanto à performance musical e quais as expectativas tinham ao fazer a oficina. Todos os participantes, exceto P4, descreveram ter alguma experiência com o canto e, ao serem perguntados a respeito de como se sentiam ao se apresentar em público, a maioria dos participantes citou a palavra timidez em suas respostas. Em relação à motivação e à expectativa em realizar a oficina, encontramos na maioria das respostas palavras como: aperfeiçoar e aprender. Essas palavras estavam relacionadas aos conhecimentos da prática vocal, interpretação musical e expressividade corporal e facial.

No formulário pós-oficina (ver APÊNDICE J), os sujeitos apontaram na primeira questão se suas expectativas e motivações foram alcançadas. Dessa forma, em todas as respostas, os participantes disseram que sim. Obtivemos ainda mais detalhes dos resultados por parte de alguns participantes:

Sim (PARTICIPANTE 4).

Sim, consegui me soltar mais. Ainda vou testar cantar para pessoas das quais não conheço para não ficar tão tímida” (PARTICIPANTE 1).

Sim, pois adquiri conhecimentos e experiências muito válidos para meu cantar relacionados à expressão corporal” (PARTICIPANTE 5).

Sim, eu esperava relembrar e conhecer formas de aquecimento e reconhecimento corporal e vocal, no entanto, a oficina mostrou formas de como executar esses exercícios de forma com que não fossem constrangedores e resultasse num conhecimento corporal de si que influencia bastante no desenvolver vocal (PARTICIPANTE 6).

Sim, para entendimento da voz na perspectiva corporal e quais ferramentas que foram utilizadas (PARTICIPANTE 7).

À princípio fiquei curiosa sobre o que se passaria durante a oficina. Depois idealizei atividades com uso de vocalizes, porém, tinha em mente um ‘algo a mais’ com base no tema da oficina. Minhas expectativas foram atendidas sim (PARTICIPANTE 2).

Na segunda questão, foi perguntado se a abordagem metodológica da oficina facilitou ou dificultou o desenvolvimento de alguns aspectos apontados por eles no formulário de inscrição, como timidez, nervosismo, insegurança, pouca expressividade etc. Em todas as respostas, o retorno foi positivo. Assim, deixo algumas das respostas abaixo, relativas aos efeitos dessa abordagem.

Sim, com certeza facilitou aprender coisas novas. Só agrega! No meu caso, me fez sentir mais livre e pensar de outra forma (PARTICIPANTE 1).

Facilitou o desenvolvimento de uma melhor expressividade cênica (PARTICIPANTE 5).

Sim, a oficina me mostrou que, quando realizo um aquecimento corporal, isso influencia nos aspectos fisiológicos e me deixa menos tenso e, consequentemente, menos nervoso. Minha insegurança não é fácil de controlar, mas, ao realizar trabalhos de expressividade corporal a insegurança diminui. Essa experiência me proporcionou momentos de autoconhecimento pessoal (PARTICIPANTE 6).

Facilitou, pois permitiu-me enxergar o canto com um olhar mais amplo e com essa consciência de que há um conjunto de ‘elementos’ envolvidos numa apresentação. (PARTICIPANTE 2).

Nas questões de 3 a 7, perguntei especificamente quais atividades foram as mais interessantes para aprimorar o processo de aprimoramento da presença cênica e seu corpo-voz na opinião dos alunos. No primeiro encontro, a atividade Consciência de si (alongar-se no chão) foi a mais votada. Em seguida, a atividade Exterocepção – 5 sentidos; depois, a Movimentação corporal nos diferentes níveis e, por último, a Interocepção (posição deitado). No segundo encontro, as atividades Estimular os membros superiores com a emissão do [s] e Dança dos Gêneros ficaram em primeiro lugar. Em seguida, as demais atividades: Ativação do Corpo em ambos os lados com pequenos movimentos e batidas (posição sentada), Respiração com sincronia de movimentos dos braços, Jogo Caminho Sonoro e Canto Consciente foram as mais votadas ficando todas em segundo lugar. No terceiro encontro, a atividade da apreciação musical de cantores por meio dos vídeos foi a mais votada por todos os participantes ficando em primeiro lugar. Já a atividade relacionada à discussão teórica sobre o assunto Presença e seus conceitos ficou em segundo lugar. No quarto encontro, as atividades Canto Livre Coletivo e Elementos Plásticos foram as mais votadas e, em segundo lugar, as atividades da Sensibilização dos pés com o cabo de vassoura e a Conscientização dos sentimentos e emoções (inspirado no Rasabox). Por fim, no quinto encontro, as atividades Jogo do espelho, Brincando de Improvisar e a Discussão teórica sobre presença cênica e suas

relações foram as mais votadas, destacadas como as preferidas; em seguida, a atividade Intenção e ativação da energia do corpo através do impulso de pular ficou em segundo; e por último a atividade da Montanha.

Quanto à opinião deles sobre as atividades e se elas fizeram alguma diferença em seu corpo-voz, P1 respondeu que a partir das práticas “conseguiu uma amplitude sonora com mais qualidade”. P2 e P6 relataram os benefícios do relaxamento corporal na seguinte ordem: “as atividades que envolveram momentos de relaxamento foram muito boas” e “ao trabalharmos com o corpo a voz sofre influência do relaxamento corporal. [...] nosso som é influenciado pelo corpo, caso haja tensão o som será emitido de uma forma, mas quando tiramos a tensão em excesso faz o som soar mais limpo”. Na resposta de P5 percebi o quanto ele assimilou a concepção de que o corpo-voz do cantor nas palavras de Patrícia Pederiva (2004a) é recipiente do senso do eu como indivíduo. De que, o corpo do sujeito carrega sentimentos, aspirações e a entidade humana. Um corpo que é especial, que se modifica perpetuamente, influencia pensamentos e comportamentos. Assim, segue seu relato

Sim, despertaram em mim uma maior consciência sobre a importância desse corpo-voz, o qual não se resume às pregas vocais, mas extrapola mesmo a si, assumindo formas e intensões, para expressar o sentimento e/ou o pensamento de uma música, de modo a tocar mentes e corações. [...]. (PARTICIPANTE 5).

Na última questão discursiva, foi perguntado quais os desafios em participar das atividades da oficina nesse formato remoto. Tanto P4 como P7 relataram não terem sentido dificuldades. P7 inclusive comentou que isso ocorreu devido ao fato de, em minha abordagem, eu não ter deixado dúvidas quanto aos exercícios propostos. P5 pontuou que foi fazer a interpretação cênica de uma música escolhida por ele para cantar. Já P1 e P2 trouxeram o aspecto da timidez, por estarem interagindo com outros participantes os quais eram pessoas desconhecidas.

Um pouco de vergonha em ligar a câmera e fazer a prática junto com a docente e por não conhecer as outras pessoas [...]. (PARTICIPANTE 1).

As vezes ligar a câmera é um pouco difícil devido a timidez, principalmente no início quando não sabemos quem são os colegas [...]. (PARTICIPANTE 2).

Para Ana Paula Wizniewski (2015, p. 28), em seu trabalho Timidez no Contexto Escolar, segundo a autora Vieira (2010), “são três os grupos que provocam timidez nos sujeitos: 1 – desconhecidos; 2 – sexo oposto; [e 3 -] aqueles que estão no poder.” Como foi

demonstrado pelas duas respostas, essa timidez esteve mais relacionada ao primeiro grupo. Assim, “os sujeitos tímidos sentem medo de serem julgados e por isso, evitam interações sociais. Além disso imaginam com antecedências possíveis situações de constrangimento, fazendo o possível para evitá-las” (*ibid.*). Dessa forma, a atitude de querer manter a câmera fechada dava a possibilidade de não se expor evitando algum tipo de constrangimento ou vergonha. Mas, apesar desses receios, a partir da minha intervenção, como facilitadora desse processo, procurava deixar claro que essa interação era importante para o objetivo da oficina nessa pesquisa. Acredito que a abertura para o diálogo foi fundamental para mostrar a eles que esse ambiente estaria aberto para o acolhimento e não haveria espaço para julgamento. Como diria Paulo Freire (2018),

Ensinar não é transferir conteúdo a ninguém, assim como aprender não é memorizar o perfil do conteúdo transferido no discurso vertical do professor. Ensinar e aprender têm que ver com o esforço metodicamente crítico do professor de desvelar a compreensão de algo e com empenho igualmente crítico do aluno de ir entrando como sujeito em aprendizagem, no processo de desvelamento que o professor ou professora deve deflagar (FREIRE, 2018, p. 116).

Dessa forma, Freire (2018) aponta para a importância dessa parceria entre o professor e aluno, de o aluno se envolver criticamente nesse processo e se tornar o “sujeito em aprendizagem”. Por isso a necessidade de motivar o envolvimento e engajamento deles participando das atividades por meio de suas câmeras abertas para a concretização de uma educação progressista.

Para o participante 6, além do desafio de ter que conciliar os encontros com seus horários no curso de graduação, não podia deixar a câmera ligada, pois, nas palavras dele, “o ambiente não permitia”. Dessa forma constato que entre os participantes, houve mais uma timidez, no que diz respeito ao medo ou vergonha de sofrer possíveis pré-julgamentos durante as atividades, do que uma timidez quanto à exposição do seu ambiente-espço. Mesmo com esse sentimento, os participantes se dispuseram a fazer as práticas propostas e a interagir, expondo seus comentários tanto no *chat* como em suas falas.

Finalizo então esse processo de avaliação com a resposta positiva de todos os participantes à questão 10, na qual foi perguntado, comparando com as aulas de canto habituais ou experiências com aulas de canto vividas anteriormente, se os participantes acreditavam ser interessante agregar essas atividades que foram realizadas na oficina às aulas tradicionais. Esse *feedback* traz uma perspectiva de que é possível que o professor de canto

possa inserir essas propostas em suas aulas em benefício da preparação corporal, para a busca de uma presença cênica, tendo uma boa receptividade por parte dos alunos.

4.4 Proposta pedagógica para professores de canto popular

Por meio dos aportes teóricos apresentados e das práticas vivenciadas na oficina, foi desenvolvida uma proposta pedagógica (ver APÊNDICE J) para o professor de canto popular intitulada O corpo que canta – diálogos com a presença cênica na performance musical. Nele, diversas atividades foram estruturadas e tanto podem ser consultadas separadamente como podem ser inseridas em planos de aula. Essa proposta foi criada para que o professor possa se inspirar nas atividades sugeridas e, a depender de seus objetivos com seus alunos, aplicá-las em sala de aula. As atividades estão divididas em quatro etapas: Consciência Corporal, Música, Teatro e Dança.

O intuito desse material é contribuir para que os professores de canto possam utilizá-lo como forma de estimular a corporeidade para uma presença cênica, não como algo isolado ou que só venha a ser trabalhado nas vésperas de uma apresentação musical, mas que busquem integrar algumas de suas propostas e conteúdos no decorrer das aulas de canto. Ou seja, que a formação desses alunos esteja, desde o início, conectada com a percepção de sua consciência corporal, com a energia necessária para suas ações e movimentações em cena, dando assim subsídios para que estejam mais seguros quanto a sua presença cênica, em sua performance musical. Vale ressaltar que não temos a pretensão de que esta publicação seja um método fechado e, sim, que ele possa sensibilizar a utilização de atividades que integrem o corpo-voz, o corpo-mente sem separá-los.

Assim, o propósito é que os professores encontrem nesse material uma maneira lúdica de explorar com seus alunos esse universo da expressividade e presença cênica no âmbito da performance musical do cantor. Segundo Tim Ingold (2012), somos como a pipa, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. A pipa, ao estar repousada sobre a mesa, encontra-se sem vida, mas, ao encontrar as correntes de vento no céu se transforma numa pipa-no-ar. Existindo em seu pleno voo. Dessa forma, o cantor ao pisar no palco ele também se torna aquilo que ele é. Ambos vida humana (cantor) e não humana (pipa) são organismos, coisas que estão imersos na vida. São feixes abertos de linhas que “se movimenta afetando e sendo afetado pelo mundo que também está em pleno movimento, e que este movimento, entrelaçado a outros movimentos geram narrativas, sentidos e marcas de suas trajetórias”

(INGOLD, apud CARDOSO p. 244). A proposta pedagógica poderá ser utilizada em quaisquer contextos que envolvam ensino e aprendizagem do canto popular. Seja ele no âmbito da educação básica, ensino superior ou escolas especializadas de Música, sendo feitas as devidas adaptações de acordo com o público e a intenção do docente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O canto popular brasileiro urbano desenvolveu-se ao longo do século XX e está inserido no campo da música popular urbana e de suas práticas, vinculadas aos gêneros e estilos musicais que alcançaram projeção ampla, por intermédio dos meios midiáticos rádio e TV (MACHADO 2007; QUEIROZ 2009). Esse canto tem por característica a ênfase no momento da performance musical, como um ritual do qual fazem parte o performer, o público e o espaço cênico – o palco. Situada nesse contexto, esta pesquisa teve como propósito investigar possíveis estratégias e procedimentos didáticos que favoreçam o desenvolvimento da presença cênica do cantor popular, de forma a contribuir para o êxito da performance musical. A partir das minhas experiências pessoais e de estudos acadêmicos atuais, percebeu-se que havia um número reduzido de trabalhos com esse foco temático.

Foi desenvolvido um caminho metodológico para acessar determinadas informações, com o objetivo de compreender possíveis associações, recursos e ferramentas, na perspectiva de trabalhar uma corporeidade que refletisse a consciência de uma presença cênica efetiva nos cantores. Assim, esse percurso foi dividido em três partes: 1. compreender o caminho da transmissão do conhecimento musical associado à expressividade corporal, por meio das Metodologias Ativas, com os autores Emille Jacques Dalcroze, Carl Orff e Maurice Martenot, pois ambos envolvem o corpo-voz numa dinâmica conjunta em suas propostas metodológicas. 2. Investigar técnicas e procedimentos didáticos no campo do Teatro, no que tange à presença cênica, tanto nas referências literárias como nas entrevistas com duas professoras cantoras, Mayra Montenegro e Simone Sousa, que possuem formação e experiência tanto na Música como no Teatro; e 3. A minha participação em diversas oficinas e cursos, na intenção de me apropriar das atividades didáticas voltadas para o artista cênico, nas diversas áreas artísticas, em especial na Música, no Teatro e na Dança.

Após esses três momentos, estruturei uma série de atividades prático-teóricas, que foram aplicadas em uma oficina intitulada *Corpo – diálogos com a presença cênica*, na qual as atividades planejadas foram divididas por temas: O corpo; Corpo-voz na performance musical; Presença; Corpo-voz: lugar da energia extracotidiana; A presença cênica e suas relações; e Performance musical. A proposta inicial era realizar a oficina em formato presencial, para que todas as atividades fossem compartilhadas com outros cantores, em um mesmo espaço físico. Porém, devido à pandemia COVID-19, foi necessária uma adequação, sendo a oficina realizada em caráter remoto.

Os temas propostos foram explorados em seis encontros, seguindo as categorias a seguir: Consciência corporal, Música, Teatro e Dança. Em cada uma delas, foi essencial trazer procedimentos e princípios com base em autores principais, como Mônica Marçal (2019), Bertherat e Bernstein (2010), para a etapa da consciência corporal; Luís Otávio Burnier (2009), Renato Ferracini (2003, 2017a, 2017b), Erika Fischer-Lichte (2012), Eleonora Fabião (2010), Francesca Della Mônica (apud, MALETTA, 2014), Bárbara Biscaro (2011; 2017a) e Richard Schechner (2018), para as atividades relativas aos conteúdos do campo do Teatro; Dalcroze (2012), Carl Off (2012), Maurice Martenot (2012), Patrícia Pederiva (2004a, 2004b), Deniele Mello (2014), Wânia Storolli (2009, 2011, 2019), Ruth Finnegan (2008), Valéria Braga (2019), Jussara Fernandino (2013, 2017) e Silvia Davini (2008), no que concerne às reflexões prático-teóricas no âmbito da Música; e, por fim, autores como Jussara Miller (2012, 2016), Rudolf Laban (1978) e Isabel Marques (1998), no que tangeu às atividades que integraram a Dança.

No decorrer da aplicação da oficina, busquei conduzir os participantes em propostas que seguissem um fluxo metodológico dividido em três partes: início, desenvolvimento e finalização. Nos planos dos seis encontros, optei por iniciar com a parte prática, começando com um aquecimento cuja ênfase era o reconhecimento da importância do despertar da consciência corporal, com atividades de interocepção, exterocepção e propriocepção. Depois, no que se refere ao desenvolvimento, foram feitas atividades diversas, que pudessem mover o corpo, por meio da escuta intencional, da dança, da ativação de uma energia extracotidiana, das expressões faciais; dos movimentos, explorando os níveis alto, médio e baixo, entre outros. Na finalização, foram realizados momentos de reflexão teórica, com base no texto das autoras Bertherat e Bernstein (2010); os conceitos de presença, e a apreciação e discussão da presença cênica de cantores brasileiros em performance musical, por meio da apreciação de vídeos.

A oficina integrou teoria e prática em um formato online, que demandou a compreensão das adaptações dos participantes, no que se refere ao espaço físico, ao não comparecimento em todos os dias, à manutenção das câmeras fechadas, em determinados momentos, às falhas na conexão da internet e à timidez em executar algumas das propostas didáticas. Essas situações denotaram possibilidades de aprendizagem e construção da presença cênica em um espaço de transmissão em que a relação entre professor, aluno e conhecimento foi afetada por um contexto de distanciamento social. Mesmo diante dessas circunstâncias, os participantes demonstraram interesse e envolvimento nas atividades propostas, contribuindo com falas e

comentários, tirando dúvidas, e o principal, participando de forma efetiva com seu corpo-voz, em seu próprio espaço, experimentando novas posturas, expressões faciais, gestos com as mãos e braços; e um cantar consciente.

Toda essa experiência demonstrou que essas ações desenvolvidas na oficina em formato online são possibilidades que podem contribuir com os cantores em seu processo de aprimoramento de sua presença cênica. Portanto, essa nova modalidade de ensino remoto, nesse contexto de pandemia, trouxe uma condição que foi a ideal para o momento pelo qual estávamos vivendo e para a efetivação desta pesquisa. A estratégia de realização da oficina nessa modalidade, com procedimentos didáticos e conteúdos interdisciplinares, foi bem recebida pelos alunos participantes, o que foi demonstrado tanto por meio de indicativos do trabalho corporal na participação síncrona, como nas respostas dos questionários avaliativos. Enquanto professora de canto e facilitadora nesse processo, lembro das palavras do professor e autor Paulo Freire (2018), quando diz que ensinar exige risco. Risco pelo qual me coloquei nesse processo de pesquisa e que trouxe esse olhar para inventividade da prática docente nesse âmbito musical.

A presença cênica é parte integrante da performance musical do cantor como uma característica extramusical. Ela transcende o próprio ato de cantar antes mesmo da emissão sonora ser realizada pelo cantor. No palco, o corpo já está sendo observado pelo espectador, assim, esse corpo pede uma disponibilidade que é construída muito antes de se chegar nesse lugar. E, uma vez estando nesse espaço cênico, a presença cênica se completa com a interação e integração com os demais elementos que fazem parte desse momento, como os músicos instrumentistas, o cenário, seu próprio figurino, o movimento, o gesto, a dança, as emoções advindas do contexto da canção, o público, dentre outros.

Para futuras pesquisas, recomenda-se que sejam estudadas e experimentadas outras possibilidades de atividades que possam integrar áreas artísticas como o teatro e a dança com o foco no aprimoramento da presença cênica como estímulo de preparação do cantor para o momento da performance musical. Sugere-se também que estudos desta natureza com a temática da presença cênica, no âmbito musical, sejam realizados com os cantores em formato presencial, se possível, com um ambiente que integre todos os elementos característicos de um espaço cênico para que se possa dar outras condições desse cantor se desenvolver nesse aspecto da presença cênica.

Por fim, a proposta pedagógica que contempla o fechamento desse percurso considera que os materiais e as propostas de atividades pensadas para o professor de canto que busca o

aprimoramento da presença cênica possam promover o estímulo para o trabalho do corpo-voz em unidade. É importante que esteja incluído nesse processo o reconhecimento do seu próprio corpo, não como um instrumento ou máquina, mas como seu ser, que é dotado de particularidades, memórias e afetos. Além disso, que busque integrar os três conceitos de presença sugeridos pela autora Erika Fischer-Lichte (2012), para que o cantor consiga chegar à percepção de si, ao aprofundamento do próprio corpo, em busca de uma disponibilidade e um estímulo para ação, por meio de algumas técnicas de pré-expressividade. E, sobretudo, considerar que esse processo é coletivo e relacional, no qual não há apenas um autor responsável pela presença, pois todos (cantor, obra e público) compõem esse preparo, sendo ambos autores e responsáveis por esse desenvolvimento.

REFERÊNCIAS

- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **História da educação e da pedagogia: geral e Brasil**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Moderna, 2006.
- ASSIS, Yara Santos de Oliveira Alves de. **Canto popular: a criação musical para além dos muros da escola**. 2009. 124 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4174/1/2009_YaraSantosdeOliveiraAAssis.pdf>. Acesso em: 16 dez 2020.
- BAÊ, Tutti; PACHECO, Claudia. **Canto, equilíbrio entre corpo e som: princípios da fisiologia vocal**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução Luís Antero Reto, Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BALIEIRO, K. C. de M; AGUILAR, G. M. M. O Treinamento Rasaboxes como propulsor da investigação da sinestesia vocal do ator. **Revista Pitágoras** 500, Campinas, SP, v. 8, n. I, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8652797>>. Acesso em: 18 fev. 2018.
- BERTHERAT, Thérèse; BERNSTEIN, Carol. **O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si**. Colaboração de Carol Bernstein; tradução Estela dos Santos Abreu. – 21ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- BISCARO, B. Considerações sobre o corpo musical. **Cena**, Porto Alegre, n.22, p. 177-184, jul/out, 2017a. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/72436>>. Acesso em: 28 fev. 2020.
- BISCARO, B. Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator. **Revista do Centro de Artes da UDESC**, Santa Catarina, n.8, p. 33-46, 2011. Disponível em: <<https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/553>>. Acesso em: 28 fev. 2021.
- BONA, Melita. Carl Orff – Um compositor em cena. In: **Pedagogias em educação musical**. MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. (org.). Curitiba: InterSaberes, 2012.
- BORÉM, F; TAGLIANETTI, A.P. Trajetória do canto cênico de Elis Regina. **Revista Per Musi**, Belo Horizonte, n.29, 2014, p. 39-52. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992014000100006>. Acesso em: 03 abr. 2021.
- BOLSANELLO, Débora P. **A Educação Somática e os conceitos de descondicionalidade gestual, autenticidade somática e tecnologia interna**. Revista de Educação Física, Esporte e Lazer – UFSC - Motrivivência ano XXIII, Nº 36, p. 306-322, jun., 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/2175-8042.2011v23n36p306>>. Acesso em: 21 maio 2021.

BRAGA, Valéria Leite. **Princípios para a formação Corporal e Cênica do Cantor Popular**. 2019. 106 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/32236>>. Acesso em: 23 out. 2020.

BURNIER, L. O. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução Luís Antero Reto, Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016.

CARDOSO, Thiago Mota. Por uma antropologia imersa na vida. Cadernos de Campo: **Revista de Ciências Sociais**, nº 21, 241-250, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/cadernos/article/view/8738/6119>>. Acesso em: 04 nov. 2021.

CAMPOS, Marcio Roberto. **Canto popular**: aspectos da atuação de professores de canto brasileiros. 2018. 69 f. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20905>>. Acesso em: 14 dez 2021.

CARVALHO LARCHER PINTO, L. de. O Diário de bordo e suas potencialidades pedagógicas. **OuvirOUver**, 15(1), 100-111, 2019. DOI: <<https://doi.org/10.14393/OUV24-v15n1a2019-7>>. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/42646>>. Acesso em: 30 jun. 2021.

CHARCZUK, S. B. Sustentar a Transferência no Ensino Remoto: docência em tempos de pandemia. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 45, n. 4, 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/edreal/v45n4/2175-6236-edreal-45-04-e109145.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

COUTEIRO, Sebastiana Benedita Coelho de Moraes. **O ensino do canto popular brasileiro - abordagem didática**: técnica vocal e performance. 2012. 63 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3580>> Acesso em: 14 dez 2021.

DAVINI, S. A. Voz e Palavra – Música e Ato. In: **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Orgs Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

DAWSEY, J; RICHARD, S. Antropologia em performance: entrevista com Richard Schechner, por John C. Dawsey. GIS – Gesto, Imagem e Som – **Revista de Antropologia 3** (1). São Paulo, Brasil, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/142800>>. Acesso em: 7 jan. de 2021.

ELME, Marcelo Matias. **As técnicas vocais no canto popular brasileiro**: processos de aprendizagem informal e formalização do ensino. 2015. 251 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285312>>. Acesso em: 3 nov. 2019.

FABIÃO, E. Corpo cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos** - Eletrônica, vol. 10, n.3, p. 321-326. 2010. Disponível em:
<<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

FERREIRA, N. S. de A. As pesquisas denominadas “Estado da Arte”. **Revista Educação e Sociedade**, ano XXIII, n. 79, ago. 2002. Disponível em:
<<https://docente.ifrn.edu.br/albinonunes/disciplinas/pesquisa-em-ensino-pos.0242-posensino/ferreira-n.-s.-a.-as-pesquisas-denominadas-201cestado-da-arte201d.-educacao-sociedade-v.-23-n.-79-p.-257-272-2002/view>>. Acesso em: 14 mar. 2021.

FERNANDINO, J. **Interação cênico-musical**: estudo nº 2. 2013. 280 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9EGMUL>>. Acesso em: 16 DEZ 2020.

FERNANDINO, J. Corpo e Expressividade nos processos de Musicalização. *In*: **Corporeidade e educação musical**: coletâneas Seminários de Educação Musical. Belo Horizonte: Centro de Musicalização Integrado (CMI), Escola de Música, UFMG, 2017.

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

FERRACINI, R. Invenção como composição: Presença e treinamento. **Revista Landa**, vol. 6 n. 1, 2017a. Disponível em:
<<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/181770/11.%20LANDA%2020172%20DOSSIER%2011.%20Renato%20Ferracini%20-%20Inven%C3%A7%C3%A3o%20como%20Composi%C3%A7%C3%A3o%20Presen%C3%A7a%20e%20Treinamento.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 3 mar. 2021.

FERRACINI, R; FEITOSA, C. A questão da presença na Filosofia e nas Artes Cênicas. **OuvirOuvir**, v. 13, n. 1, p. 106-118. 2017b. Disponível em:
<<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouvir/article/view/37043#:~:text=O%20objetivo%20da%20mesa%20%C3%A9,dos%20objetos%20ao%20redor%2C%20como>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

FISCHER-LICHTE, E. Appearing as embodied mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence. *In*. **Archaeologies of present**: art, performance and the persistence of being. GIANNACHI, G; KAYE, Nick; SHANKS, Michael (orgs.). Londres: Lybrary of Congress Cataloguing in Publication Data, 2012.

FIALHO, V. M; ARALDI, J. Maurice Martenot: Educando com e para a música. *In*: **Pedagogias em educação musical**. MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. (orgs.). Curitiba: InterSaberes, 2012.

FIGUEIREDO, S. A Educação Musical do século XX: os métodos tradicionais. *In*: JORDÃO, Gisele *et al.* (orgs.). **A Música na Escola**. 1. ed. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012, v. 1, p. 85-87. Disponível em:
<<http://www.amusicanaescola.com.br/pdf/AMUSICANAESCOLA.pdf>>. Acesso em: 08 dez. 2021.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: O texto, a música ou a performance? In. **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Orgs Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FONTEERRADA, M. T. de O. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 56. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

GATTI, Daniela. O corpo através da máscara neutra e os instantes poéticos. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**. v. 1, n. 2, 2010. Disponível: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/7539>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

HENTSCHKE, Liane; DEL BEN, Luciana. **Aula de música: Do planejamento e avaliação à prática educativa**. In: _____. *Ensino de música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003. Cap 11. p.176-179, 2003.

HIRSON, R; COLLA, Ana; FERRACINI, R. **O Estado da Arte do Procedimento de Mimesis Corpórea do LUME**. Revista Urdimento. V.2, n29, p. 112-127, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102292017112>>. Acesso em: 28 maio 2021.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBM/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

INGOLD, Tim. **The Life of lines**. 2015.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Ed. Organizada por Lisa Ullmann [tradução: Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto; revisão técnica: Anna Maria Barros de Vecchi]. São Paulo: Summus, 1978.

LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas 2003.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia Fuhrmann. 6. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LIMA, Maria de Barros. **Aprendizagem musical no canto popular em contexto informal e formal: perspectiva dos cantores no Distrito Federal**. 2010. 173 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/7362>>. Disponível em: 14 dez 2020.

MACHADO, R. **A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista**. 2007.114 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007. Disponível: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp141389.pdf>>. Disponível em: 16 dez 2020.

MACHADO, R. **Da intenção ao gesto interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. São Paulo, 2012. 192 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-02082012-132557/publico/2012_ReginaMachado_VRev.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2020.

MASS, M. O. **Música corporal e jogos musicais corporais**: um estudo das práticas do grupo Barbatuques na educação musical do artista teatral. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-11032019-113435/pt-br.php>>. Acesso em 20 jul. 2021.

MALETTA, E. de C. 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, p. 39-52, jul. 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014039>> Acesso em: 16 nov 2021.

MANACORDA, Mario Alighiero. **História da educação**: da antiguidade aos nossos dias. Tradução de Gaetano Lo Monaco. Revisão técnica da tradução e revisão geral Paolo Nosella. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MARIANI, Silvana, Emile Jaques-Dalcroze. A música e o movimento. In. **Pedagogias em educação musical**. MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (org.). Curitiba: InterSaberes, 2012.

MARÇAL, M. **Estudo de propriocepção – aplicado à formação do professor em artes**. Curitiba: CRV, 2019.

MELLO, Deniele Naiara Perotti Mello. **Texto, música e cena de Elis Regina em Alô, marciano de Rita Lee e Roberto de Carvalho**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-9KGGCN/1/deniele_disserta_o_final_ce_na_de_elis_2_pra_imprimir_com_capa_azul.pdf>. Acesso em: 16 dez 2020.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da técnica Klauss Vianna. 3. Ed. São Paulo: Summus, 2016.

MOURA, Leticia C. G. **Um canto que é escuta**: uma investigação da unidade corpo-voz no ator que canta. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Programa de pós-graduação em Artes Cênicas – UNIRIO. 2014. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11198/Let%C3%ADcia%20Carvalho.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 06 nov 2020.

NÓBREGA, Teresinha Petrucia da. **Corporeidades**: Inspirações merleau-pontianas. Natal: IFRN, 2016. Disponível em: <<https://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/970>>. Acesso em: 06 de nov. 2020.

OLIVEIRA, A.C, LUCAS, T.C, Iquiapaza RA. O que a pandemia da Covid-19 tem nos ensinado sobre adoção de medidas de precaução? **Revista Texto Contexto Enfermagem** [Internet]. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1980-265X-TCE-2020-0106>>. Acesso em: 24 abr. 2021.

PACHECO, Claudia; BAÊ, Tutti. **Canto – Equilíbrio entre corpo e som**: Princípios da fisiologia vocal. São Paulo: Vitale, 2006.

PAVIANI, N. M.S; FONTANA, N. M. Oficinas Pedagógicas: relato de uma experiência. **Conjectura: Filosofia e Educação**, v. 14, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/16>>. Acesso em: 08 jun. 2021.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução para língua portuguesa de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEDERIVA, P; BRAGA, A. Voz e corporeidade segundo a percepção de coristas. **Revista Música Hodie**. v. 7, n. 2, p. 43-51, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/3299>>. Acesso em: 14 dez 2021.

PEDERIVA, Patrícia. A Aprendizagem da Performance Musical e o Corpo. **Revista Música Hodie**, v. 4, n. 1, 2004a. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/19780/11427>>. Acesso em: 23 out. 2020.

PEDERIVA, Patrícia. A relação músico-corpo-instrumento: procedimentos pedagógicos. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 11, 91-98, set. 2004b. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/352>> Acesso em: 16 dez. 2020.

PEDERIVA, P; GONÇALVES, A. Educação musical na perspectiva histórico-cultural: uma didática para o desenvolvimento da musicalidade. **Obutchénie: Revista de Didática e Psicologia Pedagógica**. v. 2, n. 2 p. 314-338, 2018. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/Obutchenie/article/view/46484>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

PÉCLAT, C. Entrevista sobre voz e treinamento vocal com Carlos Simioni. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n.34, p. 405-420, mar./abr. 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019405>>. Acesso em: 06 nov. 2020.

QUEIROZ, Alexei Alves de. **Canto popular**: pensamentos e procedimentos de ensino na UNICAMP. 2009. 176 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284103>>. Acesso em: 03 nov. 2019.

RAY, Sonia. **Pedagogia da performance musical**. Tese de Pós-Doutoramento – Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. 2015. Disponível em: <[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/270/o/TESE_TITULAR_\(POS-DOCTORAMENTO\)_de_Sonia_Ray_-_EMAC-UFG_2015_ANEXOS.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/270/o/TESE_TITULAR_(POS-DOCTORAMENTO)_de_Sonia_Ray_-_EMAC-UFG_2015_ANEXOS.pdf)>. Acesso em: 22 out. 2021.

RAY, Sonia. Ações, interações e transformações da Performance musical no confinamento. **Revista Música**, v. 20, n.2 Dossiê Música em Quarentena, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/180193>>. Acesso em: 16 jun. 2021.

SANDRONI, Clara. **O ensino de canto popular no Brasil: um subcampo emergente**. 2017. 242 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/10948?show=full>>. Acesso em: 20 de abr. 2020.

SANTANA, José Reginaldo Gomes de. **Análise dos discursos acadêmicos da/sobre a voz cantada no processo de ensino-aprendizagem**. 2019. 135 f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2019. Disponível em: <<http://tede2.unicap.br:8080/handle/tede/1199>>. Acesso em: 16 dez. 2020.

SANTANA, C. L. S.; BORGES SALES, K. M. Aula em casa: Educação, tecnologias digitais e pandemia Covid-19. **Revista Educação**. v. 10, n. 1, p. 75-92, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/educacao/article/view/9181>>. Acesso em: 25 abr. 2021.

SANTOS, F. C. **O canto em Linda Wise: ação imaginativa e interpretação**. São Paulo: [s. n], 2019. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22476>>. Acesso em: 26 nov. 2020.

SOUSA, Joana Mariz de. **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**. 2013. xii, 180 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/110657>>. Acesso em: 18 dez. 2020.

SOUSA, S. S. Educação Somática e ensino de canto. SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA – SIMPOM, 5., 2018, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7730>>. Acesso em: 28 dez. 2020.

SOUZA, M. M. A Voz em Violetas. **ILINX-Revista do LUME**. N. 12, 2017. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/546>>. Acesso em: 12 fev. 2021.

STOBBAERTS, G. **O corpo e a expressão teatral**. Recife: CEPE, 2014.

STOROLLI, W. M. A. **Movimento, Respiração e Canto: a performance do corpo na criação musical**. Tese (Doutorado em Artes) – Escola, de Comunicações e Artes São Paulo Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13052009-104317/publico/TESE_Storolli_WaniaMaraAgostini.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2021.

STOROLLI, W. M. A. O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical. **Revista da ABEM**, Londrina, v.19, n. 25, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed25/revista25_artigo11.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2021.

STOROLLI, W. M. A. A respiração vivenciada: do aquecimento vocal ao ato criativo. *In: Práticas, poéticas e devaneios vocais*. LIGNELLI, César Jane. GBERFAIN, Celeste. (orgs.). – Rio de Janeiro: Synergia, 2019.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais para a sala de aula**: um manual para o professor. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. 3. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2017.

STUMPF, I. R. C. Pesquisa bibliográfica. In. DUARTE, J; BARROS, A. **Método e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. 2d. São Paulo: Atlas, 1999. p. 51-61.

VENTURA, Paula Patrícia Barbosa. **Indicadores de metodologias ativas com suporte das tecnologias digitais**: estudo com docentes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará. 2019. 194f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/40528> Acesso em: 14 mar 2021.

WIZNIEWSKI, Ana Paula. **Timidez no contexto escolar**. Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade Fronteira do Sul, Curso de Licenciatura em Ciências Sociais, Chapecó, SC, 2015.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

_____. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaio**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ENTREVISTADA 1

O canto popular numa perspectiva da presença cênica: considerações sobre a formação do intérprete

Você está sendo convidada a participar como voluntária desta pesquisa que tem como pesquisadora responsável: Thaise Cristina Marcelino Matias, sob a orientação do prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

Este presente estudo faz parte do Programa de Pós-Graduação em Artes do IFCE (PPGARTES) Mestrado Profissional em Artes, que visa compreender quais estratégias e procedimentos didáticos poderiam contribuir para o desenvolvimento de uma presença cênica no cantor popular em formação em sua performance musical. Portanto, um dos objetivos específicos consiste em entrevistar profissionais que possuem formação em ambas as áreas artísticas, Teatro e Música, no sentido de buscar compreender as experiências das colaboradoras em relação a temática da presença cênica do cantor e de sua relação com o corpo-voz.

Procedimentos:

Participando do estudo você está sendo convidada a: participar de entrevista de caráter semiestruturada baseada em um roteiro com algumas perguntas que irão nortear a condução no momento da entrevista. A atividade será gravada em áudio e vídeo pela plataforma on-line chamada *Google Meet*. O tempo para as possíveis entrevistas será flexível, sendo o mínimo idealizado de 40 a 60 minutos em ambiente em que os entrevistados se sintam confortáveis e seguros. As entrevistas serão transcritas para texto, em seguida analisadas de acordo com três categorias elencadas e, logo em seguida, serão expostas as falas das entrevistadas identificando-as permitindo assim que tenhamos um entendimento de como ambas atuam tanto no ensino como na performance. Os dados serão guardados pela pesquisadora de forma segura por um período de 5 anos.

Desconfortos e riscos:

Você **não** deve participar deste estudo se perceber a possibilidade de possíveis desconfortos e riscos como por exemplo: invasão de privacidade, responder a questões sensíveis que possam trazer algum tipo de constrangimento; discriminação e estigmatização a partir do conteúdo revelado. Sobre as providências e cautelas adotadas para minimizar esses desconfortos e riscos, iremos: minimizar desconfortos, garantindo a liberdade para não responder questões que lhes sejam constrangedoras; estar atenta aos sinais verbais e não verbais de desconforto; garantir que as colaboradoras da pesquisa que vierem a sofrer qualquer tipo de dano previsto ou não no termo de consentimento resultante de sua participação, terá direito à assistência integral.

Benefícios:

Ressaltamos que os resultados serão publicados em congressos e/ou trabalhos acadêmicos e a dissertação completa divulgada na Biblioteca do campus IFCE - Fortaleza.

Sigilo e privacidade:

Você tem a total garantia de que nenhuma informação que consta no vídeo da gravação da entrevista será divulgada.

Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com a pesquisadora pelo e-mail: thaise.mmatias@gmail.com.

E-mail:

mayra.montenegro@hotmail.com

Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar da pesquisa e autorizo a divulgação das informações por mim fornecidas em congressos e /ou publicações científicas.

(x) sim

() não

Responsabilidade do Pesquisador:

Declaro que assumo a inteira responsabilidade de cumprir fielmente os procedimentos metodologicamente e direitos que foram esclarecidos e assegurados as participantes desse estudo. Asseguro ter explicado e fornecido uma via deste documento as participantes. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelas participantes. Declaro ainda estar ciente que na inobservância do compromisso ora assumido estarei infringindo as normas e diretrizes propostas pelo documento *Orientações para procedimentos em pesquisas com qualquer etapa em ambiente virtual* da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP) de 24 de fevereiro de 2021.

Resposta: Autorizo a utilização da entrevista comigo nesta pesquisa, bem como a divulgação do meu nome.

APÊNDICE B - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ENTREVISTADA 2

O canto popular numa perspectiva da presença cênica: considerações sobre a formação do intérprete

Você está sendo convidada a participar como voluntária desta pesquisa que tem como pesquisadora responsável: Thaise Cristina Marcelino Matias, sob a orientação do prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

Este presente estudo faz parte do Programa de Pós-Graduação em Artes do IFCE (PPGARTES) Mestrado Profissional em Artes, que visa compreender quais estratégias e procedimentos didáticos poderiam contribuir para o desenvolvimento de uma presença cênica no cantor popular em formação em sua performance musical. Portanto, um dos objetivos específicos consiste em entrevistar profissionais que possuem formação em ambas as áreas artísticas, Teatro e Música, no sentido de buscar compreender as experiências das colaboradoras em relação a temática da presença cênica do cantor e de sua relação com o corpo-voz.

Procedimentos:

Participando do estudo você está sendo convidada a: participar de entrevista de caráter semiestruturada baseada em um roteiro com algumas perguntas que irão nortear a condução no momento da entrevista. A atividade será gravada em áudio e vídeo pela plataforma on-line chamada *Google Meet*. O tempo para as possíveis entrevistas será flexível, sendo o mínimo idealizado de 40 a 60 minutos em ambiente em que os entrevistados se sintam confortáveis e seguros. As entrevistas serão transcritas para texto, em seguida analisadas de acordo com três categorias elencadas e, logo em seguida, serão expostas as falas das entrevistadas identificando-as permitindo assim que tenhamos um entendimento de como ambas atuam tanto no ensino como na performance. Os dados serão guardados pela pesquisadora de forma segura por um período de 5 anos.

Desconfortos e riscos:

Você **não** deve participar deste estudo se perceber a possibilidade de possíveis desconfortos e riscos como por exemplo: invasão de privacidade, responder a questões sensíveis que possam trazer algum tipo de constrangimento; discriminação e estigmatização a partir do conteúdo revelado. Sobre as providências e cautelas adotadas para minimizar esses desconfortos e riscos, iremos: minimizar desconfortos, garantindo a liberdade para não responder questões que lhes sejam constrangedoras; estar atenta aos sinais verbais e não verbais de desconforto; garantir que as colaboradoras da pesquisa que vierem a sofrer qualquer tipo de dano previsto ou não no termo de consentimento resultante de sua participação, terá direito à assistência integral.

Benefícios:

Ressaltamos que os resultados serão publicados em congressos e/ou trabalhos acadêmicos e a dissertação completa divulgada na Biblioteca do campus IFCE - Fortaleza.

Sigilo e privacidade:

Você tem a total garantia de que nenhuma informação que consta no vídeo gravado da entrevista será divulgada.

Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com a pesquisadora pelo e-mail: thaise.mmatias@gmail.com.

E-mail: simsousa@gmail.

Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar da pesquisa e autorizo a divulgação das informações por mim fornecidas em congressos e/ou publicações científicas.

(x) sim

() não

Responsabilidade do Pesquisador:

Declaro que assumo a inteira responsabilidade de cumprir fielmente os procedimentos metodologicamente e direitos que foram esclarecidos e assegurados as participantes desse estudo. Asseguro ter explicado e fornecido uma via deste documento as participantes. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelas participantes. Declaro ainda estar ciente que na inobservância do compromisso ora assumido estarei infringindo as normas e diretrizes propostas pelo documento *Orientações para procedimentos em pesquisas com qualquer etapa em ambiente virtual* da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP) de 24 de fevereiro de 2021.

Resposta: Aceito e consinto em fazer parte da pesquisa.

APÊNDICE C - ROTEIRO DA ENTREVISTA REALIZADA COM AS CANTORAS/PROFESSORAS CONVIDADAS

ROTEIRO ENTREVISTA 1

Como é que no teatro acontece o trabalho de desenvolvimento dessa relação voz e corpo?

Queria que você falasse um pouco sobre o estado de presença, como isso se constrói?

O que você Mayra, faz para aprimorar essa questão do canto para além de uma emissão vocal mas que integra o corpo todo possibilitando assim esse estado de presença na performance musical?

Quais as ferramentas, princípios metodológicos você utiliza e que te ajuda na construção desse estado de presença na performance musical no ato de cantar?

ROTEIRO ENTREVISTA 2

Queria que você falasse um pouco como é o seu processo de estar em cena no palco enquanto cantora. Como que no teatro se trabalha a voz, o corpo?

O que você Simone, faz para aprimorar essa questão do canto para além de uma emissão vocal mas que integra o corpo todo possibilitando assim esse estado de presença na performance musical?

Quais as ferramentas, princípios metodológicos você utiliza e que te ajuda na construção desse estado de presença na performance musical com o ato de cantar?

APÊNDICE D - PLANO DE ENSINO

OFICINA CORPO – DIÁLOGOS COM A PRESENÇA CÊNICA

TURMA		PARTICIPANTES
Mista		A partir de 18 anos
ÁREA	CARGA HORÁRIA	
	TOTAL	PERÍODO
Música	18 h	04 à 09 de outubro de 2021
ORIENTANDA		
Thaise Cristina Marcelino Matias		
INSTITUIÇÃO		
Mestrado Profissional em Arte IFCE (PPGARTES)		
PROFESSOR ORIENTADOR		
Prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha		

EMENTA
Importância do corpo e seu autoconhecimento. Estratégias que estimulem a busca da energia e disponibilidade corporal para a atuação do performer cantor. Interação do corpo/espço/movimento. Presença cênica do cantor popular.

OBJETIVO(S)
• Discutir a respeito do sentido e significado atribuído ao corpo; • Desenvolver o autoconhecimento e a sensibilização do corpo; • Incentivar o desejo e a disponibilidade para ação do corpo-voz estimulando a energia necessária para se expressar de forma consciente e confortável por meio de atividades corporais; • Aguçar a percepção espacial do espaço e suas relações; • Experienciar a compreensão da presença seja ela na preparação pré-palco e no palco no momento que seria da performance musical.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO
Encontro 1 O corpo Acolhida Atividades de autoconhecimento e sensibilização do corpo; Interocepção; Exterocepção; Propriocepção. Respiração; Leitura e discussão do texto “O seu corpo – essa casa onde você não mora”.

Encontro 2**Corpo-voz na performance musical**

Canto Popular brasileiro; Consciência e despertar do corpo-voz através da respiração, consciência de si e apreciação da presença cênica de artistas cantores brasileiros;

Encontro 3**Presença**

Conceitos;

Atividades de disponibilização para a ação do corpo-voz. Busca energia (pré-expressividade, estado extracotidiano/*koshi*; trabalho com objetos; dilatação corpórea);

Encontro 4**Corpo-voz: lugar da energia extracotidiana**

Metáforas;

Atividades de disponibilização para a ação do corpo-voz. Busca da energia (pré-expressividade, estado extracotidiano/*koshi*;) trabalho com objetos e com as emoções inspirado no Rasabox;

Encontro 5**A presença cênica e suas relações**

Espaço – noção espacial;

Atividades de disponibilização para a ação do corpo-voz. Integração com o repertório musical.

Encontro 6**Performance musical**

E compartilhamento das experiências na oficina.

METODOLOGIA/ATIVIDADES DIDÁTICAS
• Aulas prático-teóricas em formato virtual pela plataforma <i>Google Meet</i>; • Atividades de Aquecimento e de disponibilização do corpo-voz inspiradas na área da Música, Teatro, Dança, Propriocepção, dentre outras para contemplar os conteúdos propostos; • Diários de bordo individuais; • Roda de conversa.

ESTRUTURA(S) DE APOIO/RECURSOS DIDÁTICOS
• Grupo <i>WhatsApp</i>; • <i>Google Meet</i>; • Textos explicativos; • Notebook; • Recursos de áudio; • Internet; • Vídeos; • Objetos diversos;

AVALIAÇÃO

Dar-se-á de maneira contínua observando a assiduidade, interesse e participação nas atividades propostas. Preenchimento de diários de bordo e formulário on-line.

REFERÊNCIAS

BURNIER, L. O. **A Arte de ator: da técnica à representação**. 2ª ed. – Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2009.

BERTHERAT, Thérèse. **O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si**. Colaboração de Carol Bernstein; tradução Estela dos Santos Abreu. – 21ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BISCARO, B. **Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator**. *Revista do Centro de Artes da UDESC*, Santa Catarina, n.8, p. 33-46, 2011. Disponível em: <<https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/553>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

BRAGA, Valéria Leite. **Princípios para a formação Corporal e Cênica do Cantor Popular**. 2019. 106 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/32236>>. Acesso em: 23 out. 2020.

BALIEIRO, K. C. de M; AGUILAR, G. M. M. **O Treinamento Rasaboxes como propulsor da investigação da sinestesia vocal do ator**. *Revista Pitágoras 500*, Campinas, SP, v. 8, n. I, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8652797>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

FERNANDINO, J. Corpo e Expressividade nos processos de Musicalização. *In: Corporeidade e educação musical: coletâneas Seminários de Educação Musical*. Belo Horizonte: Centro de Musicalização Integrado (CMI), Escola de Música, UFMG, 2017.

MALETTA, E. de C. **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.

PEDERIVA, Patrícia. **A relação músico-corpo-instrumento: procedimentos pedagógicos**. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 11, 91-98, set. 2004b.

PEDERIVA, P; GONÇALVES, A. **Educação musical na perspectiva histórico-cultural: uma didática para o desenvolvimento da musicalidade**. *Obutchénie: Revista de Didática e Psicologia Pedagógica*. V.2, n.2 p. 314-338, 2018. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/Obutchenie/article/view/46484>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

APÊNDICE E - CARTAZ DA OFICINA



APÊNDICE F - FORMULÁRIO DE INSCRIÇÃO

E-mail:

Nome completo:

Idade:

CPF:

Número de telefone com DDD:

Cidade e estado de residência:

Qual o seu perfil?

- ☐ estudante
- ☐ trabalho formal
- ☐ trabalho informal
- ☐ outro

Você estuda em algumas dessas instituições?

- ☐ Casa de Vovó Dedé – Fortaleza/CE
- ☐ Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia IFCE
- ☐ Não estudo em nenhuma dessas instituições
- ☐ outros

Caso tenha respondido Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia – IFCE, em qual campus?

Você possui alguma deficiência Física?

Caso tenha respondido sim, qual?

Comente a respeito das suas experiências com a prática do canto e sua relação com o seu corpo ao se apresentar em público. Como você se sente? É fácil, difícil, é tímido (a), desenvolto (a)... comente.

Qual sua motivação para fazer essa oficina?

Declaro que disponho de acesso à internet e tenho disponibilidade para a realização da oficina no período indicado.

- ☐ sim, declaro.

APÊNDICE G - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARTICIPANTES DA OFICINA

Corpo – diálogos com a presença cênica

Você está sendo convidado(a) a participar como voluntário(a) desta pesquisa que tem como pesquisadora responsável: Thaise Cristina Marcelino Matias, sob a orientação do prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha. Este documento, chamado **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)**, vem assegurar seus direitos como participante, sendo possível que ambos, pesquisador e participante, fiquem cada um com uma via.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Caso tenha alguma pergunta antes, ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-la com a pesquisadora por meio dos contatos disponibilizados. Esclarecemos que não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

Este presente estudo faz parte do Programa de Pós-Graduação em Artes do IFCE (PPGARTES) Mestrado Profissional em Artes e tem por objetivo geral investigar possíveis estratégias e procedimentos didáticos que possam contribuir para o desenvolvimento de uma presença cênica à performance musical do cantor popular em formação para o palco.

Procedimentos:

Participando do estudo você estará convidado(a) a: participar de uma oficina virtual que ocorrerá em seis dias, com duração de 3 h, com atividades teórico-práticas que mobilizem o corpo em um processo expressivo. Cadastraremos os participantes no *WhatsApp*; os encontros serão realizados na plataforma on-line chamada *Google Meet*, gravados todos os dias a fim de registro para avaliação ao final do processo. Será pedido previamente para que os participantes preencham um formulário de inscrição com seus dados pessoais e algumas informações prévias a respeito de suas experiências com a prática do canto e sua relação com o seu corpo cênico ao se apresentar no palco. Ao final da Oficina também será solicitado que os participantes respondam outro formulário relatando suas experiências e impressões. Os dados serão guardados pela pesquisadora de forma segura por um período de 5 anos.

Desconfortos e riscos:

Você **não** deve participar deste estudo se perceber a possibilidade de possíveis desconfortos e riscos como por exemplo: invasão de privacidade, responder a questões sensíveis que possam trazer algum tipo de constrangimento; discriminação e estigmatização a partir do conteúdo revelado. Sobre as providências e cautelas adotadas para minimizar esses desconfortos e riscos, iremos: minimizar desconfortos, garantindo a liberdade para não responder questões que lhes sejam constrangedoras; estar atentas aos sinais verbais e não verbais de desconforto.

Benefícios:

Ao fim da pesquisa, ressaltamos que os resultados serão publicados em congressos e/ou trabalhos acadêmicos e a dissertação completa divulgada na Biblioteca do campus IFCE - Fortaleza.

Sigilo e privacidade:

Você tem a garantia de que a sua identidade será mantida em total sigilo quanto aos depoimentos e nenhuma informação será dada a outras pessoas que não façam parte da pesquisa. Na divulgação dos resultados deste estudo, seu nome não será citado.

Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com a pesquisadora pelo e-mail: thaise.mmatias@gmail.com.

Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar da pesquisa e autorizo a divulgação das informações, nos questionários, diários de bordo, falas nos encontros, fotos, por mim fornecidas em congressos e /ou publicações científicas.

☐ sim

☐ não

Responsabilidade do Pesquisador:

Declaro que assumo a inteira responsabilidade de cumprir fielmente os procedimentos metodologicamente e direitos que foram esclarecidos e assegurados às participantes deste estudo. Asseguro ter explicado e fornecido uma via deste documento às participantes. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelas participantes. Declaro ainda estar ciente que, na inobservância do compromisso ora assumido, infringirei as normas e diretrizes propostas pelo documento *Orientações para procedimentos em pesquisas com qualquer etapa em ambiente virtual* da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP) de 24 de fevereiro de 2021.

APÊNDICE H - QUADRO RESUMO DAS RESPOSTAS DOS FORMULÁRIOS

Quadro: Resumo das respostas dos formulários de inscrição dos participantes da oficina.

Participantes	Idade e sexo	Cidade onde reside	Estudante ou Trabalha	Instituição	Possui deficiência física
P1	21 anos/ F	Limoeiro do Norte/CE	Estudante	IFCE campus Limoeiro do Norte	Não
P2	34 anos / F	Limoeiro do Norte/CE	Estudante e trabalha formalmente	IFCE campus Limoeiro do Norte	Não
P3	40 anos / M	Canindé/CE	Estudante	IFCE campus Canindé	Não
P4	27 anos / F	Fortaleza/CE	Trabalha informalmente	X	Não
P5	55 anos / M	Fortaleza/CE	Estudante e trabalha formalmente	IFCE campus Canindé	Não
P6	22 anos / M	Sucesso (distrito de Tamboril/CE)	Estudante	IFCE campus Crateús	Não
P7	41 anos / F	Fortaleza/CE	Estudante	IFCE campus Fortaleza	Não

Fonte: A autora (2021)

APÊNDICE I - FORMULÁRIO PARA PREENCHIMENTO DOS PARTICIPANTES APÓS A OFICINA

- 1) Diante do que foi exposto no formulário de inscrição em relação a sua motivação em participar da oficina, as suas expectativas foram alcançadas? Sim ou não?
- 2) No formulário de inscrição, quando perguntados sobre as experiências com o canto e sua relação com o seu corpo ao cantar em público, alguns aspectos foram mencionados como: timidez, nervosismo, insegurança, tensão, pouca expressividade etc. Você acha que essa abordagem realizada na oficina facilitou ou dificultou o desenvolvimento de alguns desses aspectos?
- 3) Em relação às atividades desenvolvidas no primeiro dia, marque quais foram para você as mais interessantes para aprimorar seu processo enquanto cantor no que se refere à presença cênica.
- 4) Em relação às atividades desenvolvidas no segundo dia, marque quais foram para você as mais interessantes para aprimorar seu processo enquanto cantor no que se refere à presença cênica.
- 5) Em relação às atividades desenvolvidas no terceiro dia, marque quais foram para você as mais interessantes para aprimorar seu processo enquanto cantor no que se refere à presença cênica.
- 6) Em relação às atividades desenvolvidas no quarto dia, marque quais foram para você as mais interessantes para aprimorar seu processo enquanto cantor no que se refere à presença cênica.
- 7) Em relação às atividades desenvolvidas no quinto dia, marque quais foram para você as mais interessantes para aprimorar seu processo enquanto cantor no que se refere à presença cênica.
- 8) O que achou das atividades? Elas fizeram alguma diferença em seu corpo-voz? Comente.
- 9) O que você considera que foi mais desafiador em participar das atividades da oficina nesse formato remoto?
- 10) Comparando com suas aulas de canto habituais ou experiências com aulas de canto, você acha que seria interessante inserir essas atividades?

**APÊNDICE J - PROPOSTA PEDAGÓGICA: CORPO QUE CANTA – DIÁLOGOS
COM A PRESENÇA CÊNICA NA PERFORMANCE MUSICAL**



GORPO QUE GANTA

Diálogos com a presença cênica na
performance musical

PROPOSTA PEDAGÓGICA PARA PROFESSORES DE CANTO

THAISE MATIAS



Ficha Técnica

Instituição: Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia (IFCE) –
campus Fortaleza.

Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES)

Idealização: Thaise Cristina Marcelino Matias.

Orientação: Prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha.

Projeto Gráfico, Diagramação e Ilustração: Debora Frota Chagas.

Revisão ortográfica: Ana Gadelha.

Ano de produção: 2021.

SUMÁRIO

1. Apresentação	1
2. Atividades das áreas propostas	4
3. CONSCIÊNCIA CORPORAL	5
- Consciência de si - espreguiçar no chão	5
- Exterocepção - 5 sentidos	5
- Interocepção - posição deitado	6
- Ativação do corpo em ambos os lados com pequenos movimentos e batidas	6
- Respiração com sincronia de movimentos de braço e tronco	6
- Movimento dos membros superiores com a emissão da letra [s]	7
- Postura grounding	8
- Discussão teórica do texto O Seu corpo - essa casa onde você não mora	8
- Sensibilização dos pés	9
4. MÚSICA	10
- Jogo caminho sonoro	10
- Canto consciente	10
- Brincando de improvisar	11
- Apreciação musical: o corpo-voz do cantor popular na performance musical	11
- Canto Livre e espontâneo coletivo	12
5. TEATRO	13
- Discussão teórica sobre o assunto: Presença e seus conceitos ..	13
- Elementos plásticos - trabalho de movimento de cada parte do corpo (LUME)	14
- Conscientização dos sentimentos e emoções	15
- Intenção e ativação da energia no corpo através do impulso de pular (LUME)	16
- Montanha: a busca da ativação do centro orgânico do corpo - Koshi (LUME)	17
- Jogo do espelho	17
- Discussão teórica sobre presença cênica e suas relações	18
6. DANÇA	20
- Movimentação corporal nos diferentes níveis	20
- Dança dos gêneros musicais	20
7. Referências.....	22



*Por isso uma força me leva a cantar
Por isso essa força estranha
Por isso é que eu canto, não posso parar
Por isso essa voz tamanha*
Caetano Veloso

Assim como diz a letra da canção Força Estranha de Caetano Veloso, somos convidados a cantar! Esse canto que vem de um corpo que é a nossa primeira casa. Através dele, nós podemos nos expressar pela voz, gestos e movimentos. A proposta pedagógica *Corpo que canta - diálogos com a presença cênica na performance musical*, é fruto da dissertação realizada pela profa. Thaise Matias, com orientação do prof. Dr. Ewelter Rocha, desenvolvida durante o curso de Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES) do IFCE - campus Fortaleza.

Essa proposta tem por objetivo ajudar o professor de canto a estimular uma reflexão teórico-prática de preparação do corpo-voz em seu aluno, até chegar ao palco, com atividades que possibilitem trazer uma autonomia e confiança para o cantor em sua performance musical visando o aprimoramento de sua presença cênica.

Aqui apresento algumas atividades que podem guiar o professor em seu processo de ensino e aprendizagem com seus alunos na área do canto popular. As atividades podem ser realizadas no formato on-line ou presencial. Sugerimos,

para uma melhor avaliação do desenvolvimento dos alunos, que eles escrevam uma espécie de Diário de Bordo, relatando suas impressões e percepções pessoais corporais das experiências vivenciadas nessas atividades. Essa escrita deverá ser feita de preferência logo após as atividades propostas e entregue ao professor para que ele possa ler, avaliar e repensar suas estratégias para as próximas aulas. Uma outra opção de aproveitamento do conteúdo do Diário de Bordo pode ser as rodas de conversa com os alunos durante ou após as atividades. Assim, lendo e discutindo alguns trechos dos diários, com a autorização dos alunos, para que, em conjunto, possam refletir a respeito das sensações corporais e da evolução dessa autonomia de seu corpo para o alcance da presença cênica.

É importante frisar que o professor pode escolher as atividades de acordo com suas necessidades em seu contexto, sem que, para isso, seja necessário seguir uma sequência estabelecida. Vale ressaltar que não temos a pretensão de que esta publicação seja um método fechado, e sim que ele possa sensibilizar a utilização de atividades que integrem o corpo-voz, o corpo-mente, sem separá-los. Esperamos que professores encontrem, nas referências aqui compartilhadas, uma maneira lúdica de explorar com seus alunos esse universo da expressividade e presença cênica no âmbito da performance musical do cantor.

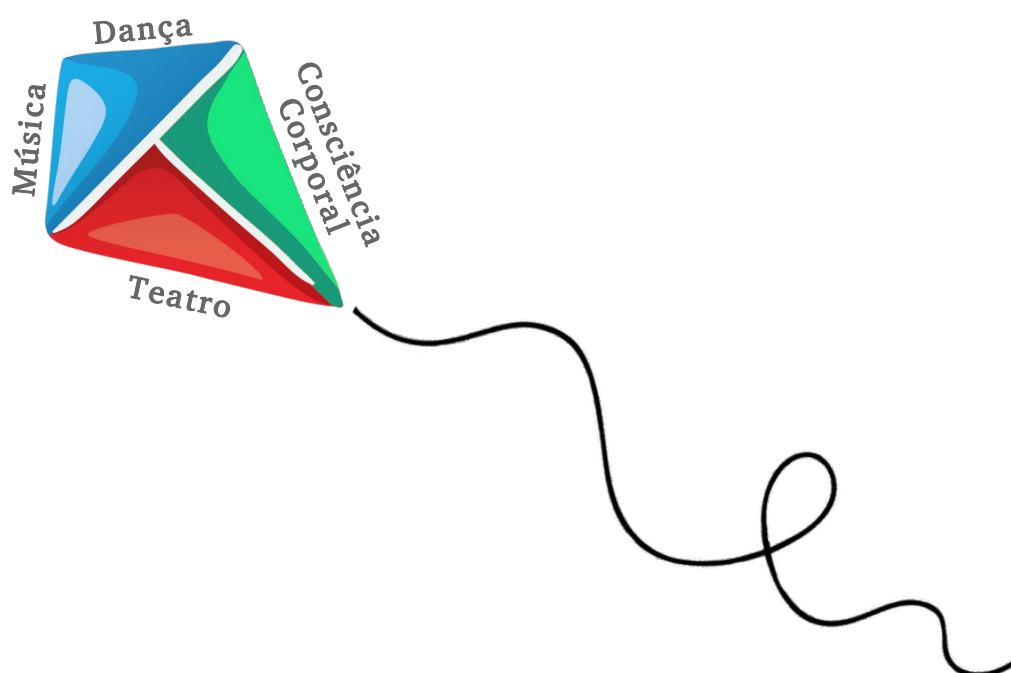
Segundo Tim Ingold (2012), somos assim como a pipa, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. A pipa, ao estar repousada sobre a mesa, encontra-se sem vida. Mas, ao encontrar as correntes de vento no céu, se transforma numa pipa-no-ar, existindo em seu pleno voo. De forma semelhante, o cantor, ao pisar no palco, também se torna

aquilo que ele é. Ambos, vida humana (cantor) e não humana (pipa), são organismos, coisas que estão imersos na vida. São feixes abertos de linhas que “se movimenta[m], afetando e sendo afetado pelo mundo que também está em pleno movimento, e que este movimento, entrelaçado a outros movimentos, geram narrativas, sentidos e marcas de suas trajetórias” (INGOLD, apud CARDOSO p.244).

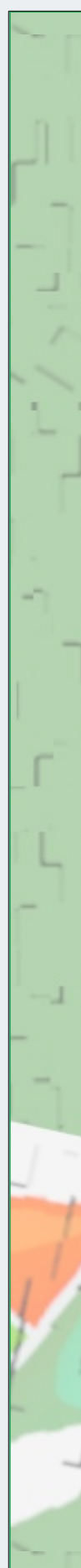
Portanto, não tenha medo. Movimente-se, cante, voe, sinta o ar. Sejam pipas no céu! Sejam cantores em seu pleno estado de presença no palco da vida.



O intuito desta proposta pedagógica é contribuir para que os professores de canto possam estimular a corporeidade dos alunos para uma presença cênica com mais autonomia e confiança. Que essa preparação não aconteça como algo isolado ou que só venha a ser trabalhado nas vésperas de uma apresentação musical, mas que se busque integrar algumas dessas propostas e conteúdos no decorrer das aulas de canto, para que a formação desses alunos esteja desde o início conectada com a percepção de seu corpo-voz, dando assim subsídios para que estejam mais seguros quanto à sua presença cênica em performance musical. Dessa forma, segue os quadros com as atividades a partir das áreas e conteúdos propostos.



ATIVIDADES	CONTEÚDO CONSCIÊNCIA CORPORAL • INTEROCEPÇÃO • EXTEROCEPÇÃO • PROPRIOCEPÇÃO • RESPIRAÇÃO • PERCEPÇÃO
	Consciência de si (espreguiçar no chão)
	Propor aos alunos a ficarem deitados no chão, de barriga para cima. Aos poucos procurar conscientizá-los de que o chão é um elemento primordial e a mais concreta referência para se observar e se perceber. Aos poucos, comece a estimulá-los a espreguiçarem-se, percebendo de forma atenta as necessidades de alongamento e movimento do próprio corpo. Deixe-os livres para explorar os movimentos intercalando entre movimentos livres e outros conduzidos por suas orientações.
	Exterocepção - 5 sentidos
	Expor a importância da propriocepção para o cantor. Discutir sobre seu conceito, que, de uma forma geral, trata-se da “capacidade perceptiva do ser humano” (MARÇAL, 2019, p. 21), da capacidade de perceber estímulos vindos tanto do interior do corpo como do exterior. Em seguida, solicitar para que os alunos caminhem em seu espaço observando o seu entorno, aguçando os cinco sentidos: visão, audição, olfato, paladar e tato. Será estimulado nesse momento a prática da exterocepção. Realizar essa experiência com eles de forma silenciosa, guiando-os, por meio da sua fala, estimulando um sentido por vez.

	<table><tr><td data-bbox="277 176 1284 239">Interocepção (posição deitado no chão)</td></tr><tr><td data-bbox="277 239 1284 1090"> Pedir para que cada um se deite no chão de barriga para cima, de preferência em cima de um tapete de yoga, e permaneçam por alguns minutos nessa posição. Convide-os a sentir todo o peso do corpo no chão, desde a cabeça até os pés, de olhos fechados, fazendo uma varredura de como está o corpo após a experimentação das atividades dos sentidos e da dança. Nesse processo, solicitar que eles se concentrem na respiração, nesse fluxo de inspiração e expiração, buscando realizar essa dinâmica de forma mais natural possível. Essa atividade pode ser realizada tanto no início como no final das atividades práticas de movimento do corpo. </td></tr><tr><td data-bbox="277 1090 1284 1202">Ativação do corpo em ambos os lados com pequenos movimentos e batidas (posição sentada)</td></tr><tr><td data-bbox="277 1202 1284 1538"> Sentados, trabalhar as articulações dos dedos das mãos e dos pés, pernas e braços, com pequenos movimentos e toques no corpo, dando espaço para trabalhar o corpo primeiro de um lado e depois do outro. </td></tr><tr><td data-bbox="277 1538 1284 1637">Respiração com sincronia de movimentos de braços e tronco (como em um abraço)</td></tr><tr><td data-bbox="277 1637 1284 2040"> Esse exercício é uma proposta da autora Marçal (2019, p. 51), que objetiva trabalhar a respiração para a ampliação da propriocepção. Convidar todos para ficar de pé e observar como está a respiração deles naquele momento. Peça para que eles sintam os pés firmes no chão. Faça algumas perguntas como: sua respi- </td></tr></table>	Interocepção (posição deitado no chão)	Pedir para que cada um se deite no chão de barriga para cima, de preferência em cima de um tapete de yoga, e permaneçam por alguns minutos nessa posição. Convide-os a sentir todo o peso do corpo no chão, desde a cabeça até os pés, de olhos fechados, fazendo uma varredura de como está o corpo após a experimentação das atividades dos sentidos e da dança. Nesse processo, solicitar que eles se concentrem na respiração, nesse fluxo de inspiração e expiração, buscando realizar essa dinâmica de forma mais natural possível. Essa atividade pode ser realizada tanto no início como no final das atividades práticas de movimento do corpo.	Ativação do corpo em ambos os lados com pequenos movimentos e batidas (posição sentada)	Sentados, trabalhar as articulações dos dedos das mãos e dos pés, pernas e braços, com pequenos movimentos e toques no corpo, dando espaço para trabalhar o corpo primeiro de um lado e depois do outro.	Respiração com sincronia de movimentos de braços e tronco (como em um abraço)	Esse exercício é uma proposta da autora Marçal (2019, p. 51), que objetiva trabalhar a respiração para a ampliação da propriocepção. Convidar todos para ficar de pé e observar como está a respiração deles naquele momento. Peça para que eles sintam os pés firmes no chão. Faça algumas perguntas como: sua respi-
Interocepção (posição deitado no chão)							
Pedir para que cada um se deite no chão de barriga para cima, de preferência em cima de um tapete de yoga, e permaneçam por alguns minutos nessa posição. Convide-os a sentir todo o peso do corpo no chão, desde a cabeça até os pés, de olhos fechados, fazendo uma varredura de como está o corpo após a experimentação das atividades dos sentidos e da dança. Nesse processo, solicitar que eles se concentrem na respiração, nesse fluxo de inspiração e expiração, buscando realizar essa dinâmica de forma mais natural possível. Essa atividade pode ser realizada tanto no início como no final das atividades práticas de movimento do corpo.							
Ativação do corpo em ambos os lados com pequenos movimentos e batidas (posição sentada)							
Sentados, trabalhar as articulações dos dedos das mãos e dos pés, pernas e braços, com pequenos movimentos e toques no corpo, dando espaço para trabalhar o corpo primeiro de um lado e depois do outro.							
Respiração com sincronia de movimentos de braços e tronco (como em um abraço)							
Esse exercício é uma proposta da autora Marçal (2019, p. 51), que objetiva trabalhar a respiração para a ampliação da propriocepção. Convidar todos para ficar de pé e observar como está a respiração deles naquele momento. Peça para que eles sintam os pés firmes no chão. Faça algumas perguntas como: sua respi-							

ração está curta ou longa? Sente alguma tensão em algum local do corpo ao inspirar?. Depois, os convidar para respirar contigo num fluxo de inspiração e expiração em sincronia com movimentos de braços e tronco (como em um abraço). Ao inspirar, abra os braços e projete o tronco para frente; e na expiração mova os braços como se fosse abraçar alguém e projeta assim o tronco para trás. Antes, porém, de fazer na prática com os participantes, peça para que, ao realizarem o movimento de inspirar, que todos possam se conectar com a importância de nos valorizarmos como artista sujeito, que tem particularidades e potencialidades; e, na expiração, que tragam o sentimento de compartilhar com o outro a sua arte, como em um abraço. Antes de finalizar, o professor deverá apenas observar os alunos, sem realizar com eles o movimento, para poder verificar se estão conseguindo executar de uma maneira confortável, sentindo o tônus muscular e trazendo a respiração de forma eficaz.

Movimento dos membros superiores com a emissão da letra “s”

Para aguçar movimentos expressivos, aliado à respiração e à percepção do corpo, inspirada na atividade criada pela autora Fernandino (2017), solicitar que, em pé, o aluno levante um dos braços pelo centro do corpo até acima da cabeça, juntamente com a ação de inspirar. Depois, que ele vá soltando o ar com a vocalização contínua da letra “s”, descendo o braço e o projetando para fora, na lateral do corpo, e o olhar em contato com a palma da mão. Incentivar que se busque uma conexão entre o olhar, a sonoridade e a

expressividade do gesto. Repetir esse processo com o outro braço e, depois, realizar com os dois braços simultaneamente, mas, desta vez, ao descer os braços, peça que o aluno os expanda pelas laterais e direcione o olhar para frente.

Uma variação desse exercício é executar a vocalização com o som de uma vogal de sua preferência.

DICA

Postura Grounding

Com o objetivo de poder aliviar algum tipo de tensão no corpo, realizar a posição do *Grounding*, reforçando a importância de sentir o alongar de toda a musculatura das costas e o enraizamento dos pés. Alongar essa parte do corpo vai possibilitar o não encurtamento, ajudando a manter uma postura mais aberta (BERTHERAT; BERNSTEIN, 2010). Segundo Marçal (2019), o ideal é que se fique nessa posição pelo tempo máximo de 60 segundos.

Figura 1 - Grounding (LOWEN, 1982, p. 170 apud MARÇAL, 2019, p. 59)



Discussão teórica do texto “O Seu corpo - essa casa onde você não mora”

A partir do texto “O Seu corpo - essa casa onde você não mora”, do livro *O corpo tem suas razões* –

antiginástica e consciência de si, das autoras Thérèse Bertherat e Carol Bernstein, procurar abordar a importância do cantor considerar seu corpo como um ser sujeito. Lembre aos alunos que “nosso corpo somos nós” (BERTHERAT; BERNSTEIN, 2010, p. 03) e não um instrumento. E que, a partir disso, se faz necessário considerar que a aula de canto, o cantar em si é algo muito maior que apenas a manipulação dos órgãos fonatórios. É uma ação que envolve sentimentos, intenções e impulsos que são expressos por meio do corpo como um todo.

Sensibilização dos pés (massagem com cabo de vassoura)

Convidar todos para ficar de pé, com os pés bem enraizados no chão. Pedir para que sintam o peso do corpo nos dois pés. Após alguns minutos, solicitar que peguem e coloquem o cabo de vassoura no chão, em sua frente, para que passem a planta do pé sobre ele, movimentando-o e percebendo assim seu corpo.

Professor, lembre-lhes que essa planta do pé os sustenta, sustenta todo o peso do corpo. Indicar aos participantes que observem as partes dos dedos, se há algum desconforto e, ao mesmo tempo, estimulem essa região para novas sensações. Pedir para sentirem a energia do corpo ao se equilibrarem nesse cabo, sentir a textura dele. Depois, retirar o pé de cima do cabo e repousar o pé no chão novamente para perceber o antes e o depois.

Providenciar um cabo de vassoura para esta atividade.

DICA

CONTEÚDO	
MÚSICA • SOM E MOVIMENTO • IMPROVISACÃO • ESCUTA SONORA • CANTO LIVRE E ESPONTÂNEO • CANTO CONSCIENTE	
ATIVIDADES	Jogo Caminho Sonoro Formar duplas entre os alunos. Em seguida, um participante da dupla terá que fazer um percurso sonoro com a voz, ou seja, realizar sons diferentes com a voz (graves, agudos, longos, curtos, etc.), e o outro participante terá que obedecer a esses comandos sonoros diversificados, realizando movimentos com o corpo em diferentes níveis (alto, médio e baixo), direções (frente, trás, lateral) e velocidades (lento, rápido) com o corpo. Após algum tempo, a dupla poderá trocar as funções.
	Canto Consciente (canção de livre escolha) Pedir para que cada aluno escolha uma canção para cantar. Estimule-os a sentir o seu corpo, percebendo a ativação energética que foi realizada por meio da dança e para que, por meio dessa sensação, possam se conectar com esse canto com mais consciência desse corpo. Cada um dos alunos poderá expressar-se de acordo com sua intenção. Ao final, perguntar como eles se sentem e se perceberam algo de diferente em seu canto.
	Realizar a atividade Dança dos Gêneros Musicais antes dessa.

DICA

Brincando de improvisar

Explicar aos alunos que o corpo do cantor pode expressar-se de diferentes jeitos e formatos, assim, não necessariamente a palavra estará sempre presente, mas sim sons improvisativos, movimentos e gestos. Mostre a eles o vídeo - Bobby Mc Ferrin e Maria João – Improvisation 3 e peça para que eles apreciem a performance dos dois cantores e vejam a atuação sonora e cênica. Em seguida, inspirados no vídeo, oriente-os a formar duplas e solicitar que um deles crie um **ostinato** com a voz, no intuito de que outra pessoa possa improvisar vocalmente por cima dele. Ambos podem realizar esse jogo utilizando-se de movimentos ou gestos que podem inspirar o som reproduzido ou o contrário, o som pode gerar um gesto, um movimento ou dança. Nesse formato, com ostinato, só será possível realizar a atividade de forma presencial.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=FYrie9pQ_ok

Na música, trata-se de um motivo ou frase musical que é feito repetidamente numa mesma altura. Esse motivo pode ser um padrão rítmico ou melódico.

Uma outra opção é deixá-los improvisar individualmente, sem a necessidade da formação em duplas. Nesse caso, cada um fará o improviso e os demais prestarão atenção à execução do colega.

DICA

Apreciação musical: o corpo-voz do cantor popular na performance musical

Após a reflexão a respeito dos conceitos de presença no universo do artista cênico, realizar um momento de apreciação e discussão trazendo a temática do corpo-voz do cantor na performance musical. A ideia é proporcionar aos alunos a apreciação de alguns vídeos da atuação de artistas cantores diversos, como: Elis Regina, Nei Matogrosso e Maria Bethânia. A partir da visualização, procure questioná-los a respeito do

que eles pensam sobre a presença cênica desses artistas nesses vídeos e quais são as suas referências de cantores no quesito energia, ou seja, uma presença cênica que os inspira.

Sugestão dos vídeos:

Ney Matogrosso

Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=FkuflcS5fPw>

Elis Regina

Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=g7q_PBpYHcc

Maria Bethânia

Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=kl-zATPxdg>

Canto Livre e Espontâneo Coletivo

Convidar a todos para cantar um canto livre e espontâneo, podendo ser uma canção curta folclórica proposta pelo professor ou alguma outra sugerida por algum aluno. Após aprenderem a canção e cantarem algumas vezes, façam a experiência de cantar movimentando um dos pés em cima do cabo de vassoura, cantando, sentindo os pés e a energia que o corpo mobiliza para se manter em equilíbrio.

Providenciar um cabo de vassoura para esta atividade.

DICA

Para essa atividade, sugerimos o trecho da canção *Beira Mar Novo*.

DICA

Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=rw-rY29-Gzg>

uma mente incorporada que lhe causa um momento de felicidade, o qual não poderia ser recriado em sua vida cotidiana.

Para Ferracini (2017), a presença encontra-se no campo da arte presencial e pode ser definida por ser uma força, e não um objeto ou atributo localizável. Sendo força, ela somente pode ser definida e sentida na relação entre os corpos. A presença, portanto, seria uma força percebida na relação entre os corpos envolvidos na intensidade e potência do ato cênico.

Elementos plásticos - trabalho de movimento de cada parte do corpo (LUME)

O corpo nessa atividade será trabalhado separadamente: pés, joelhos, cintura, ombros, braços, cabeça, mãos, pernas. Estimular nos alunos a consciência de realizar uma pesquisa de movimentos com cada parte do corpo. Com dinâmicas diferentes, deixe-os explorar essa plasticidade de articulação e movimento dessas partes no tempo e espaço de cada um. Logo depois, propor que duas partes do corpo conversem entre si, variando e movimentando-as. Para ativar a imaginação, caso algum aluno esteja com dificuldades de movimentar-se ou inibido pela timidez, incorpore em sua condução as metáforas em cada parte do corpo. Ex: imagine que seu braço é uma cobra que se movimenta rápido e vai diminuindo. Lembre-se da importância de provocar momentos de “parada brusca”, para fazê-los perceber essa corrente de energia interna circulando mesmo com o corpo imóvel. Utilize uma música instrumental com andamento moderado e rápido para esta atividade.

Conscientização dos sentimentos e emoções - inspirado no Rasabox.

Técnica de treinamento emocional por meio de jogos, criada em 1990 pelo professor de estudos da Performance Richard Schechner, para atores.

Em um saco, insira papéis com os nomes das seguintes emoções: amor, riso, surpresa, tristeza, coragem, raiva, medo, nojo e paz. Inicialmente, para desenvolver nos alunos a sensação de emoção e como externá-la através do corpo, solicitar para que eles fiquem numa posição confortável, se possível em pé, e num ângulo em que possa vê-los de corpo inteiro. Em seguida, sorteie uma emoção e solicite para que todos, na posição ereta e imóvel, internalizem essa emoção. Peça para que eles sintam e conectem corpo-mente nesse processo, peça para que eles lembrem da sensação da energia na região do centro do corpo com essa emoção. Depois, interfira abordando que a respiração acompanha esse estado emocional e como isso pode reverberar no corpo. Logo após, peça para que eles se movimentem de acordo com essa emoção, e, em seguida, sugira que eles tragam o som da voz expressando essa emoção. Ao finalizar, pergunte como eles se sentem após essa experiência. Caso ainda tenha tempo, peça para cantarem alguma canção que tenha relação com a emoção trabalhada.

Variação

1. Cada um escolherá uma canção e cantará a canção passando por mais de uma emoção, tendo que externá-las com o corpo-voz. Ou cada um pode escolher algum trecho de uma canção e verificar antecipadamente pela letra em qual emoção ela se encaixa e aprimorar esse cantar consciente dentro dessa emoção. Portanto, o intuito é fazê-los compreender que é cada um que está se expressando de uma forma muito particular, além de conscientizá-los sobre a autonomia que eles têm para decidir o que expressar e como querem expressar.

Variação

2. Essa atividade pode ser feita como um tabuleiro de xadrez, em que no chão podem estar escritos as emoções que serão trabalhadas. Com uma fita, forme quadrados no chão e em cada quadrado será escrito uma emoção (medo, raiva, alegria, sedução, tristeza etc.).

Materiais a serem utilizados - papel, caneta, saco e fita.

DICA

Intenção e ativação da energia no corpo através do impulso de pular (LUME)

Solicitar que os alunos fiquem de pé, com os pés paralelos, afastados na altura dos ombros. Assim, conduza todos para que acionem a intenção de pular, porém com os pés enraizados no chão, sem retirá-los. Dessa forma, por meio da sua fala, verbalizar o momento exato em que esse pulo imaginário vai ocorrer. Fazer isso diversas vezes. Informe aos alunos que essa atividade possibilita sentir no corpo “o momento no qual a ação é pensada e executada por todo o organismo [...], é o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo” (BARBA *apud* FERRACINI, 2003, p.104). Logo após, pergunte aos participantes como se sentem e quais as sensações estão reverberando no corpo internamente. O objetivo é fazê-los perceber e observar “que existe uma *pré-ação* e uma *pré-expressividade* latentes, antes mesmo do nascimento de qualquer ação física orgânica visível no espaço” (FERRACINI, 2003, p. 105). E que essa *pré-ação* é muito importante antes de cantar.

Montanha: a busca da ativação do centro orgânico do corpo – Koshi (LUME)

Em um momento mais calmo e de concentração da sua aula, propor o exercício da “montanha [que] busca ativar o centro orgânico do corpo [...], *koshi*.” (FERRACINI, 2003, p.161). Pedir para que todos fiquem nessa posição: em pé, com os joelhos um pouco flexionados, a coluna ereta, colocando o peso do corpo para baixo e olhar voltado para frente. A ideia é que permaneçam nessa posição, parados, como uma grande montanha, colocando a atenção para o ponto que fica localizado abaixo do umbigo, na região central do abdômen. Toda a energia, impulsos e ações que irão se refletir na coluna vertebral devem partir desse lugar. Richard Schechner diz que é como se existisse um cérebro na barriga (DAWSEY; SCHECHNER, 2018). Conduza os alunos para que a mudança de direção no espaço seja feita com esses princípios da base firme do chão, do olhar e dessa dilatação corpórea.

Coloque uma trilha sonora instrumental com andamento lento.

DICA

Jogo do espelho (expressões faciais e gestos)

Formar duplas com os alunos para que a dupla escolha quem fará os movimentos e quem será o espelho. Solicitar que eles prestem atenção tanto nos movimentos do colega como na sua condução. Quando o professor falar “Mudem!”, todas as duplas irão jogar simultaneamente. Lembre aos participantes da importância de, ao mudar de função, o outro que for fazer o espelho realize posturas e movimentos que antes não foram feitos pelo colega.

Peça ao participante que, antes de fazer a expressão facial ou o gesto, se conecte com alguma emoção (alegria, tristeza, raiva) na pré-ação, e, no momento da ação, que a expresse sem falar.

DICA

Presença cênica e suas relações

Iniciar perguntando aos alunos como se sentem no palco. O que esse ambiente lhes proporciona? Faça uma reflexão a partir das falas deles e retorne aos conceitos de presença já abordados. Reforce a importância do corpo do cantor estar aberto e receptivo para a troca e o compartilhamento com os diversos corpos existentes no ato da ocasião musical. Ou seja, para considerar a presença cênica sob a perspectiva das relações. Como diz o autor Ferracini (2017a, p. 179), “é o próprio processo de criar um evento cênico que engendra o corpo-espetáculo. [...] a obra final é ela mesmo um processo”. A partir dessa reflexão, conduzir os alunos para que cada um escolha a canção que cantará no último encontro. Após definir, inicie uma prática com eles, no qual cada um irá imaginar-se no palco, com todos os elementos constitutivos desse lugar: a luz, o figurino, cenário, os objetos, os instrumentistas e o público presente. Trabalhe a questão do olhar, resgate a sensação da energia no corpo, a postura, o enraizamento dos pés no chão e da conexão com a respiração; lembre a respeito da consciência de si, de compreender seu corpo não como um instrumento, mas, sim, um corpo musical que é o seu próprio ser sujeito. Inspirada nos princípios da Francesca Della Mônica, diga que o esforço da comunicação é mais físico que sonoro, e a espacialização da voz passa sempre pela presença do corpo no espaço. “Segundo ela, quando ante-

cipo o som da voz, é a vitória do dever; quando a voz começa pela reação do corpo aos espaços, é a vitória da presença;” (DELLA MÔNICA *apud* MALETTA, 2014, p. 47). Assim, lembre aos participantes que, antes de cantar em uma apresentação musical, eles possam treinar o aspecto da presença cênica por meio dessas categorias. Após essa dinâmica, cada um terá a oportunidade de cantar a canção escolhida.

A partir da teoria do autor e antropólogo Tim Ingold (2012), traga o lúdico para os participantes a partir da metáfora da pipa. Lembre-lhes que a pipa que repousa sem vida sobre a mesa se transforma no ar. Ou seja, a partir do momento que a colocamos para fora, ela deixa de figurar em nossa percepção como um objeto e passa a responder no céu por meio de seus movimentos às correntes do vento. Assim, ela passa a existir em seu voo. O mesmo podemos dizer do pássaro, pois o pássaro é o seu voar. Com isso, lancemos nosso olhar para o cantor, fale para os alunos que o cantor é, ele existe no palco. O cantor é o seu cantar em sua presença cênica plena em performance.

DICA

ATIVIDADES

CONTEÚDO

DANÇA

- MOVIMENTOS DO CORPO: PASSOS, GESTOS (BRAÇOS E MÃOS) E EXPRESSÕES FACIAIS
- ESPAÇO
- NÍVEIS
- TEMPO

Movimentação corporal nos diferentes níveis

Mobilizar o corpo nos diversos níveis – baixo, médio e alto (LABAN, 1978) – devagar, passando de forma gradativa entre eles e, ao final, experimentar uma espécie de Dança Contemporânea, instigando-os a realizar os movimentos com seu corpo com consciência e autonomia.

Peça ao participante que, antes de fazer a expressão facial ou o gesto, se conecte com alguma emoção (alegria, tristeza, raiva) na pré-ação, e, no momento da ação, que a expresse sem falar.

DICA

Dança dos Gêneros Musicais

Essa atividade tem por objetivo ativar a energia e a estimulação de sentir a música corporalmente. Por meio da escuta da batida de alguns gêneros musicais, os alunos irão se expressar corporalmente, ocupando seu espaço, variando de direções, improvisando com o corpo, de acordo com essa vivência dos elementos musicais trazidos por meio das diferentes divisões rítmicas, andamentos, dinâmicas e articulações. A escolha da trilha sonora que servirá de base para a dança poderá ficar a critério do professor desde que tenha diversidade dos tipos de gêneros.

Observação

Algumas atividades que estão relacionadas aos outros conteúdos também podem ser inseridas nessa categoria da dança, como: Brincando de Improvisar, Jogo do espelho e Elementos plásticos.

As atividades sugeridas aqui são propostas que podem ser realizadas pelo professores de canto popular com liberdade para aplicá-las dentro do seu contexto de ensino. Todas essas práticas trazem benefícios quanto ao aprimoramento da presença cênica para os cantores, desenvolvendo uma melhor expressividade cênica, diminuição das tensões do corpo e do nervosismo quanto à exposição diante do outro, contribuindo para entender a sua relação com o espaço físico, ou seja, o autoconhecimento.

Esse material traz o canto com um olhar mais amplo e com a consciência de que há um conjunto de elementos envolvidos no processo de preparação e atuação em uma performance musical. Espero que todo o conteúdo compartilhado possa despertar a consciência desse corpo-voz, desse corpo que canta assumindo formas e intenções para expressar com segurança sentimentos e emoções.



Referências

BERTHERAT, Thérèse; BERNSTEIN, Carol. **O corpo tem suas razões**: antiginástica e consciência de si. Colaboração de Carol Bernstein; tradução Estela dos Santos Abreu. – 21ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BURNIER, L. O. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CARVALHO LARCHER PINTO, Lucas de. O Diário de bordo e suas potencialidades pedagógicas. *OuvirOUver*, 15(1), 100-111. DOI: <<https://doi.org/10.14393/OUV24-v15n1a2019-7>>. disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/42646>>. Acesso em: 30 jun. 2021.

CARDOSO, Thiago Mota. Por uma antropologia imersa na vida. *Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais*, nº 21, 241-250, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/cadernos/article/view/8738>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

DAWSEY, J; RICHARD, S. Antropologia em performance: entrevista com Richar Schechner, por John C. Dawsey. *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia* 3 (1). São Paulo, Brasil, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2018.142800>>. Acesso em: 3 mar. 2021.

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

FERRACINI, R. Invenção como composição: Presença e treinamento. *Revista Landa*, vol. 6 Nº 1, 2017a. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/181770/11.%20LANDA%2020172%20DOSSIER%2011.%20Renato%20Ferracini%20-%20Inven%C3%A7%C3%A3o%20como%20Composi%C3%A7%C3%A3o%20Presen%C3%A7a%20e%20Treinamento.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 mar 2022.

FISCHER-LICHTE, E. Appearing as embodied mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence. In. *Archaeologies of present*: art, performance and the persistence of being. GIANNACHI, G; KAYE, Nick; SHANKS, Michael (orgs.). Londres: Lybrary of Congress Cataloguing in Publication Data, 2012.

FERRACINI, R; FEITOSA, C. A questão da presença na Filosofia e nas Artes Cênicas. *OuvirOuvir*, 13(1), 106-118. 2017b. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouvir/article/view/37043#:~:text=O%20objetivo%20da%20mesa%20%C3%A9,dos%20objetos%20ao%20redor%2C%20como>>. Acesso: em 20 fev. 2021.

FERNANDINO, J. Corpo e Expressividade nos processos de Musicalização. *In: Corporeidade e educação musical: coletâneas Seminários de Educação Musical*. Belo Horizonte: Centro de Musicalização Integrado (CMI), Escola de Música, UFMG, 2017.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan-jun 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

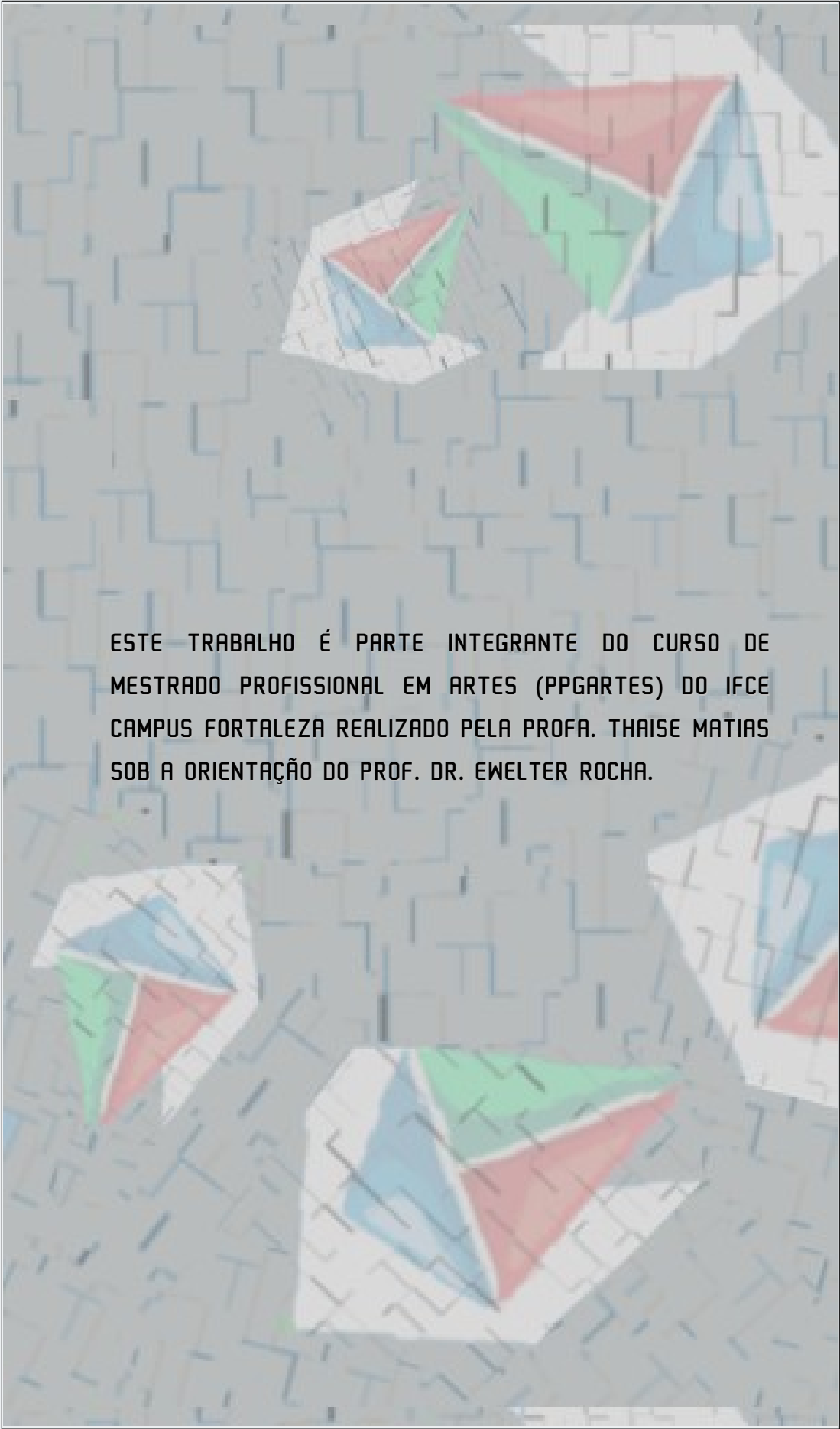
LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Ed. Organizada por Lisa Ullmann [tradução: Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto; revisão técnica: Anna Maria Barros de Vecchi]. São Paulo: Summus, 1978.

MALETTA, E. de C. 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. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014039>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

MARÇAL, Marçal. *Estudo de propriocepção – aplicado à formação do professor em artes*. Curitiba: CRV, 2019.

MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus, 2012.

PEDERIVA, P; GONÇALVES, A. Educação musical na perspectiva histórico-cultural: uma didática para o desenvolvimento da musicalidade. *Obutchénie: Revista de Didática e Psicologia Pedagógica*. V.2, n.2 p. 314-338, 2018. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/Obutchenie/article/view/46484>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

The background of the page is a grey field with a white grid of irregular, hand-drawn lines. Scattered across this grid are several abstract geometric shapes, primarily triangles, in red, green, and blue. Some of these shapes are layered or overlapping, creating a sense of depth. The text is centered in the middle of the page.

ESTE TRABALHO É PARTE INTEGRANTE DO CURSO DE
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES (PPGARTES) DO IFCE
CAMPUS FORTALEZA REALIZADO PELA PROFA. THAISE MATIAS
SOB A ORIENTAÇÃO DO PROF. DR. EWELTER ROCHA.