

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO - FAGED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA
MESTRADO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: EDUCAÇÃO, CURRÍCULO E ENSINO
EIXO TEMÁTICO: ENSINO DE MÚSICA

SIMONE SANTOS SOUSA

**CORPO-VOZ EM CONTEXTO COLETIVO:
AÇÕES VOCAIS FORMATIVAS NO CANTO CORAL**

Fortaleza

2011

SIMONE SANTOS SOUSA

**CORPO-VOZ EM CONTEXTO COLETIVO:
AÇÕES VOCAIS FORMATIVAS NO CANTO CORAL**

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação.

·
Orientador: Prof. Dr. Elvis de Azevedo Matos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- S698c Sousa, Simone Santos.
Corpo-voz em contexto coletivo : ações vocais formativas no canto coral / Simone Santos Sousa. –
2011.
101 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2011.
Área de Concentração: Educação brasileira.
Orientação: Prof. Dr. Elvis de Azevedo Matos.
- 1.Canto coral – Instrução e estudo – Fortaleza(CE). 2.Linguagem corporal na arte. 3.Corpo humano
– Aspectos sociais. 4.Aprendizagem. 5.Coral da UFC. I. Título.

SIMONE SANTOS SOUSA

CORPO-VOZ EM CONTEXTO COLETIVO:
AÇÕES VOCAIS FORMATIVAS NO CANTO CORAL

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Educação.

Aprovada em ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Elvis de Azevedo Matos (Orientador)
Universidade Federal do Ceará-UFC

Prof. Dr. Gerardo Silveira Viana Júnior
Universidade Federal do Ceará-UFC

Prof. Dr. Monica Marçal Domine
Instituto Federal de Educação, Ciência e Educação do Ceará - IFCE

A meus pais, Socorro Sousa e Clisendo de Sousa

A minhas irmãs, Mônica Helena e Camila Santos

A meu tudo, Fernando Rosa

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

À minha família, apoio certo nas horas mais necessárias.

A Camila Santos, por toda a força, possível ou impossível.

Ao Coral da UFC pela generosidade e disponibilidade em compartilhar comigo suas descobertas pessoais.

Ao Cinco em Ponto, Celiane Teixeira, Alba Montenegro, Adelane Delmondes e Annalies Borges, por me ajudarem a entender que a delicadeza é sempre o melhor caminho.

Ao Todos os Cantos (Camila Santos, Marina Brizeno, Alba Montenegro, Lili Brizeno, Mony Martins, Nataly Rocha, Annalies Borges, J. Júnior, Felype Ferro, Herber Azevedo, Paulo Sérgio, Lúcio Cleano, Soares Jr.), com o qual eu descobri que tudo é possível, sempre, mesmo quando parece não ser.

A Caio Viana, pelo apoio tecnológico.

A Elvis de Azevedo Matos, mestre maior, maestro maior, parceiro maior, mais uma vez ao meu lado em outra grande descoberta.

A Fernando Rosa, pela paciência, pela dedicação e por acreditar... sempre.

“Não será verdade que o propósito de toda a educação é a domesticação do corpo?”
Rubem Alves

*“Corpo eu sou, inteiramente, nada mais.
Alma é apenas um nome para algo que pertence ao corpo.
O corpo é a grande razão.”*
Nietzsche

RESUMO

Corpo e voz estão juntos como um instrumento integral na atividade de cantar. O objetivo deste trabalho é entender como se vivencia esse corpo único no processo ensino-aprendizagem do canto. Para tal, investiguei o processo de montagem de espetáculos cênico-musicais desenvolvido pelo Coral da Universidade Federal do Ceará. Utilizei as ideias de Dalcroze e Orff que dizem respeito à inclusão do corpo no processo de educação musical; as experiências com coro de Villa-Lobos e Marcos Leite; as ideias de corpo para o ator propostas por Appia, Artaud e Grotowski; além das metáforas de corpo sugeridas por Patrícia Pederiva. Optei pela abordagem qualitativa de caráter etnográfico e descritivo, buscando investigar as significações relacionadas à questão corpo-voz ao acompanhar os ensaios do coral da UFC, esperando conseguir maior grau de profundidade por meio da metodologia qualitativa. Para conhecer a realidade dos envolvidos, foi utilizada como instrumento de coleta de dados a entrevista individual, realizada com regentes, coralistas e preparadores corporais do grupo, além de diários de ensaios e apresentações observadas. Posteriormente foi realizada a análise do conteúdo dos dados coletados. Ao analisar os dados coletados, cheguei a um conjunto de categorias que podem ser resumidas em: a) Significados de corpo; b) Dificuldades encontradas; c) Procedimentos e experiências. A análise mostrou a importância do trabalho de preparação corporal integrado à técnica vocal na busca de um corpo único, integral e orgânico, no qual corpo, voz e movimento se integrem de forma mais livre.

Palavras-chave: Corpo-voz; canto coral; significados de corpo.

ABSTRACT

Body and voice are together as an integral tool in the activity of singing. The goal of this work is to understand how this unique body is experienced in the teaching-learning singing. To this end, investigated the build process of the scenic-musical performances developed by Coral da Universidade Federal do Ceará. I used the ideas of Dalcroze and Orff concerning the inclusion of the body in the process of musical education, the experiences with the choir of Villa-Lobos and Marcos Leite, the ideas of the body to the actor proposed by Appia, Artaud and Grotowski, beyond the metaphors body suggested by Patricia Pederiva. I opted for the qualitative approach of ethnographic and descriptive, seeking to elucidate the meanings related to body-question voice in the choir of the UFC, hoping to get greater depth through qualitative methodology. To know the reality of the involved was used as an instrument of data collection interview, conducted with conductors, singers and group physical trainers, in addition to daily rehearsals and performances observed. Subsequently we analyzed the contents of the data collected. In analyzing the data collected, I came to a set of categories that can be summarized as follows: a) meanings of body, b) Difficulties found c) procedures and experiences. The analysis showed the importance of the work of preparing the body integrated vocal technique in the search for a unique body, integral and organic, in which body, voice and movement to integrate more freely.

Keywords: body, voice, choral singing, meaning body.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2. AO ENCONTRO DO OBJETO DE ESTUDO	13
2.1. A produção da voz humana	16
2.2. Pensando a voz no corpo	17
2.3. Significados de corpo	20
3. A INTRODUÇÃO DO CORPO NO ENSINO MUSICAL	22
3.1. Corpo, movimento e educação musical	22
3.2. Canto coral e ensino musical	26
3.3. Corpo e técnica vocal no canto coral	32
4. A MÚSICA E O TEATRO	34
4.1. Música, corpo e voz em cena	35
5. CORPOREIDADE NO CANTO CORAL: O CORAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ	41
5.1. Aspectos históricos	41
5.2. Aspectos estéticos	52
5.3. Proposta formativa	57
6. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DE INVESTIGAÇÃO : O CAMINHO DA PESQUISA	60
7. ANÁLISE: OS ACHADOS DO CAMINHO	65
7.1. Significados de corpo	66
7.1.1. Corpo-base	67
7.1.2. Corpo-sujeito	68
7.1.3. Corpo-emoção	69
7.2. Dificuldades encontradas	71
7.3. Procedimentos e experiências	74
7.3.1. Construindo conhecimento a partir do corpo e do reconhecimento do espaço	74
7.3.2. Construindo conhecimento a partir da experimentação, criatividade e espontaneidade	79
7.3.3. Utilizando a respiração como fluxo de energia	81
7.3.4. Utilizando o corpo como centro do trabalho	83
7.3.5. Utilizando o corpo do regente como referência	87
8. CONCLUSÃO	89
9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97

1. INTRODUÇÃO

Dizem Márcia Tiburi e Ivete Keil no prólogo de seu *Diálogo sobre o corpo*: “seria o lugar comum, não fosse o intangível que o significa como lugar in-comum: o corpo é o mais íntimo e mais estranho” (KEIL; TIBURI, 2004, p. 9).

Lugar ao mesmo tempo comum e incomum; a um só tempo próximo e desconhecido. Apesar de ter lugar de destaque nos livros que se debruçam sobre a arte do canto, o corpo está, ao mesmo tempo, afastado das salas de aula onde se ensina a cantar. É como se, mesmo reconhecendo sua importância, ainda não o tivéssemos entendido em sua totalidade: daí a dificuldade em colocá-lo em nossa prática. “Puro movimento, o corpo é o que não sabemos, seu caráter intangível se dá na multiplicidade das verdades que o compõem” (KEIL; TIBURI, 2004, p. 9).

Foi essa inquietação que movimentou a pesquisa que aqui inicio. Entender o corpo em sua unicidade, entender a voz como parte integrante deste corpo único; entender o movimento como ponto de encontro entre os dois. “O corpo é o lugar de toda travessia na aventura humana” (KEIL; TIBURI, 2004, p. 9).

Neste trabalho me proponho realizar uma pesquisa em torno da problemática do uso do corpo na preparação vocal do cantor. Para entendermos como se dá o processo de ensino do canto de uma forma integral (corpo-voz), tomei como população os regentes e coralistas do Coral da Universidade Federal do Ceará. Meu objetivo inicial foi o de investigar a relação corpo-voz no processo ensino-aprendizagem do canto. Além disso, também procurei investigar os significados de corpo, existentes entre professores e alunos, ou ainda entre coralistas e regentes no contexto da relação corpo-voz dentro do Coral da Universidade Federal do Ceará. Busquei ainda identificar e descrever procedimentos pedagógicos que incluam vivência corporal integrada à voz no ensino/aprendizagem do canto, a partir da experiência de regentes e coralistas nos ensaios do Coral da UFC, bem como as dificuldades encontradas nestes procedimentos que envolvessem canto, e conhecer suas percepções sobre a relação corpo-voz em seu aprendizado.

A partir de algumas reflexões iniciais, estabeleci as seguintes questões de pesquisa:

1. Qual o significado do corpo no contexto da relação cantor-corpo-voz?
2. Quais os maiores problemas ou dificuldades corporais de coralistas no processo de aprendizagem da voz cantada, quais seriam as suas causas, e como tentam resolver tais problemas?

3. Que tipos de procedimentos os regentes, preparadores vocais e corporais utilizam ao lidar com o corpo do cantor no processo ensino-aprendizagem?

Para tal, abordarei estas questões ao longo do presente estudo, o qual foi organizado em seis capítulos.

No primeiro capítulo, descrevo parte da minha trajetória pessoal, profissional e artística. Esta narrativa é importante por explicar a minha necessidade em pesquisar corpo e voz. Além disso, discorro sobre o processo de formação da voz humana, e elenco alguns dos autores que pensaram sobre a importância de se entender voz como parte integrante do corpo no processo de aprendizagem do canto.

No segundo capítulo, elaboro uma discussão a respeito do corpo na educação musical. Partindo das ideias de Èmile Jaques-Dalcroze, um dos primeiros pensadores a entender corpo e movimento como relevantes no processo de ensino da música, e de Carl Orff, compositor e educador musical que também trata de questões relacionadas ao corpo na educação musical, chego aos brasileiros Villa-Lobos e Marcos Leite. O primeiro por sua contribuição valiosa no que diz respeito ao entendimento de coro como uma importante ferramenta de ensino musical nas escolas. O segundo, por sua revolucionária maneira de entender o Coral no Brasil, no qual o corpo e o movimento seriam inseparáveis da voz, da música e da interpretação.

Neste mesmo capítulo exponho as ideias de três pensadores do teatro, cujas propostas cênicas entendo serem essenciais para o entendimento do objeto em questão. O encenador suíço Adolphe Appia, o dramaturgo francês Antonin Artaud e o diretor de teatro polonês Jerzy Grotowski têm em comum o fato de pensarem no teatro como arte centrada no ator. Dessa forma, o corpo deste ator seria importante instrumento de interpretação. Appia foi colaborador de Dalcroze, uma influência decisiva no seu pensamento, que com a sua *Rítmica* representava a realização da síntese entre a arte musical e o corpo vivo do ator, síntese esta que desembocará no princípio do “espaço vivo”. Artaud, em seu *Teatro da Crueldade*, elabora a ideia da respiração como fluxo de energia. E Grotowski coloca o ator como peça chave e elemento mais importante na cena, o que leva à ideia do treinamento corporal como centro do desenvolvimento do ator.

Ainda no segundo capítulo, discorro sobre as metáforas ou significados de corpo propostas por Patrícia Pederiva (2005). Ao investigar a importância do corpo no processo de ensino-aprendizagem para instrumentistas, a autora chegou a diversos termos, expressões e metáforas usadas pelos participantes de sua pesquisa para descrever sua relação com o corpo

em relação ao instrumento. Exponho ainda as ideias de Ramona Wis (1999), que pesquisou a influência do gesto no desenvolvimento de habilidades vocais e na compreensão musical.

No terceiro capítulo, faço um breve histórico do Coral da Universidade Federal do Ceará desde sua fundação até a presente fase, na qual se concentra minha pesquisa. Este relato se mostra importante para entender o grupo pesquisado e a decisão de pesquisá-lo. O histórico foi construído a partir do site do grupo¹, além de escritos de ex-integrantes e regentes (COSTA, 1989; EYMESS, 2010; MATOS, 2008; SCHRADER, 2001; SILVINO, 2007).

No quarto capítulo discuto a metodologia de pesquisa utilizada à luz da perspectiva etnográfica e do estudo de caso. Discorro também sobre a análise de conteúdo, método usado para analisar os dados coletados ao longo da pesquisa. Descrevo ainda os recursos utilizados para pesquisa de campo, a saber, observação de ensaios e apresentações do grupo, à época em processo de remontagem do espetáculo *Borandá Brasil*, diários elaborados a partir destas observações e entrevistas com os participantes do grupo (coralistas, regentes e preparadores).

No quinto capítulo, exponho e analiso os dados colhidos na pesquisa de campo, apontando as ideias mais recorrentes, complementares e opostas. As entrevistas, que compõem o corpo dos dados coletados, permitiram que se percebesse uma gama significativa de sentidos (por vezes complementares e, em alguns momentos, conflitantes) na relação dos integrantes do coral, coralistas, regentes e participantes, com o corpo. Este capítulo está dividido em três partes, de acordo com as ideias surgidas nos relatos, as quais geraram as categorias de análise. Na primeira parte do sexto capítulo exponho as falas que explicitam os significados de corpo para os participantes, tais como descritos por Pederiva (2005), em especial corpo-base, corpo-sujeito e corpo-emoção; na segunda parte, examino as dificuldades e problemas encontrados pelos participantes em relação ao corpo em seu processo de ensino-aprendizagem; em uma última parte, analiso as relações encontradas entre as falas dos integrantes do Coral da Universidade Federal do Ceará e os caminhos sugeridos pelos teóricos estudados no primeiro capítulo.

Por fim, no último capítulo, apresento as discussões e conclusões da pesquisa, relacionando os resultados obtidos com a literatura abordada no primeiro capítulo e sugerindo possíveis caminhos para novas pesquisas.

¹ www.coral.ufc.br.

2. AO ENCONTRO DO OBJETO DE ESTUDO

Minha formação musical teve início aos doze anos, como aluna no Curso Regular de Piano no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, em Fortaleza-CE. Ali tive meu primeiro contato com música escrita, instrumento e canto coral. No Curso Regular havia quatro aulas: Instrumento (no meu caso, piano), Musicalização (que depois de dois anos tornou-se Teoria Musical), Oficina de Música (uma espécie de prática de conjunto que utilizava uma parte do instrumental Orff²) e Coral Infantil. Ao mesmo tempo, dentro do Conservatório, iniciei também aulas de balé clássico.

Todo final de ano, o Coral Infantil do Conservatório apresentava um pequeno espetáculo. No primeiro do qual participei, cantamos canções infantis de domínio público como Sapo Cururu ou Carneirinho, Carneirão, que para a apresentação de Natal receberam letras alusivas à época, e montamos um presépio vivo. Para mim a experiência de participar deste tipo de espetáculo com o coral infantil teve a curta duração de duas apresentações; em breve eu seria considerada muito adulta para o coral, e ingressei no Coral Adulto. Neste não tínhamos espetáculo; na realidade, enquanto participei do coral, não houve nenhuma apresentação. Todo o trabalho do coro se resumia aos ensaios.

Em dezembro de 1994, assisti ao espetáculo "Uma viagem a São Saruê", com o Coral das Águas (da Companhia de Água e Esgoto do Ceará - CAGECE), no qual minha mãe cantava. Em cena, música, teatro, figurinos, cenários, movimentação. A magia e encantamento que o espetáculo produziu em mim se deveram a várias combinações de fatores: a criatividade, e simplicidade do figurino, a expressão corporal do grupo muito bem ensaiado, a iluminação em perfeita sincronia com a ideia geral, as vozes, as músicas, os arranjos... Tudo isto produziu em mim um efeito difícil de descrever. Em meu universo pessoal, até aquele momento, espetáculos só eram realizados com corais infantis, e mesmo assim, de uma maneira bem mais simples. O Coral das Águas me mostrou algo totalmente novo, que ainda não tinha tido a oportunidade de experimentar.

Em 1995 prestei vestibular para música e ingressei no Bacharelado em Música da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Com o final do Ensino Médio ocupava todo o meu tempo com música: estudava piano durante o tempo livre, lia tudo o que encontrava sobre o assunto e resolvi entrar em um coral, por sugestão de uma professora. No mesmo ano,

² Conjunto de instrumentos planejados pelo compositor e educador musical Carl Orff, cuja simplicidade permite que crianças possam executar peças musicais com facilidade. Em sua maioria são instrumentos de percussão

comecei a cantar em dois corais: o Coral das Águas, e o Coral Zoada, um grupo independente regido por Elvis Matos.

Cantar em coral me levou a caminhos completamente diferentes daqueles pensados a princípio. Descobri no ato de cantar uma nova perspectiva, e dentro dos corais, uma nova maneira de fazer coro, a partir da ideia de juntar corpo e movimento à expressão vocal, prática explorada naqueles dois grupos dos quais fazia parte. Comecei a reger coro e trabalhar como professora de técnica vocal ainda na graduação. Este trabalho direcionou minha escolha profissional, e tornei-me cantora e professora de canto, além de regente de coro.

O trabalho como cantora, regente de coro e professora de técnica vocal suscitou o surgimento de questões relativas ao ensino da voz cantada e suas implicações com o corpo. Minha prática pedagógica, a princípio totalmente voltada aos aspectos fisiológicos da voz, pouco levava em consideração aspectos emocionais. As dificuldades apresentadas por mim mesma enquanto cantora e por meus alunos, além do desejo, surgido a partir do que vivenciei como coralista, de montar espetáculos com proposta cênica nos corais que eu regia abriram-me mais um caminho: em 2003, após quatro anos da minha graduação, em música, ingressei na graduação em Artes Cênicas do IFCE (na época CEFET-CE).

As pesquisas de corpo realizadas pelos artistas de teatro e dança com os quais tive contato naquele curso levaram-me a trazer algumas destas experiências para os ensaios de coral e para a sala de aula. Na disciplina Expressão Corporal, conheci as pesquisas de movimento de Rudolf Laban, dançarino austríaco que, partindo do pressuposto de que o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos, na arte, no trabalho ou na vida cotidiana, desenvolveu um estudo sobre os elementos que constituem o movimento e a sua utilização, dando ênfase aos aspectos que levam ao movimento. Sua metodologia pretende entender o ser humano através do movimento (LABAN, 1978). Em outra disciplina, Interpretação, descobri as experiências com o corpo extra-cotidiano de Eugênio Barba, encenador italiano que em uma de suas propostas se dedica a encontrar uma anatomia especial para o ator, um corpo extra-cotidiano. Barba chama de "equilíbrio de luxo" um equilíbrio extra-cotidiano, permanentemente instável, que gera uma série de tensões no corpo exigindo maior esforço físico e dando vida e dinamicidade à ação. (BARBA, 1995). Em minha prática como professora e regente, o estudo dos trabalhos de Laban e Barba passou a embasar experiências bem pessoais e desenvolvidas de modo espontâneo em sala de aula. Senti

(instrumento musical cujo som é obtido através do impacto, raspagem ou agitação), como xilofones, metalofones, pratos, triângulos, clavas, entre outros.

também a influência destas leituras na minha primeira experiência como diretora de um espetáculo montado por um coral, pois na mesma época eu preparava, com o então Coral do Curso de Extensão em Música da Universidade Federal do Ceará, uma adaptação da opereta *Forrobodó*, de Carlos Bettencourt e Luiz Peixoto com canções de Chiquinha Gonzaga. Refletindo sobre esta prática, deparei-me com questionamentos acerca das possíveis experiências e dificuldades vividas por outros professores que tentassem aliar movimento à expressão vocal. Inquietava-me também a necessidade de conhecer práticas pedagógicas diferentes daquela que eu estava desenvolvendo até aquele momento. Como os professores (regentes de coral) percebem e lidam com o corpo no processo de ensino do canto? Que procedimentos de inclusão do corpo utilizam ou poderiam utilizar em sua rotina de trabalho? Como pensam a idéia de integração corpo-voz em suas aulas de canto? E seus alunos? Como percebem a relação entre corpo e voz em seu aprendizado do canto?

A partir de minha experiência pessoal, pude observar que o início do processo de ensino e prática do canto, e em alguns casos, todo o processo de formação, se dá dentro dos corais. Em Fortaleza, ao contrário de outras cidades onde há forte tradição de canto lírico, o caminho do canto coral é o mais acessível para o aprimoramento vocal de quem deseja cantar. A partir de sua experiência como coralista, o cantor tem, em muitos casos, um primeiro contato com a técnica vocal, o que pode levá-lo a buscar um maior aprofundamento no estudo da voz e até a descobri-la como um projeto de vida em potencial. Dessa forma, o regente de coro, na maioria das vezes o responsável pela preparação vocal dos coralistas, é, na verdade um grande formador de cantores.

Da mesma maneira que encontramos pouca coisa publicada sobre como unir corpo e voz no ensino do canto, também é incomum que os professores de canto tratem o corpo como parte integrante do objeto a ser estudado no processo de ensino-aprendizagem do canto. No entanto, há um espaço no qual se faz necessário realizar um trabalho que alie preparação vocal e corporal: os corais que se propõem a montar espetáculos cênicos.

Bucci (2010), falando a respeito da conceituação de *coro cênico*, enumera várias denominações que tentam definir os grupos que fazem, contemporaneamente, uma associação entre canto coral e teatro ou dança. Além do termo mais usado, o autor cita coro performático, vocal cênico, cantores cênicos, coro cênico/performático, grupo musical cênico entre outros. O mesmo autor define coro cênico:

E a direção que me interessa seguir, indica que coro cênico seja entendido como: *um grupo de pessoas que se reúne com o objetivo de produzir,*

*expressar-se e comunicar-se através de um produto artístico híbrido que contempla duas linguagens: o canto coral e o teatro*³ (BUCCI, 2010).

Embora o termo *coro cênico*, bem como sua definição, não sejam consenso entre os artistas envolvidos com este tipo de proposta, é a ideia de um grupo que apresente este resultado artístico híbrido que nos interessa para o presente estudo. Assim, os corais que se propõem cênicos, seriam um espaço onde, necessariamente, encontraremos o trabalho com voz e corpo com um mesmo objetivo.

Em Fortaleza nas décadas de 1980 e 1990 vivemos um período de efervescência no movimento coral na cidade, que acontece na mesma época em que a Universidade Federal do Ceará vivia um período fértil em suas atividades musicais, especialmente pelas edições do Nordeste, encontros musicais anuais de grande porte que ocorreram entre 1982 e 1986 (SILVA; SILVA; ALBUQUERQUE, 2008). Mesmo após o fim dos encontros e o arrefecimento das atividades musicais na Universidade, a música coral continuou se desenvolvendo de forma notável, “viabilizando um movimento coral interno na própria UFC, que se destacou no cenário musical local e internacional” (SILVA; SILVA; ALBUQUERQUE, 2008, p. 138). É nesse período que encontramos, dentro do canto coral, um grande movimento estético que buscava a integração corpo-voz através da montagem de espetáculos. Este movimento, que tem início a partir das apresentações do Coral da UFC, será melhor descrito no capítulo 5.

2.1 A produção da voz humana

A fala, no ser humano, é produzida a partir de um som básico gerado na laringe e envolve um conjunto de órgãos aos quais denominamos *aparelho fonador* (BEHLAU; REDER, 1997). Ao contrário dos outros aparelhos nos quais é constituído o corpo humano, conjuntos de órgãos que exercem a mesma função, o aparelho fonador reúne órgãos com outras funções principais que não a fonação. Mesmo na laringe, onde se encontram as pregas vocais, estruturas responsáveis pela produção da matéria prima sonora, a emissão vocal é “secundária e foi superposta à função primária deste órgão, na escala de evolução filogenética dos animais” (BEHLAU; REDER, 1997, p. 2). A laringe aparece na escala animal quando se

³ Grifo do autor.

faz necessário proteger o aparelho respiratório contra a entrada de sólidos ou líquidos nas vias aéreas inferiores⁴ que pudessem causar asfixia.

Para efeito didático, costuma-se dividir o aparelho fonador em quatro estruturas distintas: produtor (responsável pelo controle na respiração com a finalidade da emissão); vibrador (responsável pela transformação do ar da respiração em som); ressonadores (responsáveis pela amplificação do som laríngeo) e articuladores (responsáveis pela transformação do som em palavra). Alguns autores apresentam ainda outra estrutura: o controlador ou coordenador, responsável por captar, selecionar e interpretar o som.

Didaticamente, este instrumento vocal – corpo humano – pode ser subdividido em componentes respiratório, ressoador, articulador controlador e vibratório. Mas tal subdivisão é meramente uma proposta, com fins pedagógicos, pois na realidade o corpo humano não tem constituição anatômica destinada especificamente ao processo fonatório. Este processo fonatório se apresenta como uma função em acréscimo às funções vitais de outros órgãos ou partes do corpo. (COELHO, 1994, p. 11)

O sistema produtor ou respiratório é, então, formado pelos pulmões, músculos abdominais, e intercostais; no sistema vibrador se situa a laringe, na qual se encontram as pregas vocais, responsáveis pela produção do som; os ressonadores são a cavidade nasal, faringe, seios paranasais e boca; os articuladores são lábios, língua, palato mole, palato duro e maxilar inferior; e o coordenador compreende o ouvido (que capta, localiza e conduz o som) e o cérebro (que registra, analisa e arquiva o som).

O estudo do canto compreenderia, desta forma, o treinamento dos músculos envolvidos no processo de respiração (músculos intercostais e diafragma), emissão, ressonância e articulação (abertura da boca, projeção). Em geral as aulas ou ensaios seguem um esquema predeterminado: relaxamento corporal, exercícios respiratórios e vocalizações⁵.

É necessário um trabalho estruturado, que abranja todos os tópicos pertinentes à educação vocal - educação musical, treinamento auditivo e percepção, os pilares da voz (Relaxação, Respiração e Vocalização) (COSTA, s/d, p. 35).

Este treinamento é realizado em forma de exercícios que visam controlar a musculatura utilizada no processo fonatório para conseguir melhores resultados na hora de cantar. Esta maneira (muito frequente) de se trabalhar com a voz cantada, se pensada

⁴ As vias aéreas são órgãos que têm como função principal conduzir o ar entre o meio ambiente e os pulmões. Dividem-se em superiores (nariz, boca e faringe) e inferiores (laringe, traquéia e brônquios).

⁵ Vocalizações são exercícios melódicos que têm a finalidade de trabalhar os diversos problemas de técnica vocal.

exclusivamente como treinamento de tais órgãos e processos, pode fazer com que se entenda o corpo como algo fragmentado, como veremos mais adiante.

2.2. Pensando a voz no corpo

Cantar, mais do que a emissão de sons melódicos, envolve em sua ação muito mais do corpo do cantor do que ele próprio tem consciência. Quem se aventura a fazer com que o cantor comande uma musculatura que ele sequer sabe que existe tem pela frente um desafio. Os princípios da técnica vocal dizem que um cantor deve desenvolver capacidades como um comando voluntário da respiração e um aproveitamento dos ressonadores naturais do corpo, entre outras indicações. No entanto, o excesso de informações, bem como os comandos utilizados pelos professores para o trabalho com músculos ou para atingir determinada postura podem gerar grande pressão sobre os alunos/cantores, conforme explica Mesquita:

Para isso ele deve abrir a garganta, direcionar o som para ali ou acolá (escolas diferentes dizem coisas diferentes), soltar a mandíbula, ter agilidade de dicção e mais fazer coisas específicas para vogais específicas e notas específicas. Claro que se você não é ainda um cantor capaz de fazer tudo isso vai achar que está diante de um mistério total. Tá legal, abrir a garganta, mas COMO ASSIM? Usando algum tipo de aparelho? Usando a força mental? Rezando? Porque esperar que você faça isso por querer, na hora que quiser, ciente do que faz, parece de fato pedir demais a um ser humano (MESQUITA, 2000).

O corpo é o veículo utilizado para a produção da voz, cuja emissão se dá por meio da passagem do ar pelas pregas vocais, o que envolve a colaboração de músculos, órgãos, ressoadores. Mente, físico e emoção se tornam unidade na busca de um som vocal de qualidade, que alie conforto, técnica e interpretação durante o ato de cantar.

Sim, a estética musical oscila eternamente em busca de um *equilíbrio* a partir de lugares antagônicos: espírito/matéria, natureza/arte, tradição/transgressão, sagrado/profano, razão/magia, técnica espontaneidade, erudição/intuição, voz/instrumento, intérprete/autor, obra/artista (ABREU, 2001, p. 104).

É importante lembrar que a idéia de qualidade sonora se modifica a partir da escolha do estilo por parte do cantor. Para um cantor lírico essa qualidade se traduz na pureza da emissão, livre de ruídos ou quebras de registro⁶. Para um cantor popular, no entanto, essas

⁶ Registro é um termo que descreve extensões de altura (frequência) dentro dos quais há uma determinada conjugação de atividades musculares e respiratórias. “Entre um registro e outro há uma zona de adaptação à nova

“imperfeições” podem ser vistas (no caso de escolhas conscientes) como opções de estilo. Abreu (2001), falando a respeito da estética do canto popular urbano, elenca algumas formas de rompimento na estética vocal clássica introduzidos pelo canto popular urbano ocidental contemporâneo, no que diz respeito à emissão vocal, ressonância vocal e a uniformização de registros laríngeos:

A emissão não mais precisa – e em alguns casos, não deve – ser límpida (sem ruídos) e estável (sem variações gritantes de timbre e ressonância, com eliminação de “defeitos” e impurezas) (ABREU, 2001, p. 109).

Antes inaceitáveis, a *hiper* e a *hiponasalidade*, a *guturalidade*, as *vogais marcadas*, a *metalização do timbre* são agora referências estéticas para reconhecermos imediatamente determinado *intérprete* (o referencial máximo de sucesso de um cantor), *gênero* (a voz adequada para o samba, para o rock ou para o sertanejo) ou *procedência lingüística* (a hipernasalidade norte-americana, a guturalidade carioca, a hiponasalidade britânica) (ABREU, 2001, p. 109).

O canto popular vai permitir a quebra de registros como um novo recurso tímbrico, revelando esta *imperfeição* como parte da natureza fisiológica da voz. Hoje as quebras de registro estão mais ou menos presentes em diversos gêneros musicais (ABREU, 2001, p. 110).

Na procura da qualidade sonora, muitos cantores (e professores de canto) preocupam-se exclusivamente com a técnica vocal, aqui entendida como treinamento físico que lida especificamente com a emissão vocal e os órgãos do corpo diretamente ligados a ela. Essa ideia de trabalho técnico pode se tornar um problema quando o indivíduo não observa que a voz parte de um corpo que precisa ser vivenciado integralmente. De acordo com Mathias (1986), o cantor precisa estar alerta fisicamente, além de desenvolver um senso de consciência corporal, uma vez que o seu corpo não se resume ao local onde se localiza a laringe, órgão no qual a voz é produzida, mas é o seu instrumento. Priorizar a fragmentação das funções musculares do aparelho fonador pode proporcionar uma visão equivocada de corpo e da unidade existente entre as dimensões cognitiva, física e emocional do ser humano.

Nesse sentido, uma proposta de ensino do canto deveria necessariamente focar um trabalho técnico que integrasse treinamento vocal e corporal. Muitos autores concordam

configuração glótica (...) sujeita a dificuldades de acoplamento entre a laringe e o trato vocal” (ANDRADA E SILVA; COSTA, 1998, p. 84). A quebra de registro se dá quando essas dificuldades de acoplamento geram diferenças audíveis na voz. Ela é a variação da qualidade da voz em função da variação da altura tonal. Quando esta modificação da qualidade vocal acontece de forma abrupta, além de poder ser percebida auditivamente,

com esta ideia. Para Coelho (1994), o processo de ensino-aprendizagem vocal deve estar desde o início vinculado à busca de uma postura que conscientizaria o cantor do próprio corpo, colocando-o em posição natural e desenvolvendo equilíbrio e autocontrole. Rubim (2000) fala sobre a construção de um esquema corporal vocal e a integração mente-corpo no aprendizado do canto e Quinteiro (2000) enfatiza a importância de se aliar técnicas corporais e vocais na busca do equilíbrio da voz.

No entanto, apesar de ser quase um consenso a necessidade de se integrar voz e corpo no ensino do canto, pouco se publicou sobre *como* pode acontecer essa integração. Pederiva (2005) afirma que os professores de canto necessitam ter um conhecimento mais aprofundado das práticas de conscientização corporal e da vivência da corporeidade. Embora possamos encontrar algumas descrições de métodos que sugerem exercícios com esta proposta, como CHENG (1999) e SVASDSTRÖN (2001), a maioria dos livros publicados em língua portuguesa trata a técnica vocal enfocando principalmente a fisiologia da voz, “com terminologias imprecisas, às vezes incorretas, metafóricas, ou imagens intelectuais ilegítimas, não necessariamente com relação lógica com o que ocorre fisiologicamente” (Rubim, 2000, p.51).

É importante lembrar que algumas dessas imagens, metáforas e imprecisões de que trata Rubim dizem respeito ao estudo das sensações que o ato de cantar provoca. Algumas dessas analogias, bastante usadas por professores de canto (colocar a voz na cabeça, respirar com a barriga, etc.), podem ser mais efetivas do que uma explicação descritiva dos aspectos anatômicos e fisiológicos do canto.

2.3. Significados de corpo

Pederiva (2005), tratando a respeito da formação do professor de instrumento, sugere uma reflexão sobre a construção e vivência do corpo na formação do músico que viabilize a compreensão do corpo e suas dimensões, física, emocional e mental. Nesse sentido, propõe diversos significados ou metáforas de corpo, no contexto da relação músico-corpo-instrumento, referindo-se à percepção sobre o corpo na formação do intérprete musical:

Desse modo, as metáforas do corpo (...) – corpo-instrumento, corpo-mente, corpo-base, corpo-organismo, corpo-sujeito, corpo-emoção, cultura e objeto, revelam, cada qual, modos de pensar e viver o corpo no mundo, bem como referenciais conceituais aos quais estão ligados. Representam diversos

normalmente é associada a uma sensação sinestésica de mudança de ajustes musculares na laringe (SALOMÃO, 2008).

"estados do corpo" no contexto ensino-aprendizagem de instrumentos (PEDERIVA, 2005 p. 97).

Para a autora, estas metáforas revelam o modo de conceber o corpo para professores, e sua influência em seu procedimento pedagógico. Assim, o corpo-instrumento é a metáfora referente ao resultado e ao produto. É o tipo de corpo que, como instrumento, necessita ser utilizado para alcançar determinados objetivos. Corpo-mente é a metáfora do corpo cartesiano, cujas funções são comandadas pela mente. Corpo-base traz a concepção do corpo que é considerado parte importante no processo de aprendizagem. Significa o reconhecimento de um corpo que é tido como alicerce do trabalho pedagógico. Corpo-sujeito é aquele reconhecido como individualidade, no qual a subjetividade é parte integrante do processo de aprendizagem. É no corpo-emoção que se reconhece que as emoções participam do aprendizado musical. Corpo-cultura é aquele cujo comportamento é determinado a partir das normas vigentes nas diversas culturas ou contextos sociais. E por fim, corpo-objeto é a metáfora do corpo que busca a cientificidade, que pode ser tocado, medido e experimentado.

3. A introdução do corpo no ensino musical

A importância do ensino musical na educação da criança assume certa notoriedade no século XVIII, a partir das ideias do filósofo, compositor e escritor francês Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Seguindo as influências pedagógicas da sua época, Rousseau rejeita o racionalismo no ensino de música, valorizando aspectos “mais humanos: natureza do afeto, da personalidade, do culto à vida interior, de caráter individual” (FONTERRADA, p. 60) e tornando-se assim o primeiro pensador da educação a apresentar um esquema pedagógico especialmente voltado para a educação musical. Para ele, o ensino do canto deveria tornar a voz “justa, igual, flexível, sonora; seu ouvido sensível à medida e à harmonia”. (ROUSSEAU, 1979, p. 152)

Lima e Rüger (2007, p. 97) ressaltam um modelo educacional criado posteriormente por Pestalozzi, que agrega às ideias de Rousseau o conceito de percepção na educação como base de todo o aprendizado e desenvolve uma educação experimental com abertura para a música. Esse novo modelo fez surgir, a partir do século XX, educadores musicais que a partir de uma prática corporal vivenciada criaram metodologias de ensino musical diferenciadas, buscando um conhecimento musical pautado na prática e na vivência corporal. Ao utilizar o corpo para sensibilizar o aluno a apreender conceitos teórico-musicais, eles tomaram consciência da relação estreita existente entre a ação corporal e o desenvolvimento de estruturas cognitivas e, mais ainda, o quanto de emocional estava agregado ao movimento corporal. (LIMA; RÜGER, 2007, p. 100).

Estes autores, bem como suas propostas pedagógicas, colaboraram para uma nova visão da educação musical, especialmente no que refere à atitude perante o corpo e sua função como agente e receptor do conhecimento musical. Assim, examinaremos a seguir algumas destas propostas, dando especial atenção ao que foi colocado com relação à importância do corpo no processo de aprendizagem musical. Daremos ênfase à proposta de Émile Jacques-Dalcroze, que nos interessa pela contribuição pioneira de seu trabalho a este aspecto do ensino musical.

3.1. Corpo, movimento e educação musical

Émile Henri Jaques-Dalcroze nasceu na Áustria no ano de 1865. Começou a estudar piano e a esboçar as primeiras composições aos seis anos. Além da música, era apaixonado por teatro e literatura. Aos 19 anos, partiu para Paris com o objetivo de consolidar

a carreira de compositor. Aos 27 anos aceitou o convite da Escola de Música de Genebra para assumir as aulas de História da Música, Harmonia e Solfejo Superior no Conservatório de Genebra onde se formara dez anos antes.

A experiência de Émile Jaques-Dalcroze como professor do Conservatório de Música de Genebra foi imprescindível para o devir da Rítmica. Dalcroze constatou logo nas primeiras lições de Harmonia Teórica que a maior parte dos futuros musicistas era incapaz de ouvir os acordes que escreviam sobre o papel, compreendendo a harmonia unicamente como abstração matemática. As impressões que colheu das classes de Solfejo Superior também não foram muito animadoras, observando-se a total arritmia dos estudantes. Completamente inexperiente como professor mas determinado a resolver tais questões, Dalcroze arregaçou as mangas e colocou mãos à obra (MADUREIRA, 2008, p. 65).

A partir das idéias geradas nas aulas do Conservatório de Genebra, Dalcroze criou uma nova prática de ensino musical. Em sua proposta, a educação musical deveria partir da audição, entendida como escuta consciente, na qual haveria a participação de todo o corpo. Para ele, os sons são percebidos por outras partes do organismo humano além do ouvido, e o movimento corporal tem a dupla função de manifestar externamente os elementos sonoro-musicais sentidos e pensados internamente e de ampliar e aperfeiçoar essa consciência musical, a partir da sensação muscular (SANTOS, 2001). Sua proposta parte do movimento corporal e da exploração do espaço para a apreensão de conceitos musicais.

Ponho-me a sonhar com uma educação musical na qual o próprio corpo desempenharia o papel de intermediário entre os sons e o pensamento e tornar-se-ia o instrumento direto de nossos sentimentos - em que as sensações do ouvido se tornariam mais fortes, graças àquelas provocadas pelas múltiplas matérias suscetíveis de vibrar e ressoar em nós: a respiração dividindo os ritmos das frases e as dinâmicas musculares traduzindo as dinâmicas que ditam as emoções musicais. Assim, na escola, a criança não só aprenderia a cantar e a escutar com precisão e no compasso, mas aprenderia também a *mover-se*⁷ e a pensar de modo preciso e ritmicamente (JACQUES-DALCROZE, 2010, p. 223).

Para Dalcroze, a consciência rítmica (base do conhecimento musical), é alcançada através do movimento do corpo, não sendo, portanto, possível pensar em ritmo sem que se pense em um corpo em movimento. O educador parte desse movimento para a construção do conhecimento musical. A partir dessa idéia, ele elabora os princípios que irão fundamentar sua proposta, a Rítmica:

1. Todo ritmo é movimento;

⁷ Grifo do autor.

2. Todo movimento é de essência física;
3. Todo movimento tem necessidade de espaço e tempo;
4. O espaço e o tempo estão unidos pela matéria que os atravessa em um ritmo eterno;
5. Os movimentos das crianças são puramente físicos e inconscientes;
6. A experiência física é o que forma a consciência;
7. A perfeição do suporte físico produz a clareza da percepção intelectual.
8. Regularizar o movimento é desenvolver a mentalidade rítmica. (LLONGUERAS, 1942, p. 98)⁸.

Para isso, ele utilizava como instrumentos de aprendizagem a voz cantada, o movimento corporal e o uso do espaço. Buscava também desenvolver as habilidades dos alunos com relação à independência rítmica de cada parte do corpo, e com relação às reações das respostas físicas aos estímulos musicais. Sua proposta pressupõe uma interação do aluno a partir de suas reações às propostas de movimento. Dessa forma, o sucesso de seu método depende do envolvimento corporal completo por parte do aluno, nessas reações e em suas sugestões próprias de movimento. Assim, o aluno vai construindo, com seu corpo, um conhecimento musical a partir de suas descobertas pessoais, e não através de modelos impostos.

Antes de ensinar a relação que existe entre som e movimento, é aconselhável realizar o estudo individual de cada um destes dois elementos. A afinação é, evidentemente, secundária, uma vez que não tem a sua origem e modelo em nós mesmos, enquanto que o movimento é instintivo no homem e, portanto, fundamental. Assim, eu começo o estudo da música pelo ensino cuidadoso e experimental do movimento. Isto é baseado na primeira infância no exercício automático da marcha, porque a marcha é o padrão natural de medida de tempo⁹ (JACQUES-DALCROZE, 1918, p. 5).

Dalcroze, em seu estudo da tensão e relaxamento e suas funções no movimento, observa que o uso da energia correta para o gesto faz com que este se torne mais significativo, além de eliminar movimentos desnecessários. Cria, então, uma educação musical pautada na “repetição de ritmos, criadora de reflexos, na progressão da complexidade e da sobreposição

⁸ “1. Todo ritmo es movimiento.

2. Todo movimiento es material.

3. Todo movimiento tiene necesidad de espacio y de tiempo.

4. El espacio y el tiempo están unidos por la materia que los atraviesa en un ritmo eterno.

5. Los movimientos de los niños pequeños son puramente físicos e inconscientes.

6. La experiencia física es la que forma la conciencia.

7. La perfección de los medios físicos produce la claridad de la percepción intelectual.

8. Regularizar los movimientos es desarrollar la mentalidad rítmica”.

⁹ “Before teaching the relation which exists between sound and movement, it is wise to undertake the independent study of each of these two elements. Tone is evidently secondary, since it has not its origin and model in ourselves, whereas movement is instinctive in man and therefore primary. Therefore I begin the study of music by careful and experimental teaching of movement. This is based in earliest childhood on the automatic exercise of marching, for marching is the natural model of time measure”.

de ritmos, na decifração corporal, na sucessão do movimento” (BOURCIER, *apud* AZEVEDO, 2008 p. 57). O movimento é impulsionado pela música, que cria no cérebro uma imagem. Este movimento será expressivo na medida em que a música tenha sido corretamente apreendida.

As conseqüências pedagógicas são o desenvolvimento do sentido musical em todo o ser - sensibilidade, inteligência, corpo - que fornece uma ordem interior que, por sua vez, comanda o equilíbrio psíquico. O método consiste em educar o aluno fazendo-lhe praticar um solfejo corporal cada vez mais complexo, com movimentos tão claros e econômicos quanto possível (BOURCIER, *apud* AZEVEDO, 2008, p. 57).

O objetivo de Dalcroze é fazer com que o ritmo seja percebido com o corpo inteiro, desenvolvendo-se, assim, um senso musical integral. Seus exercícios envolvem a conscientização da postura e a necessária superação das resistências físicas que impedem que o ritmo flua pelo corpo todo. O trabalho da flexibilidade (muscular e articulatória) garante rapidez e segurança nos reflexos; a coordenação e a lateralidade também são desenvolvidas, além de um sentido estético do movimento.

É uma questão de eliminar em todos os movimentos musculares, com a ajuda da vontade, a intervenção inoportuna dos músculos inúteis para o movimento em questão e, assim, desenvolver a consciência, atenção e força de vontade. Em seguida deve ser criada uma técnica automática para todos os movimentos musculares que não precisam da ajuda da consciência, de modo que esta possa ser reservada para as formas de expressão que são puramente inteligentes. Graças à coordenação dos centros nervosos, para a formação e desenvolvimento do maior número possível de hábitos motores, meu método assegura a atuação mais livre possível da expressão subconsciente. A criação no organismo de uma forma rápida e fácil de comunicação entre o pensamento e os seus meios de expressão por movimentos permite a atuação da personalidade livre, dando-lhe caráter, força e vida em um grau extraordinário¹⁰ (JACQUES-DALCROZE, 1918, p. 8).

Dessa forma, embora a princípio se possa pensar em sua proposta de exercícios como atividades de condicionamento do movimento, este trecho torna mais clara sua ideia da

¹⁰ “It is a question of eliminating in every muscular movement, by the help of will, the untimely intervention of muscles useless for the movement in question, and thus developing attention, consciousness and will-power. Next must be created an automatic technique for all those muscular movements which do not need the help of the consciousness, so that the latter may be reserved for those forms of expression which are purely intelligent. Thanks to the co-ordination of the nerve-centres, to the formation and development of the greatest possible number of motor habits, my method assures the freest possible play to subconscious expression. The creation in the organism of a rapid and easy means of communication between thought and its means of expression by movements allows the personality free play, giving it character, strength and life to an extraordinary degree”.

expressão como criatividade. Aqui parece haver um desejo de desfazer o condicionamento sócio-motor, buscando a expressão do ser em movimento na música.

Assim como Dalcroze, Carl Orff (1895-1952), outro músico-educador do início do século XX, acreditava no corpo como expressão do ritmo e da melodia. Em 1924, inspirado nos movimentos que revolucionavam a estética da dança desde o início do século, com Diaghilev¹¹, e nos movimentos de renovação pedagógica propostos por pedagogos criativos (como Maria Montessori), Orff funda, juntamente com Dorothea Gunther, uma escola de Dança, Movimento e Música. Na *Gunther Schule*¹² ambos atuavam dando aulas de música e dança a professores de educação física, numa proposta que integrava música e movimento (FONTERRADA, 2008).

O trabalho de Orff, voltado para a educação musical para crianças, é baseado em atividades lúdicas infantis: cantar, dizer rimas, bater palmas, dançar e percutir em qualquer objeto que esteja à mão. O movimento elementar é feito de ações naturais não ensaiadas comuns a todas as crianças (correr, saltar, rodar, saltitar) que fazem parte do desenvolvimento musical do método Orff, constituindo formas válidas de expressão e descoberta de possibilidades de movimento criativo. Vários usos do movimento desenvolvem-se baseados nestas atividades espontâneas de brincadeira. Sua ideia é partir destes movimentos e direcioná-los para o aprendizado: primeiro o sensorial e depois o intelectual. Para ele a compreensão deve vir depois da experiência, que é a base do processo de aprendizagem. Através do ritmo corporal os conceitos básicos da forma musical podem ser introduzidos.

O princípio de sua abordagem pedagógica é a integração no ensino do movimento, do ritmo e da improvisação. Ele parte do conceito de *música elemental*, prática musical que envolve a fala, a dança e o estudo do movimento. Seu trabalho se desenvolve a partir da improvisação que se realiza através da rítmica da fala. Sua ideia é a de que a transição da fala para o ritmo seria mais natural.

Um importante ponto na proposta de Carl Orff é a ênfase no movimento e na expressão corporal como meios para o processo de aprendizagem musical. Dessa forma, o aprendizado se baseia na expressão da qual surgirá o conhecimento técnico a ser adquirido. Podemos ver aqui presentes, as idéias propostas por Dalcroze, o que deixa clara a influência da maneira de pensar de Dalcroze em Carl Orff, que também mostrou interesse no treino físico e na ginástica.

¹¹ Empresário artístico russo, fundador dos Balés Russos, companhia de bailado a partir da qual foram lançados grandes artistas, dançarinos, coreógrafos e compositores.

¹² Schule: escola.

As práticas em Educação Musical tiveram influência das ideias de Dalcroze e Orff a partir do início do século XX (PAZ, 2000, p.10). Em especial Dalcroze, trouxe uma contribuição inestimável ao ensino da música, até então puramente teórico, totalmente desvinculado da vivência e da prática.

3.2. Canto coral e ensino musical

No Brasil, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), influenciado pelas ideias de Mário de Andrade, com quem participou da Semana de 22, e cujas concepções sobre a função da música e a importância do folclore e da música popular vinham ao encontro das suas, propôs um projeto de canto coral para as escolas, que mais tarde se ampliaria para todo o país. O Canto Orfeônico¹³ proposto por Villa-Lobos é, até hoje, a iniciativa de maior alcance em relação à educação musical no Brasil.

A preocupação de Villa-Lobos (1887-1959) era a elevação artístico-musical do povo brasileiro. Para ele, a educação musical nas escolas contribuiria para transformar a música numa vivência cotidiana, formando um público sensibilizado às manifestações artísticas. Seu objetivo era auxiliar o desenvolvimento artístico da criança e produzir adultos musicalmente alfabetizados.

Goldemberg (1995) falando a respeito da experiência do Canto Orfeônico no Brasil observa que, ao contrário do se costuma pensar, Villa-Lobos não definiu uma metodologia própria, limitando-se a expressar as suas ideias a respeito da educação musical no Brasil e suas propostas de solução. O autor enumera alguns princípios nos quais Villa-Lobos baseou sua filosofia educacional (nos quais podemos ver algumas das propostas levantadas por Dalcroze e Orff), dentre os quais destacamos:

1. A voz cantada como melhor instrumento de ensino por ser acessível a todas as pessoas. "O ensino e a prática do canto orfeônico nas escolas impõe-se como uma solução lógica" (Villa-Lobos *apud* GOLDEMBERG, 1995, p. 104).

2. A música popular, no caso, música folclórica, como material de ensino musical. "O folclore é hoje considerado uma disciplina fundamental para a educação da infância e para a cultura de um povo" (Villa-Lobos *apud* GOLDEMBERG, 1995, p. 104)

¹³ O Canto Orfeônico é uma proposta de educação musical baseada no canto coral praticado nas escolas. Tem suas origens na França, onde o canto coletivo era uma atividade obrigatória nas escolas municipais do século XIX (GOLDEMBERG, 1995). No Brasil, antes de Villa-Lobos, já há notícias de orfeões nas escolas desde o início do século XX. Estes grupos, que têm características distintas dos corais eruditos, são formados por pessoas

3. O aprendizado musical é mais significativo quando realizado em um contexto de experimentação.

Antes do aluno ser atrapalhado com regras, deve familiarizar-se com os sons. Deve-se ensinar-lhe a conhecer os sons, a ouvi-los, a apreciar suas cores e individualidade (Villa-Lobos *apud* GOLDEMBERG, 1995, p. 104).

Villa-Lobos foi, provavelmente, o primeiro compositor brasileiro a incluir o repertório popular na música coral. Em seu projeto de educação musical baseado no Canto Orfeônico, o autor enfatiza a importância de se estudar e cantar o repertório nacional, mais ligado às raízes da cultura do país. Marcos Leite¹⁴, ao comentar a importância de Villa-Lobos para o canto coral, diz:

Do Villa-Lobos para cá tem uma historinha no canto coral brasileiro. Acho que ele é o cara mais importante, no sentido de utilizar a música folclórica numa estrutura de música européia. Pegar uma técnica de escrita de coro européia (S, C, T e B) e escrever ponto de macumba, escrever ciranda, maracatu, estas coisas. Ele foi o primeiro cara que fez isso. Se não o primeiro, foi o primeiro a ser reconhecido a nível nacional e tal... Acho que ele foi fundamental, genial (LEITE, *apud* AFONZO, 2004, p.213).

Apesar da inegável importância de Villa-Lobos na história da educação musical no Brasil, destacamos um ponto ausente em sua proposta: a inclusão do corpo no ensino musical. Entendendo a atividade coral, ponto de importância central na proposta de Villa-Lobos, como uma prática que envolve todo o corpo e pode integrar a voz ao movimento e ao espaço, podemos perceber esta lacuna em sua concepção (gerada, talvez, pela falta de detalhamento da proposta).

Alfonzo (2004), destacando alguns dos princípios que regiam a prática-modelo de Villa-Lobos, fala a respeito da

(...) disciplina do corpo no cultivo de uma posição física padrão, a “atitude orfeônica” - de pé, em posição de sentido, com os braços pendidos ao longo do corpo ou na frente, segurando a música, atento aos comandos do regente (ALFONZO, 2004, p. 78).

De fato, Cartolano (1956), falando sobre a atitude dos orfeonistas, também destaca uma posição semelhante: direita, cabeça erguida naturalmente como quem olha para o horizonte, ombros em posição natural para facilitar a emissão do som. A diferença se mostra

em geral sem conhecimento musical ou treinamento vocal prévio, de tamanho (quantidade de integrantes) variável e vozes heterogêneas.

¹⁴ Maestro carioca sobre o qual falaremos mais adiante.

com relação à posição dos braços: "quando não forem utilizadas partituras: as mãos devem se unir atrás" (CARTOLANO, 1956, p. 89).

Essa ideia do coro em uma postura precisa, rígida e controlada, com o argumento de "tirar o máximo proveito de todos os meios necessários para produzir um som bonito" (ZANDER, 1979, p. 179), que reflete o contexto sócio-político vivido por Villa-Lobos, seria a regra até meados dos anos 1970, quando entra em cena outra importante figura para o canto coral brasileiro, como veremos a seguir.

A partir da década de 1930, com o rádio e as primeiras gravadoras no Brasil, a música brasileira começa a ser influenciada pelas gravações norte-americanas. É nessa época que começam a surgir os primeiros grupos vocais brasileiros, geralmente masculinos, e com um repertório popular. A partir dos anos 1960-70, muitas mudanças passam a ser introduzidas na música coral no Brasil. Roberto Gnattalli, no prefácio do livro *O melhor de Garganta Profunda*, coletânea de arranjos de Marcos Leite, observa mudanças, na escolha do repertório a ser cantado (que privilegia a música brasileira popular e urbana), na forma de cantar (que se distancia do padrão erudito europeu, buscando uma aproximação com o timbre do canto popular) e na escrita coral (com arranjos que aproximavam a estética da música popular à composição tradicional para vozes) (GNATTALLI *apud* LEITE, 1998). Assim, o canto coral brasileiro foi, aos poucos, se distanciando do canto lírico e da música erudita e aproximando-se cada vez mais da estética popular¹⁵.

Neste contexto surge, em meados da década de 1970, a figura de Marcos Leite, "considerado por boa parte dos críticos, assim como Villa-Lobos, um divisor de águas na música feita para coro no Brasil¹⁶", além de desenvolver uma linguagem na escrita coral que promoveu a absorção da música popular urbana pelo canto coletivo¹⁷.

Mais do que uma nova maneira de pensar a música escrita para coro, Marcos Leite reinventa o próprio coro através de experimentações que incluíam todo o corpo do cantor nas apresentações do grupo, rompendo, assim, com o padrão dos grupos corais cujos modelos remetiam às igrejas ou mesmo ao Canto Orfeônico de Villa-Lobos. Nestor de Holanda Cavalcanti, compositor que trabalhou em parceria com Marcos Leite, fala a respeito dessa estética:

(...) meu conhecimento a respeito do canto coral naqueles dias (NR: abril de 1980) era de um grupo de cantores com cara assustada, vestindo uma bata

¹⁵ É claro que este distanciamento não se fez presente em todos os trabalhos. Há, ainda hoje, forte tendência européia nos corais, inclusive no Ceará.

¹⁶ http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcos_Leite

¹⁷ <http://www.dicionariompb.com.br/marcos-leite/dados-artisticos>

cinza ou mesmo colorida, com os braços abertos em forma de pinguim, olhando fixamente para o regente. Este ou esta estaria de costas para o público e, claro, usaria aquele "apito", também chamado de diapasão, para colocar as vozes no seu devido lugar, disciplinando-as (CAVALCANTI, 2006, p.97).

Em seu trabalho com o Coral da Cultura Inglesa, Marcos Leite abriria um novo caminho para o canto coral: o do corpo. Seus ensaios corriam de forma livre e espontânea. Cavalcanti (2006) relata que ele dirigia o coro sem autoritarismo, incentivando a criatividade de seus coralistas, inventando exercícios, dançando ao reger (CAVALCANTI, 2006, p.104). Ribeiro falando sobre sua experiência como coralista de Marcos Leite, cita relatos de pessoas que tiveram a oportunidade de fazer parte deste grupo, relatos estes que nos permitem ter acesso ao modo de trabalho do coro. Perguntadas sobre o que distinguia o Coral da Cultura Inglesa de outros corais, elas responderam:

O regente conseguia extrair dos coralistas a expressão, a espontaneidade, a brincadeira, que era um estado natural naqueles jovens. Havia liberdade e ao mesmo tempo responsabilidade (RIBEIRO, 2007, p. 42).

A expressão corporal, a vitalidade, a informalidade e o ecletismo do repertório. Quando cantava música popular, apresentava um "suíngue" incomum aos corais daquela época (RIBEIRO, 2007, p. 43).

O repertório sem preconceitos, a presença cênica e a juventude das interpretações (RIBEIRO, 2007, p. 44).

A qualidade de personalidades agrupadas naquele conjunto em completo processo de metamorfose, **onde tudo entrava pelo corpo**, experiências de aumento de sensibilidade (RIBEIRO, 2007, p. 44).

(...) além de eu me identificar com as músicas e arranjos, **o coral tinha um trabalho de corpo** que contribuía ainda mais para a união, coesão, integração e harmonia do grupo (RIBEIRO, 2007, p. 45).

Este novo coro era enérgico, sinérgico, criou um círculo de atitude, era visualmente forte (RIBEIRO, 2007, p. 46).¹⁸

O próprio Marcos Leite, citado por Alfonzo (2004), nos narra o objetivo do seu trabalho com o Cobra Coral, grupo posterior ao Coral da Cultura Inglesa:

¹⁸ Os grifos são meus.

Era um trabalho superexperimental. Era um trabalho coral. *Eu nunca fui cantor de coro*¹⁹, então eu não tinha nem uma referência de canto coral tradicional. Era uma coisa de usar aquela estética vocal pra mexer com a minha música. Sem nenhuma pré-determinação. Era um trabalho experimental, início de carreira, como se fosse um coro independente, embora tivesse um vínculo com a Cultura Inglesa. A Cultura me dava completa liberdade para trabalhar. Então na verdade a coisa funcionava como coro independente (LEITE *apud* ALFONZO, 2004, p.227).

O grifo no trecho acima nos permite imaginar que, por não ter herdado a maneira tradicional de pensar o canto coral, Marcos Leite pôde criar sua própria maneira de fazer. Esta nova maneira de encarar o coro acabou por revolucionar o canto coral brasileiro. O Coral da Cultura Inglesa participaria do VII Concurso de Corais do Jornal do Brasil, em 1980, conquistando um prêmio especial (Renovação do Comportamento Coral). Cantariam ainda no maior festival da canção popular do país na época, o MPB Shell 81, sendo premiados como o "Melhor Trabalho Criativo".

No MPB Shell de 1980, este mesmo grupo se apresentou para um Maracanãzinho lotado, todos descalços, vestidos de preto e com as bocas pintadas de vermelho. O público e os jurados foram surpreendidos pelo ineditismo do grupo e cada um reagiu a seu modo. O público foi ao delírio e os jurados foram forçados a criar um prêmio especial para um coral que participava de um festival de música popular, o prêmio de "Renovação do Canto Coral". Existia ali uma performance cênica, um coral, uma música popular, um belo arranjo, uma regência genial e uma boa dose de humor (RODRIGUES, 2002)²⁰.

Acompanhando a revolução visual/corporal propostas pelas experiências de Marcos Leite, há uma nova maneira de pensar a voz desse novo coral. Um grupo que se propunha a criar uma nova "cara" para o canto coral brasileiro, também deveria pensar em uma sonoridade que fosse característica dessa música, que a identificasse e representasse. Assim, entender que era importante repensar o tradicional treinamento das vozes dos cantores também foi um pensamento presente nas reflexões de Marcos Leite.

A técnica vocal europeia está obviamente a serviço dos padrões de beleza vocal estabelecidos para a cultura europeia. Isso não significa que não possam ser desenvolvidas outras técnicas, com base em outras normas estabelecidas por outras culturas. Sem ignorar as contribuições europeias na evolução da música vocal podemos, por exemplo, entender que a busca do volume através do apoio diafragmático perde o sentido quando o modelo é

¹⁹ O grifo é meu.

²⁰ Apesar do que diz a citação, o Cobra Coral foi premiado no evento de 1981, e a premiação de Renovação do Comportamento Coral aconteceu durante o Concurso promovido pelo Jornal do Brasil, conforme descrito no parágrafo anterior.

João Gilberto. Sua maneira intimista de cantar só é compatível com grandes intensidades se a voz for amplificada²¹ (LEITE, s/d, p. 23).

As experimentações de Marcos Leite nas atividades do Coral da Cultura Inglesa (posteriormente Cobra Coral) abriram caminho para o que posteriormente se chamou de coro cênico: os espetáculos realizados por corais. O próprio autor, no início do livro “O melhor de Garganta Profunda”, revela: "No coro, o importante não é a cena em si, mas a cena que está dentro de cada cantor" (LEITE, 1998, p.8).

3.3. Corpo e técnica vocal no canto coral

Alguns autores ressaltam a importância do enfoque corporal na aula de canto. Svärdröm (2001) constata as relações entre as frequências vibratórias da voz e os campos de energia do corpo. Stephen Chun-Tao esclarece, na introdução de seu livro *O Tao da voz*:

O objetivo principal do livro é ajudar os leitores a aperfeiçoar a voz e aprimorar a arte de cantar. (...) Inclui exercícios corporais, de respiração e de voz. (...) Baseados numa fusão harmoniosa de sentimento, visualização e movimentos corporais, eles são aplicados para conduzir os usuários a uma forma de percepção mais integrada e mais saudável na qual eles podem deixar suas vozes fluir através de difíceis obstáculos vocais, superando-os e, assim, atingindo suas metas. (CHENG, 1999, p. 15)

Coelho (1999), falando sobre a técnica vocal aplicada ao canto coral, sugere exercícios de postura, relaxamento e massoterapia como importantes para o treinamento vocal. Para a autora

O cantor usa seu corpo como um meio de expressão. Ao enfrentar uma situação de palco, assim como durante os ensaios, é necessário assumir sua própria presença física em um determinado espaço; isto é, marcar presença de forma decidida (COELHO, 1999, p. 27).

Suely Mesquita aborda a questão do uso de técnicas de consciência corporal como apoio para aulas de canto.

Isso possibilita, por exemplo, que cantores que usam microfone estudem técnicas eruditas, feitas especialmente para o canto acústico, com bastante

²¹ La técnica vocal europea está, obviamente, al servicio de los patrones de la belleza vocal establecidos para la cultura europea. Lo que no significa que no puedan ser desenvueltas otras técnicas en función de otros patrones, establecidos por otras culturas. Sin dejar de considerar las contribuciones europeas en la evolución de la música vocal podemos, por ejemplo, entender que la búsqueda del volumen a través del apoyo diafragmático pierde el sentido cuando el modelo es **João Gilberto**. Su manera intimista de cantar sólo es compatible con grandes intensidades, si la voz fuera amplificada.

proveito. Minhas pesquisas sobre técnica vocal para o canto popular têm se apoiado, nos últimos anos, em três tipos de saber em fase mais adiantada de sistematização: as escolas de canto erudito, as técnicas corporais de consciência do movimento e o saber médico sobre a fisiologia da voz (laringologia e fonoaudiologia) (MESQUITA, 1999).

Aqui, começamos a vislumbrar a importância do trabalho corporal. Para que se chegue a um equilíbrio na unidade mente-físico-emoção durante o ato de cantar, é preciso haver um trabalho voltado para a consciência corporal que se baseie nas vivências e experiências do corpo. Considerando o corpo inteiro, e não apenas os órgãos do aparelho fonador como instrumento do cantor, compreendemos a necessidade de se pensar no trabalho de técnica vocal integrado à vivência corporal.

Ainda nesse contexto, tratando do ensaio coral, Wis (1999) investigou a influência do gesto no desenvolvimento de habilidades vocais e na compreensão musical. Ela destaca a maior compreensão que os cantores têm da música quando se movem:

Gestos não são apenas eficazes quando se trata dos desafios associados à técnica vocal; eles podem ser muito importantes para ajudar os cantores a sentir e entender a música em um nível mais profundo e primordial. Os cantores podem vivenciar em seus corpos os elementos estruturais e as qualidades expressivas da música: eles podem ver o que suas mãos estão fazendo à medida que eles pintam a frase, eles podem sentir a tensão e o relaxamento inerentes estes tipos de gestos, e eles podem conectar sua consciência cinestésica com o som e suas mudanças sutis ou dramáticas (WIS, 1999, p. 7).

As ideias da autora nos remetem à proposta de Dalcroze no que diz respeito à influência do movimento corporal na expressão e compreensão dos elementos musicais. Mais à frente, ela também destaca a compreensão que os cantores têm do ritmo, do fraseado, do impulso, da direção entre outros conceitos musicais, que tornam-se reais quando traduzidos em termos de movimento físico dentro da música. Relacionando o gesto a um movimento e a uma metáfora, o regente pode abrir novos caminhos para compreender melhor as possibilidades expressivas de uma peça e os elementos que a estruturam, podendo, assim, favorecer a comunicação regente-coralista. Além disso, torna-se clara a influência do corpo do regente na postura e no movimento corporal de seus coralistas.

4. A música e o teatro

Teatro e música, mais propriamente voz cantada, sempre estiveram intimamente ligados desde o início do teatro como o conhecemos na cultura ocidental. O teatro grego, considerado a origem do teatro contemporâneo, surgiu a partir da evolução de cerimônias religiosas, em especial a festa em homenagem a Dionísio (deus do vinho e das festas). As festas realizadas em agradecimento ao deus, devido às safras de uva, eram conhecidas como *ditirambos*, procissões nas quais os participantes formavam um coro que cantava e dançava apresentando histórias relacionadas aos mitos religiosos. Ao se criarem diálogos entre os coreutas e o corifeu²² com a platéia, cria-se a ação dramática que vai dar origem aos primeiros textos teatrais da tradição ocidental.

Nas antigas tragédias e comédias gregas, o coro desempenhava um importante papel na estrutura dramática, sendo um intermediário entre atores e plateia. Aristóteles, em sua *Poética*, obra na qual indica os passos que devem ser observados pelos poetas (dramaturgos) em sua atividade técnica, fala sobre o papel do coro na arte dramática:

O coro deve ser considerado como um dos atores; deve constituir parte do todo e ser associado à ação, não como em Eurípedes, mas à maneira de Sófocles. Na maioria dos poetas os cantos corais referem-se tanto à tragédia, onde se encontram, como a qualquer outra; por isso são uma espécie de interlúdios, cuja origem remonta a Agatão. Ora, existirá diferença entre cantar interlúdios e transferir de uma peça para outra um trecho ou episódio completo? (ARISTÓTELES, 2004, p. 68).

Podemos ver, neste trecho, a estreita relação entre canto em coro e teatro. Não à toa, uma considerável quantidade de teóricos da arte teatral (BARBA, 1995; ARTAUD, 1984; APPIA, s/d; GROTOWSKI, 2010; STANISLAVSKI, 1970a) se debruçou sobre a questão da musicalidade no trabalho do ator. Muitos deles, em especial aqueles que se propuseram a pensar o fazer teatral a partir do século XX, quando novas formas de pensar o mundo e o homem levaram a novas concepções de atuação e encenação, passaram a buscar relações entre conceitos musicais e a arte teatral para apoiar suas idéias. Examinaremos a seguir o trabalho de alguns desses autores, a fim de destacar em cada um desses pensadores as propostas que nos interessam para o presente estudo. Daremos ênfase ao que diz respeito à música e voz cantada no trabalho do ator e do encenador.

4.1. Música, corpo e voz em cena

Adolphe Appia (1862 - 1928), arquiteto e encenador suíço, foi um dos primeiros a utilizar elementos simbólicos no teatro. Suas teorias ajudaram a concretizar as encenações simbolistas do século XX. A estética simbolista criava uma realidade outra que se apoiava em símbolos, por se pensar que o teatro não deveria ser a imitação literal do cotidiano como no teatro realista. Nesse contexto, Appia trouxe inovações para a arte teatral ao propor o espaço cênico neutro e criado pelos movimentos da música. Para tal, substituiu a pintura dos cenários pela iluminação, que para ele tem uma função mediadora entre ator vivo e cenário inanimado enquanto o movimento (ritmo) atua como mediador entre o texto e o ator (FERNANDINO, 2008).

O ponto de partida para sua proposta foi a concepção wagneriana de *Gesamtkunstwerk*, ou obra de arte total. Embora tenha desta uma visão diferente da de Wagner, partiu da reflexão sobre sua proposta para elaborar sua própria teoria de arte. O pensamento proposto por Wagner favorece ao ator treinado em música, dança e ritmo. Por este motivo, uma influência decisiva para Appia foi Dalcroze, com o qual colaborou entre 1906 e 1926. Na pesquisa realizada por ambos, objetivavam estabelecer uma relação entre a consciência corporal do ator e o espaço, os volumes e a luz. A Rítmica de Dalcroze representava uma síntese entre a arte musical e o corpo vivo do ator, agente e representante do movimento no espaço e na cena. (DUDEQUE, 2009, p. 8) No Teatro, o método foi introduzido por intermédio de Adolphe Appia.

Mas como pode tal instrução ser alcançada? Que métodos nos permitiriam recuperar as funções naturais das quais nos separaram? É isto que M. Jaques-Dalcroze pretende demonstrar para nós em um curso muito completo, especificamente para professores²³ (APPIA *apud* BEACHAM, 1993, p. 78).

O músico deve voltar atrás e corajosamente reconhecer o corpo que ele tem negligenciado ao longo dos séculos. Claro, o corpo vivo vai ajudá-lo, tornando-se uma vez mais um instrumento disposto e ágil, cada vez mais consciente de sua harmonia latente. O contato foi perdido; *a Rítmica vai*

²² Coreutas: participantes do coro; corifeu: representante do coro que se comunicava com a platéia.

²³ But how can such instruction be achieved? Wath metods can enable us to recover these natural functions from which we have become separated? This is what M. Jaques-Dalcroze intends to demonstrate for us in a very complete course specifically for teachers.

*tentar descobri-lo mais uma vez. Este é seu principal significado para o teatro*²⁴ (APPIA *apud* BEACHAM, 1993, p. 92).

Um dos primeiros a centrar a arte da encenação na figura do ator, Appia coloca a ação dramática como fundamento da arte teatral. Quem conduz esta ação é o ator, elemento vivo e centro da cena. Para ele, a encenação é fortemente vinculada à Música, com a cena submetendo-se a ela. Ele deixa clara a importância da música no teatro quando afirma que é através da expressão musical que o corpo se torna presente no espaço. "Mais que isso, o movimento presentificado pelo corpo no espaço faz com que este se torne rítmico (CINTRA, 2006, p.28)". É o corpo vivo do ator, móvel e plástico, que conduz o texto e o movimento, através do qual ritmo e espaço se unem. E é a partir da música (transformada em movimento no corpo do ator), que o espaço se torna vivo. "Animado pela música, ele inscreve o tempo num espaço posto ao serviço da sua mobilidade" (BORIE *et alli*, 2004, p. 430).

Embora o ator no drama falado não possa encontrar nenhum equivalente da arte na qual a Rítmica o introduziu, ele vai descobrir um elemento comum e essencial: *o Espaço!* A disciplina da Rítmica o tornará particularmente sensível às dimensões do espaço, que correspondem às infinitas variações de som. Ele tentará instintivamente trazê-los à vida no palco. (...) Além disso, perceberá que no drama musical nenhuma ligação orgânica entre ele mesmo e o cenário é possível.²⁵ (APPIA *apud* BEACHAM, 1993, p. 91)

Para Antonin Artaud (1896 - 1948) ator, dramaturgo, e diretor de teatro francês, a respiração é o principal acesso à musicalidade.

Há, para Artaud, um "tempo das paixões" que é uma espécie de tempo musical. Chega-se a conhecê-lo pela respiração, pois, ao alterá-la, é possível alterar estados interiores; em outras palavras, com uma modificação proposital da respiração, novos estados interiores podem ser descobertos e dominados pelo ator (AZEVEDO, 2009, p. 21).

Em sua obra *O Teatro e seu Duplo*, na qual expõe sua filosofia do teatro, Artaud coloca o grito, a respiração e o corpo do homem como centrais no ato teatral, rejeitando a supremacia da palavra. De acordo com Roubine (1998, p. 162), na lógica artaudiana, a voz

²⁴ The musician must turn back and boldly acknowledge the body which he has neglected for centuries. Of course, the living body will assist him by making itself an ever more willing and responsive instrument, ever more conscious of its latent harmony. The contact has been lost; *eurhythmics will try to discover it once more*. That is its principal significance for the theatre.

²⁵ Although the actor in the spoken drama may not find any equivalent of the art to which eurhythmics has introduced him, he will discover one shared and essential element: *Space!* The discipline of eurhythmics will make him particularly sensitive to the dimensions of space, which correspond to the infinite variations of sound. He will instinctively attempt to bring these to life on stage, and will be bewildered at the injustice done to him. (...) He will, moreover, realize that in the musical drama no organic connection between himself and the setting is possible.

humana seria utilizada como puro instrumento de produção sonora, negando ao espetáculo qualquer submissão ao sentido de um discurso articulado. Esse era um dos aspectos que caracterizavam o Teatro da Crueldade de Artaud, para o qual não haveria nenhuma distância entre ator e plateia, todos seriam atores e todos fariam parte do processo, ao mesmo tempo.

Em sua teoria, Artaud denuncia o que ele chama de "duplo condicionamento, dupla alienação" da prática ocidental:

Submissão ao significado (...) das palavras, submissão ao estereótipo mimético. Ou seja, as potencialidades expressivas do corpo e do gesto são deixadas estéreis. (...) As pessoas acostumaram-se a fazer passar o essencial do sentido através da *declamação*, com alguns gestos e movimentos convencionais vindo apoiar ou ornamentar uma interpretação concentrada na comunicação vocal (ROUBINE, 1998, p. 180).

Para alcançar um novo ator e um novo corpo, Artaud propõe a respiração como fluxo de energia, como via de acesso aos sentimentos, criando uma construção livre e irregular do tempo teatral. A atenção à respiração seria o elemento gerador do ritmo, que daria vida às ações.

"O que a respiração voluntária provoca é uma reaparição espontânea da vida. Como uma voz nos corredores infinitos em cujas margens dormem guerreiros. O sino matinal ou a trompa de guerra agem sobre eles para lançá-los regularmente na refrega. (...) Mas, se uma criança de repente grita "olha o lobo", esses mesmos guerreiros despertam. Despertam no meio da noite. (...) Assim, pela acuidade aguçada da respiração o ator cava sua personalidade. Pois a respiração que alimenta a vida permite galgar as etapas degrau por degrau. E através da respiração o ator pode repenetrar num sentimento que ele não tem, sob a condição de combinar judiciosamente seus efeitos. (...) A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento." (ARTAUD, 1984, p. 166)

Para Artaud, existe no ator uma musculatura que corresponde às localizações físicas dos sentimentos. Essa musculatura, dita afetiva, funciona como um duplo da musculatura responsável pelas ações físicas, e deve ser exercitada através da respiração. Para cada alteração dos sentimentos, existe uma respiração apropriada. A respiração levaria a uma conexão entre a ação física e os processos interiores do ator.

A questão da respiração é de fato primordial, ela é inversamente proporcional à importância da representação exterior. (...) Não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria (ARTAUD, 1984, p. 165).

Como podemos ver, Artaud estabelece uma relação de interdependência entre respiração e sentimento, propondo a respiração, um estímulo físico, como porta de entrada para as emoções. Dessa forma, a respiração (controlada de modo voluntário) provocaria uma reação espontânea da vida, dando ao tempo teatral características claramente musicais.

Conhecer o segredo do tempo das paixões, dessa espécie de tempo musical que rege seu batimento harmônico, é um aspecto do teatro em que nosso teatro psicológico moderno há muito não pensa. Ora, esse tempo por analogia pode ser reencontrado; e é reencontrado nos seis modos de dividir e manter a respiração (ARTAUD, 1984, p. 165).

Há pelo menos dois pontos em comum entre as propostas de Artaud e o trabalho de Jerzy Grotowski (1933 - 1999), diretor de teatro polonês e figura central no teatro experimental do século XX, conforme revela Cintra (2006): o treinamento da respiração e da voz e a importância de sua utilização na elaboração de uma partitura para o ator²⁶.

Em seu mais importante trabalho, *Em Busca de um Teatro Pobre*, Grotowski prega um teatro praticamente sem figurinos ou cenários, baseado no trabalho do ator. Com a ideia do teatro pobre (em oposição ao “Teatro Rico”, baseado no que chamou de “cleptomania artística”²⁷), o autor leva ao limite as ações físicas elaboradas por Stanislavski²⁸.

Desde o início do seu trabalho, Grotowski buscou um espaço pedagógico, uma escola na qual o ator pudesse investigar e aperfeiçoar os elementos indispensáveis para sua atividade criativa. Dentro dessa perspectiva, os exercícios desempenham um papel fundamental, já que por meio deles, o ator desenvolve a habilidade necessária para dar vida ao que é artificial e para a elaboração formal, aprendendo a superar os limites do cotidiano e do

²⁶ A partitura musical é um sistema de representação escrita de música, sons, durações de sons e durações de silêncios. Para o teatro, no entanto, seguindo a base conceitual projetada pelos teóricos do século XX, é entendida como um instrumento do ator que funciona como esquema escrito criado a partir de referenciais e pontos de apoio físicos para a elaboração da complexa relação existente entre a dramaturgia do corpo e a composição da cena. O autor francês Patrice Pavis (2003) a define como uma organização dos signos visíveis e audíveis da representação.

²⁷ A “cleptomania artística” se caracterizaria pelo exagero no uso de recursos para o espetáculo (figurinos, cenários, sonoplastia, iluminação). O próprio Grotowski define o termo: “o Teatro Rico depende da cleptomania artística, com o seu tomar de outras disciplinas, o seu construir espetáculos híbridos, conglomerados sem espinha dorsal ou integridade, embora apresentados como trabalho artístico orgânico. Multiplicando os elementos assimilados, o Teatro Rico tenta fugir do impasse representado pelo cinema e pela televisão. (...) Tudo isso é absurdo” (GROTOWSKI *et alli*, 2010, p. 108).

²⁸ Constantin Stanislavski, (1863 - 1938), ator e encenador russo cujas ideias visavam uma reformulação das técnicas do ator. Para ele o ator deve estar o mais próximo possível da vida real. Para tal, propõe a ação física, provavelmente seu principal legado, fundamentado na premissa de que toda emoção flui independente da vontade, a menos que o ator possa exercer controle sobre ela como tem sobre seu corpo. Desenvolveu para isso exercícios nos quais a memória emocional é evocada. Ao final há apenas o corpo, sob total controle da vontade, que passa a controlar as emoções como os movimentos somáticos. Sua proposta pode ser melhor estudada em STANISLAVSKI (1970a; 1970b; 1982).

naturalismo psicológico. Assim ele se torna capaz de conseguir a expressividade física total, único meio de restituir o que ele chamou de ator total.

A formação de um ator no nosso teatro não consiste em ensinar-lhe alguma coisa; procuramos eliminar a resistência do organismo a esse processo psíquico. O resultado é a liberdade do intervalo de tempo entre o impulso interior e a reação externa em modo tal que o impulso é já uma reação externa. O impulso e a ação são coexistentes: o corpo se esvai, queima e o nosso espectador vê somente uma série de impulsos visíveis. O nosso, portanto, é um *caminho negativo*, não um acúmulo de habilidades mas uma eliminação dos bloqueios (GROTOWSKI *et alli*, 2010, p, 106).

Em todo o treinamento, a atenção é concentrada no corpo, em detrimento da palavra. Esta nasce do corpo a partir de uma preparação física adequada, sem o qual soaria apenas um clichê estéril (GROTOWSKI, 2000).

Grotowski destaca ainda uma importante indicação para os exercícios: a reação física deve iniciar-se sempre dentro do corpo. O gesto visível só deve ser a conclusão desse processo. O ator deve aprender a pensar e falar com o corpo inteiro, pois sua imaginação se desenvolve a partir do momento em que passa a ser exercida corporalmente. Em sua proposta de treinamento, o ator estabelece uma conexão consciente com seu corpo e com o espaço. Sua ideia é eliminar o tempo existente entre o surgimento do impulso e sua realização exterior.

Para isso, é necessário que o ator perceba o movimento interno que ocorre antes de sua manifestação externa, numa preparação orgânica que demanda a mobilização de todo o corpo.

Antes de reagir com a voz, deve-se reagir com o corpo. Se se pensa, deve-se pensar com o corpo. No entanto, é melhor não pensar, e sim agir, assumir os riscos. Quando falo em não pensar, quero dizer não pensar com a cabeça. Claro que se deve pensar, mas com o corpo. (...) Deve-se pensar com o corpo inteiro, através de ações (GROTOWSKI, 1987, p. 174).

Outro ponto a se destacar é o treinamento vocal, principalmente no que diz respeito ao trabalho com a respiração. O autor enfatiza a importância de se trabalhar o mais naturalmente possível, sempre colocando ênfase no que *não fazer*, para que a maneira “correta” de se executar seja entendida espontaneamente pelo ator. Dessa forma, no lugar de se pensar *como respirar*, o ator deve ter consciência do que não deve ser feito, para descobrir as resistências e obstáculos que o prendem na sua forma criativa. É o que chama de *via negativa*, processo no qual se eliminam os procedimentos desnecessários ou inadequados, buscando indiretamente o mais adequado (GROTOWSKI, 2000, p. 108).

Repito-o mais uma vez: devem esperar, não intervenham cedo demais, esperem e, ou melhor, procurem a maneira de liberar o processo orgânico por meio da ação, porque nesse caso, também o processo da respiração se liberará – quase sempre por si só – e assim o ator não terá interferido nem controlado ou bloqueado a respiração. O tipo de linguagem – repito – é muito importante. É sempre melhor usar frases no negativo do que no afirmativo (GROTOWSKI *et alli*, 2010, p. 141-142).

O trabalho realizado a partir do pensamento da *via negativa* facilitaria o acesso a um corpo espontâneo, atuante, capaz de “pensar”, na medida em que o ator não se prendesse à ideia de procurar um modo correto de se movimentar ou de reagir com seu corpo. Ao se concentrar em como *não fazer*, o corpo estaria livre para descobrir várias maneiras de *como fazer*.

Estas reflexões apontam para a necessidade da inserção do trabalho corporal (presente na preparação do ator) na realidade do cantor. Mais adiante veremos como esta necessidade se reflete no trabalho realizado pelos cantores do Coral da UFC.

5. CORPOREIDADE NO CANTO CORAL: O CORAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

5.1. Aspectos históricos

Podemos situar o início das atividades do Coral da Universidade Federal do Ceará em 1959, com a criação do Madrigal do Ceará, regido por Orlando Leite (SCHRADER, 2001). A princípio ligado ao Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, o Madrigal recebia verba da Universidade para funcionar, e teve importância fundamental na criação do primeiro Curso Superior em Música de Fortaleza.

Atendendo às solicitações da Universidade Federal do Ceará por apresentações e tentando realizar um trabalho mais especializado, Orlando Leite criou, no final de 1958, o Madrigal do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Este grupo realizava apresentações direcionadas à universidade, recitais para alunos e professores nas diversas faculdades e centros da instituição, “chamando a atenção da comunidade para as atividades desenvolvidas pelo grupo²⁹”.

Presentes às principais festas comemorativas da cidade, as exibições do Madrigal do CMAN tornaram-se rotina realizando em 1960 cerca de 20 recitais públicos. A situação de "Estabelecimento Agregado" do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e as inúmeras apresentações do Madrigal para a universidade fizeram com que a imprensa e a própria comunidade fizessem confusão sobre a origem institucional do grupo que passou a ser comumente conhecido como Madrigal da Universidade do Ceará (A palavra Federal somente seria incluída posteriormente). A consolidação do nome Madrigal da Universidade do Ceará só aconteceu em julho de 1964 quando o grupo, patrocinado pela própria instituição, percorreu várias cidades brasileiras do sul do país com o intuito de fazer propaganda da Universidade e do Estado do Ceará. Com apresentações e recitais em rádios, teatros e televisões, o grupo encerrou sua excursão na cidade de Brasília quando foi recebido pelo então Presidente da República, General Humberto de Alencar Castelo Branco.³⁰

Sob a regência de Orlando Leite, o grupo também realizou apresentações internacionais. Em 1965 o Madrigal viajou para o Chile onde participou do II Encontro de Corais das Américas a convite do Itamaraty e do Ministério das relações Exteriores. Sob a direção do maestro, o repertório era composto basicamente do cancionário europeu além de algumas canções folclóricas arranjadas para coro.

²⁹ www.coral.ufc.br.

³⁰ Idem.

A proximidade entre o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno (a partir do seu diretor, Orlando Leite) e a Universidade do Ceará³¹, na gestão do reitor Martins Filho, acabou por criar o primeiro Curso Superior de Música do Ceará (e quinto no Brasil). No entanto, com a saída de Martins Filho da UFC, o curso foi abandonado um pouco depois de surgir, e Orlando Leite foi afastado da coordenação do Madrigal, que interrompeu suas atividades em 1968.

Com o encerramento das atividades do Madrigal, por um longo período não houve um grupo coral que representasse a instituição. Em 1973, sob a regência da professora Katie de Albuquerque Lage, o grupo volta a existir, agora já como Coral da UFC.

Licenciada em Música e tendo concluído o Curso Básico de Piano no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, Katie Lage participou com destaque de vários festivais, cursos de regência e encontro de educadores. Em um destes cursos, ministrado pelo maestro Carlos Alberto Pinto da Fonseca em Belo Horizonte, sobressaiu-se e regeu o coro ao final do curso, composto por alunos. Mais tarde, o próprio maestro a indicou ao professor Antônio Gomes, na época Pró-Reitor de Graduação da UFC, quando este mostrou interesse em criar um coral na Universidade (SILVINO, 2007, p. 184).

A reestréia do coral aconteceu numa solenidade de colação de grau em dezembro de 1973. Ao contrário do antigo Madrigal, composto por pessoas de toda a cidade, o Coral da UFC agora previa dois terços de sua composição formada por estudantes da Universidade (SCHRADER, 2001). O trabalho não se resumia às apresentações musicais: o grupo incentivava a educação musical de seus membros, através de cursos de musicalização e técnica vocal, também abertos para a comunidade. Seu repertório era composto de música erudita européia e brasileira, além de canções folclóricas.

Katie Lage criou um clima de felicidade e competência no Coral da UFC. Conversando com seus ex-coralistas a gente sente isto. Na Torre do Coral, os alunos, integrantes freqüentaram cursos de Teoria Musical e Técnica Vocal dados por professores convidados, de outras universidades. Assim, a Universidade sem escola de arte desanuvelava (*sic*) os conhecimentos teórico-práticos – teoria musical, ensino de flauta doce, metalofones e outros instrumentos rítmicos, técnica vocal... – necessários para o entendimento e a interpretação das composições que o coral cantava. Assim, a Regente tentava complementar a educação musical dos alunos cantores. Os cursos eram, também, abertos para outros alunos e professores da UFC. O Coral cantou um repertório de eruditos europeus e brasileiros, populares e folclóricos. Cantou arranjos de Orlando Leite, Carlos Alberto Pinto da Fonseca e da própria Katie Lage (SILVINO, 2007, p. 185).

³¹ Ao ser criada, esse era o nome da UFC.

O grupo mantinha uma proximidade com a Casa de Cultura Germânica da Universidade, que se tornou um forte aliado no incentivo e promoção das atividades do grupo. O Coral realizou diversas apresentações na Sala Interarte, "uma espécie de auditório da Casa de Cultura Germânica, com programações oferecidas quinzenalmente" (SILVINO, 2007, p. 185). Em novembro de 1977, num dos momentos mais marcantes de sua fase em frente ao grupo, Katie Lage, através do intercâmbio entre UFC e Instituto Goethe, regeu o Coral da UFC e a Orquestra Estudantil do Collegium Musicum de Bonn no palco principal do Theatro José de Alencar. O evento foi realizado a partir dos esforços conjunto da Casa de Cultura Germânica da UFC, do Consulado da República Federal da Alemanha e do Governo Alemão.

Este momento, de profunda beleza, recebeu aplausos entusiasmados e marcou o nível de maturidade musical alcançado, naquela fase, pelo Coral da UFC, através do trabalho persistente e obstinado de Katie Lage (SILVINO, 2007, p. 186).

Em 1980, apenas sete anos após Katie Lage assumir a liderança do grupo, o coral novamente interrompe suas atividades. A jovem regente é obrigada a se afastar por questões de saúde que acabariam por provocar seu falecimento.

As atividades do Coral da UFC cessariam novamente de maneira súbita no início dos anos 80. Dentre alguns documentos e históricos escolares em posse dos familiares da Katie Lage, foi possível localizar uma pequena carta aos seus médicos onde se percebe a tragédia de uma carreira musical interrompida. Katie de Albuquerque Lage veio a falecer, prematuramente, de câncer no dia 24 de janeiro de 1981. (SCHRADER, 2001, p. 136)

Com o afastamento de Katie Lage de suas atividades musicais, o então reitor da Universidade convida Izaíra Silvino para dar continuidade às atividades do Coral da UFC. Ao presenciar uma apresentação do Coral Santa Cecília, da Sociedade Lírica do Belmonte, regido por Izaíra Silvino, o reitor Paulo Elpídio de Menezes Neto, e o Coordenador das Atividades Artísticas da Universidade, José Maria Bezerra de Paiva fizeram o convite para que ela trabalhasse com o coral da UFC.

B. de Paiva era o Coordenador das Atividades Artísticas da UFC. Dele partiu o convite: - "Vimos seu trabalho, aqui, por alguns momentos. Você é uma regente. Caso seu sonho daqui se acabe ou você retorne a Fortaleza, apareça na UFC. Lá tem trabalho para você" (SILVINO, 2007, p. 137).

Em novembro de 1980, Izaíra Silvino assina contrato com a UFC, como Professora Colaboradora com a função de Regente do Coral. À frente do grupo, passa a preparar um repertório voltado principalmente para o cancionário popular brasileiro, tentando

“seguir a direção do lema de nossa universidade, ‘chegar ao universal pelo regional’” (SILVINO, 2007, p. 140). Para tal, uma de suas propostas foi dar continuidade ao trabalho, já iniciado por Katie Lage, de musicalização dos coralistas, convidando outros professores para isso. Seu trabalho foi marcado pela aproximação da atividade de canto coral com a cultura popular.

Izaíra Silvino introduziu diversas modificações quanto ao repertório, postura cênica do grupo e atitudes vocais e corporais dos cantores. Sob sua regência o coral passa a ter duas características importantes para a nossa pesquisa. A primeira delas é busca por uma sonoridade mais próxima da nordestina, distanciando-se do modelo tradicional europeu.

Sempre achei que aquela coloratura normalmente usada nos corais desvirtuava o som de nossas vogais e fazia o cantor demorar a encontrar sua própria voz. Desejávamos um som da voz dos cantores de nossa música popular e que guardasse o volume ideal e a saúde vocal de cada coralista. (SILVINO, 2007, p. 163)

Para encontrar esse som brasileiro, a regente convidou a professora Leilah Carvalho Costa para orientar vocalmente os cantores do coral. Dona Leilah, como era conhecida, ousou romper com os padrões estabelecidos de técnica vocal, inventando novas formas de ensinar para buscar novas maneiras de cantar.

Para realizar o trabalho de técnica vocal do Coral da UFC, Izaíra Silvino convidou a professora Leilah Carvalho Costa que desenvolveu um trabalho onde os cantores não eram apenas receptores, mas sujeitos ativos e participantes do processo de investigação de novas possibilidades vocais. O trabalho vocal desenvolvido por Leilah Carvalho adaptava modelos de improvisação ao trabalho vocal onde a condição fundamental era a de não racionalização do que se iria improvisar com a voz (SCHRADER, 2002, p. 162).

Neste sentido, Dona Leilahzinha, como a chamávamos, desenvolveu um trabalho inédito e brilhante. Ela, de fato, encontrou o som que nós buscávamos como ideal. Um coral com o som de nossa música popular, com um volume que ia dos fortíssimos aos suaves sem perda da qualidade, de cor, de unidade de timbres e de saúde do aparelho fonador de cada cantante. (SILVINO, 2007, p. 163)

Ocorre que, durante muitas décadas, a professora Leilah Carvalho Costa foi a única profissional formada em canto na cidade de Fortaleza e, mesmo sendo a única, teve a coragem de romper com o seu posto, deserdando-se da herança que a herdara e participando ativamente como orientadora vocal do Coral da UFC nos anos em que este foi regido por Izaíra Silvino Moraes (MATOS, 2008, p. 151).

A própria professora Leilah fala a respeito de sua experiência como orientadora do Coral da UFC, enfatizando a importância do corpo no processo de descoberta desta sonoridade particular.

À medida que o trabalho ia se desenvolvendo, o coral começava a despontar para uma maneira mais natural de cantar, com a emissão mais apropriada ao tipo de música que a regente tinha como proposta. Enfatizamos também a **importância do equilíbrio entre corpo e voz**³². (...) A técnica de cantar para nós deve ser também a que permite treinar o corpo no sentido de permitir sua plena expressividade. Na dança como no canto, o corpo deve participar em sua totalidade. (COSTA, 1989, p. 26)

O segundo ponto importante desta nova etapa do trabalho do Coral da UFC é o trabalho com aspectos não só musicais, mas também cênicos, incorporando a linguagem do teatro em suas apresentações. Seus recitais eram espetáculos musicais que aliavam à preparação vocal, um trabalho corporal, pesquisa de repertório e confecção de figurinos.

Com o repertório do recital do primeiro semestre, somado ao repertório estudado no segundo semestre compúnhamos o recital do segundo semestre (que, às vezes, era espetáculo), apresentado, normalmente, no mês de novembro. Quando era espetáculo, este era montado assim: a partir das canções trabalhadas, escolhíamos um tema (dramas humanos, nordestinidade, amor, trabalho, dificuldades cotidianas etc.) que era o fio condutor de uma trilha cênica para o espetáculo. Após isso, cada coralista criava-se como personagem, e, daí, surgia o figurino, que podia ser diferente de pessoa para pessoa. (SILVINO, 2007, p. 169)

Assim, o Coral da UFC apresentava recitais que não seguiam modelos convencionais, tinham um nome que remetia a um tema elaborado e eram, na maioria das vezes, pensados a partir de questões sociais e regionais. Sob a direção de Izaíra Silvino o grupo apresentou, entre outros, os espetáculos “Porque o canto existe” (1982), “Som nosso de cada dia” (1988), “É preciso cantar” (1987), “Três tempos do homem” (1983), “Além do cansaço” (1989) e “Nordestinos somos” (1984/1985/1986).

O espetáculo “Nordestinos Somos” parece ter sido o que mais marcou esta fase do Coral. Criado a partir de um poema de Patativa de Assaré escrito especialmente para o Coral³³ e que servia como fio condutor do espetáculo, tinha a intenção de gerar reflexão sobre a questão da região Nordeste. Enfocando questões como a seca e o descaso do governo com o problema, tentava ao mesmo tempo estabelecer uma reflexão sobre a “situação do homem considerado ‘nordestinado’ e da mítica da seca colocada para o homem do campo como sendo

³² O grifo é meu.

³³ Nordestinos sim, nordestinados não.

um castigo de Deus” (SCHRADER, 2002, p. 164). O espetáculo iniciava fora do teatro, com um texto sobre este último tema, adaptado de um artigo de Celso Furtado³⁴. A seguir, três Benditos de Penitentes da região do Cariri levam coralistas e público para dentro do teatro, onde tinha início a apresentação do poema de Patativa do Assaré, apresentado entre canções como “A lição do pinto” (Patativa do Assaré), Guacyra (Heckel Tavares e Joracy Camargo) e “Acalanto para Helena” (Chico Buarque). O “Poema da necessidade”, composição para coral de Oswald de Andrade sobre poema de Carlos Drummond de Andrade, que o coral cantava enquanto erguia os braços, para no final cair subitamente no chão (MATOS, 2008) encerrava o espetáculo. Enquanto a plateia aplaudia, o grupo se juntava a ela repetindo em voz alta trechos do poema, num “recado forte e direto para que não se ficasse de braços cruzados diante do mundo, sem procurar entender e atuar dentro da sua dinâmica” (SCHRADER, 2002, p. 164).

“Nordestinos somos” foi, de acordo com a própria Izaíra, o espetáculo de maior projeção do Coral da UFC nesta fase. Permaneceu em temporada por vários anos, e recebeu vários convites para reapresentações, como nos conta a regente:

O espetáculo “Nordestinos Somos” (...) passou quatro anos em cartaz. Fazíamos outros espetáculos, mas quando convidavam o Coral para abertura de congressos, seminários, eventos nacionais ou internacionais, exigiam o “Nordestinos Somos” e, por tal, não podíamos tirá-lo de pauta (SILVINO, 2007, p. 188).

Além dos recitais semestrais, o coral seguia uma extensa programação anual, da qual faziam parte um Curso Permanente de Técnica Vocal, os Seminários (de Introdução às Atividades e de Integração), as Festas Natalinas e as apresentações externas. Além disso, outra iniciativa foi o Projeto de Multiplicação de Corais, que consistia no incentivo à formação de novos corais, nas Escolas Públicas de Ensino Fundamental, regidos por integrantes do Coral da UFC que recebiam bolsas de arte da UFC e eram orientados em encontros e reuniões semanais com a regente.

Em 1988, o Coral da UFC, único representante do Ceará no XII Concurso Nacional de Corais do Jornal do Brasil (Rio de Janeiro) ficou entre os dez finalistas do evento. “Na última noite de apresentações o grupo foi aplaudido de pé, demoradamente, pelo público presente na Sala Cecília Meireles, onde foi realizado o concurso” (SCHRADER, 2002, p. 166). No ano anterior, Izaíra Silvino sofrera um sério acidente que comprometera sua mobilidade, tendo que reaprender a se movimentar, e a reger. Em 1989, um pouco depois da

³⁴ Economista paraibano.

apresentação do espetáculo “Além do Cansaço”, a professora afastou-se da direção do Coral, que mais uma vez encerrou suas atividades.

(...) as seqüelas do acidente que sofri no ano mil novecentos e oitenta e sete – que me deixaram cadeirante e/ou usando muletas, por três anos, e bem frágil como pessoa, pois não sabia lidar com meu corpo diferente – e b) com meu ingresso no quadro de professor do Departamento de Teoria e Prática de Ensino da Faculdade de Educação, a carga de trabalho pesou muito e eu já não tinha como me dedicar ao coral da UFC. Antes que ele perdesse a qualidade, foi “fechado pra balanço” (SILVINO, 2007, p. 170).

Schrader (2002) afirma que a concepção de coro desenvolvida por Izaíra Silvino no Coral da UFC gerou, em Fortaleza, uma discussão sobre o papel social do coro e do regente enquanto educador. Aliada a isso, a influência das manifestações populares vivenciadas na infância, do trabalho de Gilberto Antônio de Oliveira³⁵, e de Marcos Leite e seu trabalho com o Cobra Coral (SILVINO, 2007) acabaram por acrescentar um ponto fundamental em seu trabalho: a inserção do corpo e de seu movimento tanto nas apresentações como nas propostas de técnica vocal desenvolvidas por Leilah Carvalho.

Em sua passagem como regente do coral, Izaíra Silvino trouxe para o grupo aqueles princípios descritos em um capítulo anterior como os que fundamentaram a filosofia educacional de Villa-Lobos. Ao desenvolver o Projeto de Multiplicação de Corais, a professora entende a voz cantada como importante instrumento de ensino; ao utilizar música brasileira e cearense como repertório básico de trabalho do grupo, vemos a ligação com a proposta de Villa-Lobos que incluía música folclórica como material de ensino; e por fim, em toda a sua prática de trabalho com o coral, podemos perceber a ideia da experimentação como ferramenta de aprendizado musical.

Com o afastamento de Izaíra Silvino da regência do Coral da UFC, o grupo permaneceu desativado por três anos. Em 1992 o professor Francisco José Colares de Paula chega à Universidade, através de um programa de ampliação das atividades artísticas na Faculdade de Educação, transferido da Universidade Federal do Piauí para lecionar as disciplinas de Arte e Educação³⁶. O professor passa a dirigir o Coral, que estreia sob sua regência em maio de 1992 em um recital no salão de convivência da reitoria.

Pianista, Francisco Colares foi integrante e regente auxiliar do Coral da UFC quando este era liderado por Katie Lage entre os anos 1974 e 1977. Na Universidade Federal do Piauí regeu o Coral da Universidade. Sob sua direção, o coral da UFC se manteve ativo por

³⁵ Integrante do Coral da UFC e regente do Coral “Canto do Aboio”, que nos anos 1960 já realizava espetáculos cênicos-corais em Fortaleza.

três anos, entre os anos 1992 e 1995, e se apresentou dentro e fora da Universidade, tendo participado de encontros de corais e tendo realizado anualmente uma série de apresentações natalinas em instituições beneficentes³⁷.

Em 1995, após um breve período de três anos à frente do grupo, o professor Colares se afasta do Coral, também por motivos de saúde, o que faz com que o grupo, mais uma vez, tenha de interromper suas atividades.

No ano seguinte a Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Ceará (através da Coordenação de Atividades Culturais) com o objetivo de institucionalizar as atividades musicais desenvolvidas dentro da universidade cria, como projeto de extensão, um curso de formação musical. O Curso de Extensão em Música (CEM), que também tinha por objetivo preencher uma lacuna na formação de músicos em Fortaleza (que contavam com um curso de nível superior, mas ainda não tinham acesso a um curso de nível médio de qualidade na área), podia ser realizado com habilitação em Canto Coral ou Instrumento (Flauta Doce ou Violão). Coordenado inicialmente pelo professor Elvis de Azevedo Matos, o curso tinha duração de dois anos.

Em 1999, após quatro anos de atividades do Curso de Extensão em Música, o professor Erwin Schrader assume as disciplinas “Prática Coral”. Dentro desta disciplina, o professor reativou o Coral da Universidade Federal do Ceará, “estabelecendo um vínculo direto entre o aprender e o fazer artístico” a partir da “necessidade de ter um grupo coral atuante na comunidade e que representasse a produção artística dos alunos³⁸”. Sob sua regência, o grupo reestreeu em junho de 1999, no Encontro de Corais do IBEU (Instituto Brasil - Estados Unidos).

A partir do ano seguinte o Coral passa a contar com mais um regente: o professor Elvis Matos. Ambos os regentes tinham sido ex-alunos e ex-coralistas de Izaíra Silvino (Elvis Matos participou do coral da UFC), e levaram para seu trabalho como regentes (Elvis Matos com o Coral Zoada; Erwin Schrader com o coral do Diretório Central dos Estudantes da UFC) a experiência da montagem de espetáculos cênicos. Assim, o Coral da UFC, sob a liderança dos dois, leva adiante a proposta de incluir pesquisa cênica em seus espetáculos (desta vez tratados como ponto central do trabalho) explorando a capacidade expressiva de seus coralistas.

³⁶ <http://www.coral.ufc.br>

³⁷ Idem.

³⁸ Idem.

Nos últimos onze anos de trabalho, o Coral tem em seu currículo cinco espetáculos montados, apresentados a seguir:

a) A vida é só pra cantar (2002)

Um espetáculo que saudava a música brasileira, a vida, o movimento e o canto coletivo, em contraste com a ausência de vida e movimento que se instalou no canto coral cearense dos anos anteriores, na visão de Elvis Matos. Com um repertório formado exclusivamente por canções brasileiras, e a inclusão de arranjos coletivos do próprio coro, o grupo presta uma homenagem a um de seus antigos espetáculos, realizado ainda sob a regência de Izaíra Silvino:

O ano era 1982. No palco do Teatro Universitário, Izaíra Silvino comandava "Porque o canto existe", um espetáculo de Coral que anunciava mudanças na postura de palco dos cantores e da regente. Sendo coerente com o lema da UFC e buscando o universal pelo regional, entoava-se, naquele momento, um canto nordestino realizando um espetáculo brasileiro de música coral. Movidos pelo desejo de abertura democrática, os jovens que integraram o Coral da UFC naquele momento, formaram o que veio a ser chamado de movimento de "coral cênico", movendo nas cenas montanhas de sons: sonhos de tempos sociais mais felizes³⁹.

b) Nós e o mar (2003)

No ano seguinte o coral apresenta um espetáculo sonoro-poético, de acordo com programa do trabalho. Tendo como mote o mar, a ideia é mergulhar em um mar coletivo, que une todos nós, buscando a musicalidade da palavra e ação musical-teatral. O repertório abrigava desde o brasileiro Caymmi (reconhecido em suas canções praieiras), até os argentinos Ariel Ramirez e Felix Luna (em sua homenagem à poetisa Alfonsina Storni), além de canções e arranjos dos integrantes do coro. O mar é cantado em toda a sua imensidão, que acolhe portugueses, africanos e índios em sua poesia.

c) Borandá Brasil (2004-2005)

Borandá Brasil convida para uma viagem pelo Brasil. Em sua estreia, em 2004, o repertório nos leva a passear musicalmente pelo país, a pé, de barco, sob a chuva ou o sol, redescobrimo a magia existente em nossa terra. Nas palavras de Elvis Matos, no programa do espetáculo:

³⁹ Elvis Matos. Disponível em: http://www.ica.ufc.br/projetos_coral_espetaculos.html.

Este é o chamamento, o desafio que nós do coral da UFC resolvemos aceitar: andar pelo Brasil sendo um povo menino que, aos poucos, aprende a andar sobre seus próprios pés: pés indígenas, pés sertanejos, pés urbanos. Enquanto andamos, cantamos, o canto é nossa estrada e nossas sonoras pegadas nos levam a alguns recantos da terra brasilis. Pensamos que este momento é mais do que oportuno para uma caminhada brasileira à brasileira, uma caminhada na qual buscamos nossa própria identidade nas identidades múltiplas que formam nossa cultura. Embarcados nas canções vamos cantando, chegando daqui e dali como se fora brincadeira de roda e esperamos que nessa viagem vocês embarquem conosco.

Com o espetáculo Borandá Brasil, o coral da UFC realizou o Intercâmbio Coral Brasil - Alemanha, estabelecido entre o grupo e os corais Franco-Alemão de Bremen e Coral Infanto-juvenil de Hamburgo, a partir da Federação Franco-alemã de Canto Coral. Por meio deste intercâmbio, o espetáculo foi apresentado em sete cidades alemãs em 2005 e consolidou projetos entre as instituições envolvidas.

d) Gonzagas (2006-2007)

O espetáculo Gonzagas, uma homenagem à música de Luiz Gonzaga e seu filho, Gonzaguinha, é apresentado em seu programa como um estudo estético da identidade do Homem nordestino frente ao seu cotidiano e a si mesmo, numa reflexão sobre a construção da identidade deste Homem.

Em “Gonzagas”, vislumbramos a possibilidade de, num espetáculo inteiramente alicerçado na música do pai e do filho, abordar a questão da identidade e da subjetividade de homens e mulheres, que no conturbado ritmo da cotidianidade, alienam-se de si mesmos – de seus desejos, sonhos e aspirações mais íntimas – em busca da satisfação das necessidades mais imediatas. Retomamos, mesmo que parcialmente, o tema do êxodo – a caminhada dos “sem chuva” – buscando focar o desejo de retorno; o sonho com a origem amputada.

Nesta viagem de volta a si mesmo, há o retorno ao sertão das memórias da infância, a feira, a quermesse, o jogo da paquera e, em meio a estas recordações a morte, a seca, a fome, as agruras do sertão. “Retomamos, mesmo que parcialmente, o tema do êxodo – a caminhada dos ‘sem chuva’ – buscando focar o desejo de retorno; o sonho com a origem amputada”.

Em uma segunda parte, o espetáculo mostra o encontro do homem consigo mesmo e com o outro, com suas morenas e morenos, com o amor, e com a festa do início, o lugar do riso. Por fim, o Coral se despede do público “dizendo em canções de Gonzaguinha

que ‘Sangrando’ foi e é ‘Feliz’ e que em cada espetáculo há um ‘Mundo Novo, Vida Nova’ e que por isso ‘Começaria Tudo Outra Vez’⁴⁰” (MATOS, 2008, p. 247).

Há, no programa do espetáculo uma homenagem à Leilah Carvalho Costa, professora de técnica vocal do grupo nos anos 1980.

Gonzagueiem aqui vocês que aceitaram, conosco, o “convite gonzagueante”. Com seu sorriso eterno Gonzagueia aqui, em nossos corações, Dona Leilah Carvalho Costa, nossa musa encantada.

Com este espetáculo, o coral viajou novamente para a Europa, apresentando-se na Polônia, Alemanha e França em 2007. O espetáculo Gonzagas foi ainda transformado em DVD, lançado em abril do mesmo ano.

e) Abraços (2009-2010)

O fio condutor do espetáculo Abraços pode ser resumido na possibilidade do encontro em meio ao isolamento individual característico da sociedade pós-moderna. Este encontro pode ser entendido não apenas no encontro com o outro, mas também na realização do amor entre duas pessoas, nos encontros coletivos, nos abraços solidários do cotidiano. É com esta proposta da felicidade, da solidariedade, do abraço, que o espetáculo buscava sensibilizar a plateia, interagindo com ela de forma lúdica. Diz o texto do programa:

Há braços que abraçam, mãos que acenam, corpos que cantam o encontro e a despedida de cada hora, cada instante em que, vivos, sentimos abraços. Abraçamos, neste ponto de nossa trajetória musical, cinquenta anos de história coral na Universidade Federal do Ceará, cinquenta anos de abraços sonoros, viagens sonhadas: partidas e partilhas.

Abraços, tenta traduzir em música o desejo livre de descobrir, confiar e amar: o desejo, a missão, de ser feliz. Somos crianças em busca de crianças, brinquedos e flores musicais que, de braços abertos, abrem o canto e soltam a poesia, a poesia que em tudo vive, em todos pulsa.

Há braços, há bocas, há olhos. Há vida na solidão que se deseja finda, como há solitária ternura no abraço que se deseja infindo. Há aqui, neste devaneio espetacular, a intenção de abraçar a tenra canção do encontro consigo e com o outro: há braços em Abraços.

Dirigido, como os espetáculos anteriores, pelos regentes, Abraços contou também com a orientação vocal de Valéria Vieira e a preparação corporal de Thatiane Paiva.

⁴⁰ Pout-pourri de canções de Gonzaguinha, com arranjos de Elvis Matos.

Sua preparação exigiu um trabalho corporal intenso dos integrantes do Coral, para garantir a naturalidade e leveza dos movimentos, e, ao mesmo tempo, manter a qualidade vocal. Assim, o grupo complementou o trabalho com aulas de circo e teatro. Além disso, o trabalho de corpo passou a ser direcionado para o espetáculo, e a preparação corporal teve um papel fundamental na montagem das cenas.

O espetáculo, além de Fortaleza, foi apresentado no SESC de Juazeiro do Norte-Ceará.

f) Borandá Brasil (2010)

Em 2010 o grupo retomou o espetáculo Borandá Brasil. com novos integrantes, muitos deles tendo ingressado no grupo a partir de 2008 para a preparação de “Abraços”. A idéia central permaneceu: um passeio pelo cancionário da MPB, conduzido pela viagem de um circo itinerante, que se movimenta através do universo simbólico e artístico brasileiro, estabelecendo um nexos com a produção musical de diversas regiões do país. Sob uma tenda circense, múltiplas atrações sonoras da vida brasileira convidam a todos para andar pelo País.

A partir do primeiro espetáculo, algumas canções foram acrescentadas e outras substituídas, reflexo de uma nova leitura da primeira montagem. A remontagem do espetáculo contou com o trabalho de preparação corporal de Juliana Rangel, professora do Curso de Licenciatura em Teatro da UFC. Novas concepções e ideias se apresentaram, renovando a proposta original também pela entrada de novos integrantes, como podemos ler no programa do espetáculo:

O Borandá de hoje traz, portanto, as novidades de quem chegou e se achegou, além de estar permeado pelos dois espetáculos que realizamos depois: “Gonzagas” e “Abraços”.

A ideia seminal de Gonzagas, por exemplo, encontrava-se no Borandá primeiro e nele permanece. “Gonzagão” e Gonzaguinha são elos importantes na caminhada musical empreendida desde Borandá e que foi explorada em profundidade na concepção de Gonzagas. A magia de Abraços e a verticalidade de sua movimentação, nos dá hoje o chão intenso em nossas possibilidades expressivas. Vontade de, em música, dizer quem somos, de onde viemos e para onde desejamos ir, chegando daqui e dali.

A nova montagem do espetáculo Borandá Brasil estreou em novembro de 2010, sendo reapresentado no ano seguinte. Durante a elaboração deste trabalho, o grupo tencionava viajar mais uma vez com o espetáculo ao exterior.

5.2. Aspectos estéticos

Matos (2006) aponta a abertura política, a possibilidade de expressão, o enfraquecimento do regime militar e o forte movimento de articulação dos movimentos sociais no Brasil como alguns prenúncios do clima de experimentação artística que teve início no país a partir do início dos anos 1980. Enquanto o país “se abria para um processo de redemocratização, também ocorria um processo de abertura estética, em alguns aspectos, principalmente no âmbito do canto coral” (MATOS, 2006, p. 243) Um dos primeiros exemplos deste processo foi a apresentação do Coral da Cultura Inglesa, regido por Marcos Leite, no MPB-Shell de 1981⁴¹. Sua apresentação naquele festival nos dá uma ideia de um novo comportamento, da manifestação de uma posição de liberdade que se expressava no rompimento da passividade cotidiana.

As manifestações artísticas passaram a incorporar recursos de improvisação procurando romper com o relacionamento habitual entre o público e a obra artística, envolvendo-os em um momento de experimentação artística. O rompimento com as tradições e com os limites das diversas formas de expressão artística apontava para uma estética que procuraria inovar através da investigação de novos caminhos e perspectivas (SCHRADER, 2002, p. 150).

Em meio a esta atmosfera, Izaíra Silvino assume a liderança do Coral da UFC, conduzindo um movimento de mudanças de natureza estética e política na cena coral de Fortaleza. Em seu trabalho com o Coral, o primeiro diferencial que podemos apontar tem relação com o repertório apresentado: “executar exclusivamente música brasileira, com prioridade para aquela produzida no Nordeste do Brasil” (Matos 2006, p.244).

Essa proposta de mudança no repertório do grupo partia e se afinava com o lema da universidade, de “chegar ao universal pelo regional”.

Esta mudança fundamental no repertório trabalhado pelo coro acabaria por gerar outras mudanças na apresentação visual do grupo, o que levaria também às mudanças na metodologia de ensaio. A escolha da música brasileira como um objeto de interpretação foi por si só suficiente para modificar a maneira de se pensar o corpo, como sugere a própria Izaíra Silvino:

Percebi que a música brasileira deve ser cantada com o corpo inteiro. Não é suficiente usar apenas o aparelho vocal... todos aqui cantam com o corpo inteiro, dançam, vão a festas... E então, quando cantamos quem somos, cada

⁴¹ Ver página 31.

um é um executante desta música, então por que não fazer uma cena? A partir daí foi só um pequeno passo adiante⁴² (apud EYMESS, 2010, p. 19).

Para se completar este pequeno passo de que fala a regente, além de sua decisão de interpretar no coro canções exclusivamente brasileiras e prioritariamente regionais, algumas perguntas se apresentaram no começo do seu período como regente do Coral da UFC.

Quem sairia de casa para ver uma coral embecado, fardado, tudo igual, cantando cantigas antigas, com voz diferente, parado, sossegado, onde o único movimento que havia era o braço do regente? (...) E, o principal de tudo: qual o jovem que teria prazer em usar seu tempo de vida prazerosa, numa atividade assim? Cheguei à conclusão de que nem eu sairia de casa só para ver ou cantar num coral assim.” (SILVINO 2007, p.172)

Assim, a decisão de seguir um repertório de música brasileira, acabou influenciando não só a apresentação visual das apresentações do coro, pela introdução do aspecto cênico, mas também teve como consequência a necessidade de adequar a produção sonora e o treinamento vocal para torná-lo mais coerente com este repertório.

Já vimos, em uma seção anterior deste trabalho, que a reformulação no repertório do grupo, proposta por Izaíra Silvino, levou-a a repensar a sonoridade do grupo. O novo trabalho desenvolvido pelo Coral da UFC não mais comportava a técnica vocal e a estética da música europeia. Dessa forma, Izaíra pensou em um novo ideal sonoro, e, para isso, convidou a professora Leilah Carvalho Costa para, juntas, desenvolverem uma sonoridade adequada ao grupo.

Ao trabalhar com esse repertório, Izaíra Silvino percebeu que a impostação fechada e escura, utilizada na execução do repertório europeu, não iria satisfazer plenamente as sutilezas de articulação e timbre exigidas pelas canções nordestinas e brasileiras, sendo necessário descobrir um novo “jeito” de cantar” (SCHRADER, 2002, p. 161).

No que se refere à articulação, é importante lembrar que as propriedades fonéticas da língua portuguesa são diferentes daquelas nas quais, historicamente, se desenvolveu o ensino da ópera (italiano, francês e alemão). No entanto, esta noção da inadequação da técnica vocal tradicional europeia pode ser mais bem notada na sonoridade e

⁴² “Ich habe gemerkt, dass die brasilianische Musik mit dem ganzen Körper gesungen werden muss. Es reicht nicht, nur den Stimmapparat zu verwenden... Alle hier singen mit dem ganzen Körper, tanzen, gehen zu Festen... Und wenn wir also singen, wer wir sind, ist jeder ein Darsteller dieser Musik, also warum keine Szene machen? Von da aus war es nur noch ein kleiner Sprung”.

articulação. O treinamento específico para a projeção da voz no espaço aberto do teatro é mantido (EYMESS, 2010, p. 41).

Essa sonoridade característica da música brasileira pode ser representada através de um som claro, leve e suave, executado com a agilidade necessária para a correta execução das síncopes características da música brasileira.

Aqui cabe lembrar algumas diferenças entre a música popular brasileira e a postura vocal do canto lírico tradicional europeu. Antes, contudo, é importante enfatizar que o que está em foco neste momento é o repertório voltado para a música popular, o que implica em posturas interpretativas específicas. O essencial é não identificar uma forma de cantar como sendo superior ou correta, para que não se incorra na ideia enganosa da supremacia técnica ou estética pertencente a este ou aquele tipo de voz cantada. Características como a grande capacidade respiratória necessária ao cantor lírico, que devia atingir grande volume de voz em frases longas enquanto geralmente acompanhado por grandes formações instrumentais, deixa de ser uma exigência com o advento do microfone, que torna possível a qualquer cantor ser “capaz de atingir decibelagens nunca antes imaginadas sem necessitar da *perfeição atlética* da técnica vocal erudita” (ABREU, 2001, p. 109). Dessa forma, o cantor popular pode alcançar, com muito menos esforço respiratório, resultados semelhantes ou mesmo superiores ao do cantor lírico em termos de intensidade da voz. Também a classificação vocal, tão necessária ao cantor lírico a ponto de definir seu repertório, perde sua importância com a liberdade na música popular de se escolher uma tonalidade mais própria à extensão vocal do cantor. A *emissão vocal* já não deve necessariamente ser limpa e estável, sem ruídos e sem quebras timbrísticas de registro⁴³. O cantor popular pode usar como recursos interpretativos as proibições feitas a cantores eruditos, desde ruídos (gritos, sussurros) até quebra de registro.

Uma grande variedade de tópicos devem ser levados em conta quando se examina a (re)interpretação de uma canção: o tratamento vocal, compreendendo timbres, emissão e projeção, escansão⁴⁴, articulação, sustentação, inflexões emotivas; o tratamento musical, compreendendo registro, ritmo, andamento, levada, harmonia e até variações melódicas, tudo isso afetando a identificação da canção a determinado gênero; o tratamento textual, admitindo-se na letra mudanças casuais ou propositais, supressão ou acréscimo de versos e estrofes; o estabelecimento de contextos ou comentários sonoros que podem evocar outras obras (por exemplo

⁴³ Este aspecto do canto não deve ser entendido como motivo para se negligenciar o estudo da técnica vocal. Pelo contrário, este estudo se faz necessário para que estes procedimentos não causem problemas ao aparelho vocal.

⁴⁴ Contagem ou divisão das sílabas métricas de um verso, dentro de uma poesia, feita a partir da sonoridade dos mesmos, de acordo com as emissões, assinalando-se todas as sílabas métricas e seus acentos até ao último acento tônico. A escansão permite analisar o ritmo imposto à leitura da poesia.

mediante citações ou inclusão em *pot-pourri*), agregar ruídos de natureza dramática ou ornamental, tecnicamente fabricados ou circunstanciais (MATOS, 2004).

Outra característica que podemos observar na canção popular brasileira é o que Ulhôa (1999; 2011) chama de "métrica derramada": a flexibilidade rítmica no canto, em relação aos tempos do compasso, que é um elemento de expressividade na canção brasileira. Esta flexibilidade gera uma maneira de cantar mais livre, mais independente da base rítmica, fortemente presente na canção popular brasileira.

A canção brasileira está, além disso, atrelada à sonoridade da fala. A palavra é um instrumento de realização musical do cantor, razão pela qual torna-se fundamental a inteligibilidade do texto e a exploração rítmica e sonora de cada palavra. Este aspecto torna inaceitável a alteração da sonoridade da língua para facilitar a execução vocal, ou para alcançar a "pureza" vocal de que falávamos anteriormente.

É importante lembrar que, quando se fala em música popular brasileira, é impossível pensar numa unidade musical. A pluralidade de nossa cultura, fez surgir diversas expressões características de cada região do país. Dessa forma, entendemos que a sonoridade também está baseada em aspectos culturais. Estes aspectos, inerentes à cultura brasileira, estão presentes na forma de cantar mais "natural", ou orgânica. Além disso, o método utilizado no treinamento das vozes dos cantores também é responsável pela sonoridade do grupo. Este método, baseado nas idéias de Leilah Carvalho Costa, integra o treinamento vocal na proposta educativa com o princípio do trabalho coletivo. O papel dos cantores é significativo neste processo:

Foi quando começamos a pôr em prática, muito devagar, com muito cuidado, o novo método onde o aluno não é apenas um receptor mas o sujeito ativo e participante do processo. Pouco a pouco fomos intercalando com os tradicionais exercícios vocais, exercícios mais atualizados, diferentes, incentivando a criatividade dos alunos no sentido de que eles também colaborassem no processo (COSTA, 1989, p.23).

Dentro deste novo método de ensino, no qual se buscava que professor e alunos estivessem integrados na busca por uma sonoridade mais brasileira, Leilah Carvalho adotou alguns modelos de improvisação criados por H. J. Koellreutter⁴⁵, adaptados para o trabalho

⁴⁵ Os modelos de improvisação de Koellreutter são exercícios práticos que lidam com o corpo inteiro, e que se utilizam da improvisação como meio de aprendizado, com o objetivo de fazer com que o aluno apreenda determinados conceitos musicais. Nesta proposta, entende-se que a prática da improvisação permite perceber, refletir e conscientizar o conceito de música e ampliando sua dimensão e integrando a vivência e a reflexão comparativa (BRITO, 2001). O próprio Koellreutter, no entanto, avisa que não se deve entendê-los como fórmulas fechadas, e sim como pontos de partida para o "desenrolar de um fazer musical consciente, crítico,

vocal. Como condição fundamental na utilização destes modelos, dava ênfase à não-racionalização nos exercícios de improvisação, cuja maior preocupação seria a naturalidade e espontaneidade da voz, que deveria fluir livremente comandada pelo diafragma (COSTA, 1989, p. 25-26).

Leilah Carvalho Costa assim descreve o sucesso da experiência:

À medida que o trabalho ia se desenvolvendo, o coral começava a despontar para uma maneira mais natural de cantar, com a emissão mais apropriada ao tipo de música que a regente tinha como proposta (COSTA, 1989, p. 26).

Ao mesmo tempo em que trabalhava a criatividade e espontaneidade de seus cantores, a professora intercalava exercícios tradicionais, sempre observando as sensações que vinham a partir da emissão, e enfatizando o equilíbrio entre corpo e voz, “fazendo ver aos alunos que o movimento de uma parte do corpo deve ser sentido pelo corpo inteiro” (COSTA, 1989, p. 26).

Além disso, Izaíra viu em seus jovens coralistas uma força que impulsionaria estas mudanças, que seria o combustível necessário para esta revolução:

A juventude dos coralistas, o senso de alegria e o senso crítico deles foi o sustentáculo dessa estratégia meio que perigosa e fez o equilíbrio dos contrastes. A juventude gosta de se sentir desafiada, tem atração profunda e leal pela beleza, sente-se segura no colo de liderança (de quase mãe) exigente, rigorosa e competente” (SILVINO, 2007, p. 154).

Seu trabalho, além da pesquisa sobre as possibilidades de expressão do cantor, envolve a formação de novos líderes de grupos corais.

5.3. Proposta Formativa

O canto coral na UFC teve, sem dúvida, um papel significativo na história da educação musical dentro da instituição. No projeto de criação do primeiro curso de graduação em Educação Musical da Universidade, podemos ver a confirmação deste fato:

A organização dos saberes acima elencados levará em consideração dois aspectos fundamentais: (...) b) a experiência vocal coletiva da Universidade Federal do Ceará, consubstanciada na atividade coral que nela existe desde

analítico e criativo” (BRITO, 2001, p. 15) e “para o exercício de transformações de diversos tipos - musicais e humanas” (BRITO, 2001, p.85). Dessa forma, o professor pode, como a professora Leilah Carvalho, adaptá-los, ou criar novos modelos adequados à sua realidade, aos seus interesses e às necessidades de seus alunos, “incorporando-os às demais atividades e aos diversos aspectos do processo de educação musical” (BRITO, 2001, p. 15).

os primeiros anos de sua criação e que ao longo de quase cinquenta anos, foi responsável pela formação de significativa parcela de Educadores Musicais, especialmente regentes de coral, que hoje atuam em Fortaleza (UFC, 2011, p. 14-15).

Nesse contexto, o Coral da UFC parte de uma proposta educacional de formação artística que tem como foco o coralista-cantor integrante do grupo. No coro, o integrante tem espaço para poder experimentar artisticamente, e projetar estas experiências no coletivo. Sua proposta formativa envolve o processo de criação e preparação do espetáculo (EYMESS, 2010).

Esta proposta educacional tem como início o trabalho realizado por Izaíra Silvino nos anos 1980, que "embasou a sua prática pedagógica nos pressupostos dialógicos de Paulo Freire" (MATOS, 2006, p. 244). Seu trabalho deu aos membros do coro a possibilidade de aprender a partir da experimentação com o Projeto de Multiplicação de Corais. Dentro do projeto, alunos bolsistas, sempre integrantes do Coral da UFC, participavam de reuniões semanais de orientação para que formassem seus próprios grupos corais nas escolas. As "Bolsas de Arte" eram fornecidas pela Pró-Reitoria de Extensão e estes alunos eram orientados pela própria Izaíra.

A reestruturação do Coral obedeceu a alguns passos: (...) O Coral teria um Projeto de Multiplicação de Corais para as Escolas Públicas de Ensino Fundamental, desenvolvido pelos integrantes do Coral, sob a orientação da Regente; (...) As bolsas de Arte do Coral seriam distribuídas mediante seleção de Projetos apresentados pelos candidatos para realizar o Projeto de Multiplicação de Corais (SILVINO, 2007, p. 188).

O Projeto de Multiplicação de Corais deu uma importante contribuição ao movimento coral na cidade de Fortaleza. Elvis Matos, um dos atuais regentes do Coral da UFC, foi cantor na fase na qual o grupo era conduzido por Izaíra e, assim, pôde experimentar os procedimentos pedagógicos descritos acima enquanto cantores, sendo influenciado por seu trabalho como regente.

Através do Projeto de Multiplicação de Corais, junto ao Coral da UFC, Izaíra implementou uma concepção de aprendizado da regência contendo ideias libertárias aliadas às novas concepções estéticas e expressivas do canto coral, chamando a atenção de jovens músicos e cantores. Muitos deles passariam a trabalhar com atividade coral depois da experiência junto ao coral da UFC, reproduzindo na condução de seus grupos corais a influência direta desses ideais (SCHRADER, 2001, p. 183).

Podemos observar esta influência no trabalho desenvolvido atualmente pelo Coral. O grupo é hoje um projeto de extensão financiado pela universidade, que tem como

ponto principal a pesquisa das novas possibilidades artísticas de expressão, através da montagem dos espetáculos cênico-musicais conduzidos sempre a partir de um repertório brasileiro. Com as montagens, o grupo promove desenvolvimento por meio da educação musical. Podemos ter uma ideia da proposta de formação desenvolvida pelo Coral no site do grupo:

Comprometido com a difusão do conhecimento musical e partindo do pressuposto que a lógica individualista predominante nos dias atuais precisa ser superada, o Coral da Universidade Federal do Ceará, busca:

1. Desenvolver aspectos que expandam as possibilidades de expressão (vocal e corporal) de seus integrantes;
2. Formar novos líderes (regentes e preparadores vocais) para a cena musical cearense;
3. Ampliar o público para apresentações e espetáculos de música vocal.

Para conseguir essas metas, o grupo estimula seus participantes a construírem juntos um espetáculo de canto coral que recorra a outras linguagens artísticas que podem ser albergadas em um espaço teatral. No cotidiano de preparação deste espetáculo, discute-se a temática, o repertório, os cenários, os figurinos e os adereços, bem como se elabora interlocuções corporais e teatrais. O envolvimento intenso de todos os participantes no processo de construção dos espetáculos configura o processo formativo-musical, meta principal da opção pedagógica do grupo⁴⁶.

⁴⁶ www.coral.ufc.br/coral-da-ufc/proposta-formativa

6. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DE INVESTIGAÇÃO : O CAMINHO DA PESQUISA

A pesquisa qualitativa é um método que busca uma compreensão particular daquilo que estuda e não se preocupa com a generalização, princípios e leis, pois o objetivo é o específico, o peculiar. Busca sempre a compreensão e não a explicação dos fenômenos estudados. Para Minayo (1994), a abordagem qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes que dizem respeito a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser quantificados.

A natureza da metodologia da pesquisa qualitativa deve ser simultaneamente prática e teórica. As observações empíricas e experiências vividas pelo pesquisador devem constituir o ponto de partida, fornecendo referencial para observar e analisar de modo teórico desde o início. Este tipo de pesquisa é considerado basicamente descritivo e essas descrições são tratadas interpretativamente. Por meio da análise cuidadosa das descrições, o pesquisador procura elucidar as percepções colocadas pelo próprio sujeito através de sua fala, desvelando o fenômeno para o pesquisador. Assim, o trabalho de campo é uma característica básica desse tipo de investigação, como possibilidade de aproximação com o evento e também pela possibilidade de se criar conhecimento através da realidade (MINAYO, 1994).

Este trabalho define-se, do ponto de vista metodológico, por uma abordagem de pesquisa qualitativa, dado o seu universo investigativo. Também apresenta características do que se pode chamar de estudo de caso, no que essa metodologia tem de específica, ou seja, o estudo de um grupo particular, cujo processo dentro do contexto estudado é dotado de um valor intrínseco e representativo de uma dada situação, com o objetivo de estabelecer posteriores generalizações sobre a população a que essa unidade pertence. Entre as características do estudo de caso destacam-se (LÜDKE; ANDRÉ, 1986):

- a) A descoberta como objetivo;
- b) A ênfase na interpretação em contexto;
- c) A busca por um retrato completo e profundo da realidade;
- d) O uso de uma variedade de fontes de informação;
- e) O fato de permitir generalizações naturalísticas;
- f) Diferentes pontos de vista presentes numa situação social representados no estudo;
- g) O uso de uma linguagem mais acessível.

A preocupação central nesse método é a compreensão de uma realidade singular, tratando-se o objeto estudado como único. Dessa forma, torna-se desnecessário ser o caso

representativo de uma população determinada, já que é tratado como tendo um valor intrínseco.

“O caso é sempre bem delimitado, devendo ter seus contornos claramente definidos no desenrolar do estudo. O caso pode ser similar a outros, mas é ao mesmo tempo distinto, pois tem um interesse próprio, singular.” (LÜDKE; ANDRÉ, 1986, p. 17).

Dessa forma, escolhi a abordagem do estudo de caso. Busquei investigar as significações relacionadas à questão corpo-voz acompanhando os ensaios do coral da UFC, esperando conseguir maior grau de profundidade por meio da metodologia qualitativa.

Optei por trabalhar com o Coral da Universidade Federal do Ceará (UFC) pelo motivo deste ter como proposta trabalhar o canto coral associado à movimentação cênica. A população foi então composta pelos regentes, preparadores e coralistas do referido grupo, e os informantes foram aqueles que concordaram em fazer parte do estudo.

Para conhecer a realidade dos envolvidos foi utilizada como instrumento de coleta de dados a entrevista individual, por se entender que este instrumento pode possibilitar a produção de conteúdos fornecidos diretamente pelos sujeitos envolvidos no processo, tanto objetivos quanto subjetivos. Neste processo investigativo utilizei a forma semi-estruturada e individual com o objetivo de possibilitar ao sujeito a oportunidade de se pronunciar sobre a temática em questão.

O que torna a entrevista instrumento privilegiado de coleta de informações é a possibilidade de a fala ser reveladora de condições estruturais, de sistemas de valores, normas e símbolos (sendo ela mesma um deles) e ao mesmo tempo ter a magia de transmitir, através de um porta-voz, as representações de grupos determinados, em condições históricas, sócio-econômicas e culturais específicas (MINAYO, 1996, p.109).

Nas entrevistas semi-estruturadas o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. O pesquisador segue um roteiro formado por um conjunto de questões previamente definidas, mas realizadas em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. Sua principal vantagem é a produção de respostas bastante abrangente, uma vez que é mais comum as pessoas aceitarem falar sobre determinados assuntos, além da elasticidade quanto à duração, permitindo uma cobertura mais profunda sobre determinados assuntos. A interação entre o entrevistador e o entrevistado favorece as respostas espontâneas, além de possibilitar uma abertura e proximidade maior entre entrevistador e entrevistado. As respostas espontâneas dos entrevistados e a maior liberdade que estes têm podem fazer surgir questões

inesperadas ao entrevistador que poderão ser de grande utilidade em sua pesquisa (BONI; QUARESMA, 2005).

Na entrevista, um roteiro previamente preparado serve de eixo orientador ao desenvolvimento da entrevista. O roteiro utilizado para as entrevistas deste trabalho continha blocos de questões relacionadas à montagem dos espetáculos do coral, bem como a preparação corporal/vocal para os mesmo, com ênfase no trabalho desenvolvido para a remontagem do espetáculo *Borandá Brasil*. Como na entrevista semi-estruturada não existe uma ordem rígida nas questões e o desenvolvimento vai-se adaptando a entrevistado, mantendo um elevado grau de flexibilidade na exploração das questões, esse roteiro serviu como norteador das discussões, sem que necessariamente as questões referentes a cada bloco tivessem que ser seguidas à risca ou cumpridas na íntegra. Em cada entrevista juntavam-se novas questões, o que permitiu a introdução de novos dados surgidos no decorrer do processo.

Participaram das entrevistas quinze sujeitos: onze coralistas, dois preparadores corporais e dois regentes. Os regentes e um dos preparadores entrevistados formam o quadro atual na liderança do grupo; o outro preparador entrevistado foi escolhido por também realizar um trabalho de corpo junto ao grupo direcionado ao espetáculo que estava sendo montado quando de sua participação no grupo. Os onze coralistas entrevistados foram escolhidos em conjunto entre o pesquisador e os regentes, de modo a contemplar cada um dos quatro naipes do coral (soprano, contralto, tenor e baixo).

Utilizei ainda, como instrumento de coleta na pesquisa, os recursos da observação direta dos ensaios e apresentações do grupo, além de encontros com integrantes, professores e regentes em outros horários que não os dos ensaios. A observação participante supõe a presença do pesquisador no ambiente estudado, bem como o contato direto com as pessoas e situações. Neste caso, o principal instrumento de pesquisa é o próprio pesquisador, que observa locais, pessoas, atividades e comportamentos. Estes instrumentos de coleta foram úteis para avaliar os aspectos de elaboração do movimento corporal e sua relação com a voz com mais rigor.

O processo de observação se deu em cerca de quatro meses, entre agosto e novembro de 2010, durante o processo de remontagem do espetáculo *Borandá Brasil*. durante este período observei quatro ensaios de preparação corporal e montagem de cenas, bem como o ensaio geral para a estreia do espetáculo e própria estreia. Estas observações foram importantes para o estudo do objeto em questão, e a partir delas foram construídos diários também utilizados para o conhecimento do objeto de estudo.

Posteriormente procedemos à análise do conteúdo dos dados coletados. A análise de conteúdo consiste numa técnica usada para ler, descrever e interpretar o conteúdo de documentos e textos. Este tipo de análise é usado para ajudar a interpretar as mensagens e a atingir uma compreensão de seus significados num nível que vai além de uma leitura comum.

A análise de conteúdo, em sua vertente qualitativa, parte de uma série de pressupostos, os quais, no exame de um texto, servem de suporte para captar seu sentido simbólico. Este sentido nem sempre é manifesto e o seu significado não é único. Poderá ser focado em função de diferentes perspectivas (MORAES, 1999, p. 9).

Barros e Lehfeld (1996) definem a análise de conteúdo como um conjunto de técnicas de análise das diferentes formas de comunicação, utilizada quando se quer ir além dos significados aparentes, da leitura simples do real, "para estudar e analisar material qualitativo, buscando-se melhor compreensão de uma comunicação ou discurso, de aprofundar suas características gramaticais às ideológicas e outras, além de extrair os aspectos mais relevantes" (1996, p.70). Seu campo de aplicação é extremamente vasto: tudo o que é dito ou escrito é passível de ser submetido à análise de conteúdo.

Laurence Bardin (1995) enumera três fases nos procedimentos da análise de conteúdo.

a) Pré-análise: é a fase de organização propriamente dita. Tem por objetivo sistematizar as ideias, conduzindo um plano de análise.

Geralmente esta primeira fase possui missões: *a escolha dos documentos a serem analisados*, a *formulação das hipóteses* e dos *objetivos* e a *elaboração de indicadores* que fundamentem a interpretação final (BARDIN, 1995, p.121).

A pré-análise consistiu na organização do material coletado a partir das entrevistas realizadas com integrantes do Coral da UFC (coralistas, regentes e preparadores) e dos diários criados a partir da observação de ensaios e apresentações. A leitura deste material permitiu definir o corpo de investigação, as categorias utilizadas na interpretação dos dados.

b) Exploração do material: é a fase de aplicação das decisões tomadas na fase anterior.

Consiste na codificação, decomposição ou enumeração do material analisado. "A partir do momento em que a análise de conteúdo decide codificar o seu material, deve produzir um sistema de categorias" (BARDIN, 1995, p.146).

Embora a exploração do material inicie ainda na pré-análise, é nessa etapa que o material será submetido a um estudo aprofundado, orientado pelas questões de pesquisa e pelo

referencial teórico-metodológico adotado. Aqui, a partir dos procedimentos citados, surgiram as categorias enumeradas e descritas no capítulo seguinte, estabelecidas em resposta às questões apresentadas no início do trabalho.

c) Interpretação ou tratamento dos dados: na qual os dados são tratados de maneira a se tornarem significativos e válidos.

Nesta terceira fase da análise de conteúdo, foi realizada uma análise mais aprofundada do material. Tendo como suporte o material de pesquisa já organizado e sustentado nos processos reflexivos e intuitivos do pesquisador, a pesquisa se desloca da descrição à interpretação.

A maioria dos procedimentos de análise organiza-se em torno de um processo de categorização, embora este não seja etapa obrigatória desta análise. Assim, o procedimento utilizado neste trabalho foi o da análise categorial, que toma a totalidade de um texto e o passa pelo crivo da classificação e do recenseamento segundo a frequência de presença (ou de ausência) de itens de sentido. É o método das *categorias*, rubricas significativas que permitem a classificação dos elementos de significação que constituem a mensagem.

A técnica consiste em classificar os diferentes elementos nas diversas gavetas segundo critérios suscetíveis de fazer surgir um sentido capaz de introduzir alguma ordem na confusão inicial (BARDIN, 1995, p.39).

Para Bardin (1995), a categorização pode empregar dois processos inversos. No primeiro deles, o sistema de categorias é fornecido previamente, e os elementos são arranjados entre eles. Em um segundo processo, não há sistema de categorias pré-estabelecido, sendo este o resultado da classificação dos elementos. Cada categoria, então, só é definida ao final da operação.

É evidente que tudo depende, no momento da escolha dos *critérios* de classificação, daquilo que se procura ou que se espera encontrar (BARDIN, 1995, p.39).

No presente trabalho utilizei o segundo processo descrito acima por Bardin, por entender que os sujeitos, em suas falas, poderiam levantar questões não pensadas a princípio, questões essas relevantes para a investigação.

A apoiar os temas, a conservá-los (manifestando-os ou escondendo-os), há uma organização subjacente, uma espécie de calculismo, afetivo e cognitivo, muitas vezes inconsciente na medida em que a entrevista é mais um discurso espontâneo do que um discurso preparado (BARDIN, 1995, p.92).

Assim, a análise de conteúdo nos oferece a possibilidade de descobrir opiniões, ideias, pensamentos, tendências entre outras categorias que caracterizam o fenômeno analisado.

O primeiro passo da análise foi a construção de um conjunto de categorias descritivas, como sugerido por Lüdke e André (1986). Para isso foram realizadas leituras dos dados colhidos no decorrer da pesquisa, a saber, entrevistas e diários da observação de ensaios e apresentações.

Analisar os dados qualitativos significa “trabalhar” todo o material obtido durante a pesquisa, ou seja, os relatos de observação, as transcrições de entrevista, as análises de documentos e demais informações disponíveis (LÜDKE; ANDRÉ, 1986, p. 45).

Após a análise individual dos dados, o passo seguinte foi procurar convergências, divergências, sentidos opostos e complementares entre eles, para explicitar e compreender os resultados.

Outro ponto importante nesta etapa é a consideração tanto do conteúdo manifesto quanto do conteúdo latente do material. É preciso que a análise não se restrinja ao que está explícito no material, mas procure ir mais fundo, desvelando mensagens implícitas, dimensões contraditórias e temas sistematicamente “silenciados” (LÜDKE; ANDRÉ, 1986, p. 45).

No próximo capítulo serão analisados os relatos de coralistas, regentes e preparadores no que se refere ao corpo durante o processo de montagem do espetáculo Borandá Brasil. Primeiramente examinaremos os significados de corpo encontrados, em especial corpo-base, corpo-sujeito e corpo-emoção, conforme descritos por Pederiva (2005). A seguir, nos deteremos a examinar os problemas e dificuldades relacionadas ao corpo durante o processo de aprendizagem, apontados pelos sujeitos da pesquisa. Em seguida, examinaremos as relações encontradas entre as falas dos integrantes do Coral da UFC e os caminhos sugeridos pelos teóricos estudados.

7. ANÁLISE: OS ACHADOS DO CAMINHO

Para analisar e compreender os dados, voltamos às questões iniciais de pesquisa, em torno das quais as atividades de coleta foram sistematizadas. Além de favorecer a análise, essas questões possibilitaram a "articulação entre os pressupostos teóricos do estudo e os dados da realidade" (LÜDKE & ANDRÉ, 1986, p.46). Dessa forma, as categorias apresentadas neste capítulo foram estabelecidas a partir:

1. Das questões iniciais de pesquisa: Qual o significado do corpo no contexto da relação cantor-corpo-voz? Quais os maiores problemas ou dificuldades corporais de coralistas no processo de aprendizagem da voz cantada, quais seriam as suas causas, e como tentam resolver tais problemas? Que tipos de procedimentos os regentes, preparadores vocais e corporais utilizam ao lidar com o corpo do cantor no processo ensino-aprendizagem?

2. Dos objetivos específicos: investigar significados de corpo; investigar a utilização do corpo para a preparação vocal; conhecer a percepção dos coralistas da relação corpo-voz em seu aprendizado; compreender a relação corpo-voz e sua ligação com a unidade mente-físico-emoção na percepção de regentes e coralistas; identificar e descrever procedimentos pedagógicos que incluam vivência corporal integrada à voz no ensino/aprendizagem do canto.

Além disso, foram criadas subcategorias, surgidas a partir das falas dos entrevistados. Foi atribuído um pseudônimo a cada um dos participantes da pesquisa, com a finalidade de protegê-los a identidade. Dessa forma, teremos os coralistas 1, 2, 3, etc., os regentes 1, 2 e 3 e os preparadores 1 e 2.

Para buscar a compreensão do fenômeno pesquisado, foram definidas as seguintes categorias:

- a) Significados de corpo:
 - a. Corpo-base;
 - b. Corpo-sujeito;
 - c. Corpo-emoção.
- b) Dificuldades encontradas.
- c) Procedimentos e experiências
 - a. Construindo conhecimento a partir do corpo e do espaço;

- b. Construindo conhecimento a partir da experimentação, criatividade e espontaneidade;
- c. Utilizando a respiração como fluxo de energia;
- d. Utilizando o corpo como centro do trabalho;
- e. Utilizando o corpo do regente como referência.

7.1. Significados de corpo

Nesta primeira parte do capítulo, exploramos as percepções do próprio corpo encontradas nas falas dos coralistas entrevistados. Para isso, nos apoiamos nas metáforas de corpo tais como descritas por Pederiva (2005). Para este trabalho, nos utilizaremos das metáforas corpo-base, corpo-sujeito e corpo-emoção, por entendermos que estas são mais significativas no contexto do estudo aqui elaborado.

7.1.1. Corpo-base

A primeira menção aos significados de corpo refere-se à ideia de corpo-base. Pederiva (2006) descreve corpo-base como o corpo da aprendizagem, reconhecidamente parte importante no processo ensino-aprendizagem. Este significado de corpo parece ser, pelo menos teoricamente, parte integrante do processo de ensino-aprendizagem do canto para muitos autores da área (COELHO, 1998; QUINTEIRO, 2000; RUBIM, 2000; MESQUITA, 2000). Neste caso, os participantes reconhecem o corpo como essencial em seu processo de aprendizagem, deixando clara sua importância.

(...) se eu não tivesse essa aula, eu não conseguiria essa flexibilidade corporal, dos cantores em cena. Então, contribuiu? Contribuiu muito! Você, o cantor passa a ficar mais maleável, não é mais aquela coisa dura, pra sentar parece um saco de batata, porque ele começa a entender o corpo dele (Regente 1).

Acredito que uma das importâncias maiores é a percepção de si mesmo, porque mesmo que não seja um espetáculo você vai estar lá em algum lugar. E em todas as apresentações nosso corpo está sendo visto, a gente está sendo percebido. A importância mesmo é de consciência, é de percepção. A percepção do corpo inclui também a percepção musical, já que a música sai do corpo no ato do canto, perceber o que está acontecendo enquanto você está cantando, perceber o que é que muda quando você está nervoso e o que é que faz você parecer estar nervoso ou preocupado, é tanto a expressão facial quanto aquela coisa de não saber onde colocar a mão, não saber, botar a

mão pra trás, saber que tudo ali está significando alguma coisa, está dizendo alguma coisa, falando sobre você mesmo (Coralista 1).

Os entrevistados entendem a importância do trabalho corporal, e do seu próprio corpo em seu processo de aprendizado. Para eles, o corpo torna-se instrumento do saber, necessário a partir do início do aprendizado do canto. Aqui não há referência ao racional, e sim à integração entre corpo e voz. Podemos ver aqui, com o reconhecimento da importância do corpo, o início de um despertar para uma autoconsciência.

A voz é uma coisa que se faz porque você tem corpo. E corpo não é só pulmão e laringe é muito mais, então, isso tudo é fundamental pra que se faça a música, qualquer tipo de música, não necessariamente vocal (Regente 2).

Notamos, nas falas dos participantes, que a aprendizagem tem o corpo como referência fundamental. “A dimensão mental e física parece estar em destaque, sugerindo um estado corporal, no qual emoções não estão em evidência” (PEDERIVA, 2005, p. 635). O corpo físico seria a base do aprendizado, sem o qual não há música. “Assim, o corpo, em sua dimensão física, seria o elemento chave na aprendizagem da execução musical” (PEDERIVA, 2005, p. 635).

Você vê a diferença, a expressividade. Porque é rosto também, você comunica através do [rosto]. Então é tudo, o corpo fala. Você está exposto no palco, você está falando de todas as formas, voz, corpo, tudo, um olhar, tudo (Coralista 2).

O aprendizado iniciado a partir do corpo se estende a outras áreas da vida do coralista, além do canto. Sua relação com o corpo se faz sentir em outros aspectos de sua vida.

Postura também, o modo de se comportar, porque por conta desse trabalho de corpo, você fica muito mais expressivo, naturalmente, em outros ambientes. Eu falo de minha vida profissional porque o professor está sempre lá na frente, está sempre trabalhando com a voz também (Coralista 3).

7.1.2. Corpo-sujeito

No corpo-sujeito, os indivíduos se percebem como o próprio corpo físico, e revelam uma identidade descoberta a partir do conhecimento do próprio corpo. Cada um se

descobre único em seu corpo, e descobre singularidades e individualidades inerentes à descoberta de seu corpo físico.

Como bônus, eu tive diversos ganhos, essa coisa para além do campo artístico, além dessa coisa de me desenvolver como pessoa, como formação humana, de ter uma consciência corporal que eu posso levar pra minha vida. Se eu quero apresentar uma campanha hoje, no meu emprego, eu já entendo mais que eu tenho um corpo ali que precisa comunicar alguma coisa pra alguém (Coralista 4).

Aqui o corpo é reconhecido como individualidade, e a subjetividade é parte integrante do processo de aprendizagem (PEDERIVA, 2006). Dessa forma, os entrevistados relatam:

Essa é a técnica vocal perfeita, que faz com que a emoção do cantor se encontre com a da plateia, né?! Se aquela voz, se ela é rasgada, se ela é aberta, se ela é fechada, não sei. Mas tem um corpo ali que vai ter um colorido sonoro bastante heterogêneo. E cada um, a voz é uma impressão digital, cada um tem o seu, cada um tem um jeito de cantar, né?! E o grande barato é você ver toda essa harmonia, essa harmonia vocal, essa harmonia corporal e a harmonia de emoção juntas (Regente 1).

Perceber a individualidade dos corpos dos integrantes do grupo também se mostrou necessário para quem liderava o trabalho de preparação a ser desenvolvido. Percebemos, no relato que segue, a preocupação da preparadora em entender as características individuais encontradas no corpo de cada cantor.

Uma coisa que eu acho muito importante mesmo é perceber, a pessoa que trabalha com o coro, perceber que existe ali particularidades que são individuais mesmo, individuais mesmo. Não dá pra você exigir, porque algumas vezes você acaba sendo rígido demais numa aula de corpo, por exemplo, com todas as pessoas. Você quer que todas as pessoas façam aquela coisa que você tá pedindo, e não faz sentido porque existe a personalidade mesmo de cada um. E a personalidade você vai conquistando (Preparador 1).

7.1.3. Corpo-emoção

Na metáfora corpo-emoção, o sujeito reconhece o emocional no ser humano, “um ser que possui medos, que sente alegrias e tristezas, que tem prazer, que sofre” (PEDERIVA, 2005, p.54). Estes sentimentos são reconhecidos como essenciais no processo de aprendizagem.

(...) dinâmicas assim, de 15 a 20 minutos, onde pessoal ficava experimentando o corpo. Então você entrava naquele estado emocional do corpo, você se encontrava com seu movimento. Por isso que dava um choque muito grande porque na hora em que entrava a música aquele emocional do corpo, ele não reagia ou ele entrava em choque com o emocional da música que era uma outra coisa porque foi aprendida de um jeito diferente, o pessoal aprendia sentado, se emocionava corporalmente de um jeito diferente (Regente 1).

Neste caso, o corpo, o movimento e a emoção se encontram, são um só no aprendizado musical. Para o grupo, no relato acima, a emoção, surgida através do corpo e do movimento, se faz essencial no aprendizado da canção. Esta emoção rompe as paredes da sala de ensaio, da aula de corpo, e se estende ao palco:

Muitas vezes no palco eu me emocionei mesmo. (...) Porque é entrega, né? Eu não sei, tem a técnica, tem, mas, sei lá, acho que 70% é você estar inteiro ali, estar vivo no espetáculo. Eu sempre procuro, por mais que você esteja cansado. Tinha vezes que eu chegava no teatro e não queria fazer o espetáculo, estava super cansado, já sabia que ia ser aquela mesma, tinha uma memória dos outros espetáculos, pô, vai ser uma coisa densa em certos momentos... Mas quando você está ali, você está ali (Coralista 4).

Este aprendizado se estende inclusive a outras áreas do coralista. Os sentimentos e emoções advindas do trabalho corporal, do encontro do cantor com seu corpo, influenciam outros aspectos de sua vida.

Então o que acontece é que a concepção de cada espetáculo, o trabalho que a gente faz naquela sala lá com o corpo, mobilizam, em termos racionais, ou em termos irracionais, coisas em mim que influenciam na minha vida, sim. Desde quando eu entrei na universidade, tanto pelo meu curso quanto pelo meu ingresso no coral, eu pude cada vez mais refletir sobre questões pessoais, sobre questões subjetivas, sobre como isso tudo movimenta minha vida (Coralista 5).

O coralista, no relato acima, nos permite entender de que forma as emoções fazem parte de seu processo de aprendizado, não só dentro do trabalho com o coral, mas também em outros aspectos externos a este trabalho. Podemos inferir que seu corpo abre novas perspectivas, relacionadas, como ele mesmo refere, a “questões subjetivas”, emocionais. O mesmo entrevistado, em outro trecho de seu relato, afirma que “a arte sem dúvida mexe muito com a gente”. Para ele, o inconsciente pode se manifestar através da arte, pondo o artista em contato com processos íntimos, “processos nossos subjetivos, singulares”. E continua:

Por exemplo, como é que eu posso falar isso em termos práticos: no processo de construção do *Abraços*, em que a proposta era você vivenciar encontros, vivenciar despedidas, vivenciar o cotidiano, vivenciar os conflitos do cotidiano, às vezes, por exemplo, trazido na concepção do Sinal Fechado, aquela questão toda de você encontrar uma pessoa que você não vê há muito tempo, mas o sinal vai abrir e você tem que sair, e você não vai ver mais a pessoa, “quem sabe nos vemos depois”, ou não... Então essa questão dos encontros mexe muito com a gente, porque nos remete à nossa história de vida, às pessoas que a gente já conheceu, as pessoas que foram especiais para nós e que não estão mais presentes atualmente, as pessoas que são presentes atualmente mas que não estarão no futuro. Eu estou dando esse exemplo porque isso é algo singular, é algo extremamente pessoal. Então, você querer participar da concepção de um espetáculo como esse, que fala dessas coisas, e passar por ele de forma indiferente, ou seja, a não se deixar afetar, é impossível. Principalmente para aqueles que se sensibilizam com a arte, para aqueles que refletem sobre os processos psicológicos ou subjetivos que acontecem com cada um (Coralista 5).

7.2. Dificuldades encontradas

No decorrer do processo de trabalho com o corpo, algumas dificuldades foram apontadas pelos integrantes do grupo, tanto professores e regente como coralistas. Entre os coralistas, encontramos menções às dificuldades em descobrir seu próprio corpo, principalmente no início do trabalho.

As minhas limitações, às vezes, em fazer uma cena, antes do trabalho corporal eram enormes. Muitas vezes eu me sinto inibido, muitas vezes eu me sinto constrangido, envergonhado, inseguro de que vai dar certo, ou não, isso não vai dar certo (Coralista 5).

Essas dificuldades parecem se dever ao fato de que poucas vezes o corpo dos cantores é solicitado dessa forma. Ao serem confrontados pela primeira vez com esse trabalho, a um só tempo físico e artístico, os corpos mostram-se despreparados para o trabalho corporal.

O corpo do coralista em geral, as pessoas que fazem coral, não são de teatro, não são da dança, né? São pessoas que às vezes trabalham o dia inteiro em outro canto e tal, aí chega a noite, o corpo é como se fosse mais travado, assim, mais duro, menos preparado para desenvolver um trabalho no palco (Coralista 6).

Com as marcações foi um outro susto assim, porque a gente tava com o repertório todo aprendido, agora vamos fazer a marcação. Agora que era pra começar a andar, eu já não sabia mais nada, toda louca, não sabia se andava,

se cantava, meu Deus, como é difícil se movimentar e cantar, ficava impressionada (Coralista 11).

A inibição, a timidez e insegurança no trabalho com o próprio corpo estão frequentemente relatados nas falas dos entrevistados. Estes problemas podem sugerir falta de intimidade com o próprio corpo. No entanto, também encontramos nos relatos indicações do trabalho corporal como meio de solucioná-los.

Eu acho que serve pra destravar, eu me sinto assim mais... menos destravado. Porque eu sou muito tímido, apesar que pode não parecer pra quem me conhece, que me vê sorrindo, gargalhando, esse negócio todo, mas eu sou muito tímido, muito travado. Isso ajuda, isso ajuda bastante. Mesmo com tudo isso ainda me acho muito travado, mas ajuda (Coralista 7).

Outra dificuldade encontrada nas falas dos participantes da pesquisa foi a falta de condicionamento físico para o trabalho com o corpo. A preparação corporal realizada no coral parece ser a única atividade física desempenhada por alguns participantes.

(...) tem gente que tem limitação. Por peso, por idade, por um problema pessoal. (...) Tem gente que nunca fez muita atividade física, muita gente que se descobriu fazendo atividade física e tinham algumas limitações, não sabiam fazer uma cambalhota, está entendendo? Eu, por exemplo, sei fazer isso, mas hoje em dia é muito mais complicado com o peso que eu estou. E eu me senti extremamente limitado nas aulas de corpo (Coralista 7).

O meu desafio foi o quê, eu fui sempre sedentária, eu não tinha prática regular, eu não era sedentária total porque eu me movimento muito, eu ando muito pela cidade, eu ando mais do que pego ônibus, enfim, não fazia esporte, eu era sedentária. Nesse sentido da atividade física, o meu desafio foi, quando eu comecei essa preparação na época do “*Abraços*” era conseguir continuar cantando, né? Porque era o cansaço (Coralista 6).

Também tem a questão física mesmo, quando você canta. Eu ficava cansada logo, e depois, com os exercícios da aula de corpo, eu ficava meio que tensa, sabe? Tinha um corpo tensionado, eu sentia a música como um peso, não sei, não sei como te explicar isso (Coralista 10).

Esta dificuldade corporal parece ter gerado uma resistência por parte dos coralistas em realizar o trabalho de preparação corporal, como podemos ver no relato de um dos regentes:

Nós conseguimos fazer isso agora com o *Borandá*. Nós não conseguimos fazer isso no *Abraços*, como o *Abraços*, o processo foi muito tumultuado porque teve a renovação do coro, então muita gente não tava preparada pra enfrentar aquilo, e nem a gente mesmo tava preparado pra encarar aquela

aula corporal dia de sexta-feira. Teve resistência, o pessoal: “Ah, vai ter que fazer esse negócio aí?”. Hoje não, hoje todo mundo sente falta: “Cadê a aula de corpo, não vai ter?!”, né?! Mas no começo: “Ah, não, num vou pressa aula não, vou me sujar, vou fazer, vai acontecer isso”. Então teve essa resistência (Regente 1).

Eu lembro de pessoas que tiveram resistência extrema no início, assim, uma resistência extrema. Quando eu percebi essa resistência eu, na mesma hora, comecei a ser mais sutil, em deixar, em deixar o tempo, entender o tempo da pessoa e tal, e trazer uma outra proposta que trouxesse um equilíbrio ali pra todo mundo. Porque tinha uns que eram... rapidinho ali já faziam tudo aquilo e outros que ficavam, porque é um tempo diferente mesmo (Preparador 1).

Além disso, o trabalho desenvolvido requer um tempo de conformação do corpo, mesmo para aqueles com um pouco mais de condicionamento físico, em especial quando se tornava necessário juntar à movimentação o trabalho vocal.

A falta de adaptação mesmo, e voz e corpo, no início não é fácil. O primeiro impacto foi isso mesmo, porque você cansava mais na hora da resistência. A gente não estava habituado a correr e depois parar e cantar, ou andar e depois parar e cantar. Eu sempre ficava com aquela respiração ofegante que também trabalhava nessas aulas de corpo (Coralista 3).

Achava superdifícil, ficava sem fôlego, totalmente sem fôlego, primeiro obstáculo foi a respiração. Começava a cantar e no meio da frase não tinha mais ar, e não sabia respirar e ficava naquele negócio (Coralista 11).

É nesta conexão corpo/voz que encontramos outro problema relatado. No processo de junção do movimento e do canto, o grupo parece ter apresentado dificuldades em pensar nos dois procedimentos reunidos. Um dos regentes fala mais à frente do trabalho realizado pela preparadora corporal do coral:

Ao longo do trabalho inteiro, eu me lembro que pouco som se fazia. A gente às vezes emitia sons, mas era muito mais em função do que a gente tava fazendo com o corpo. Mas ela não trabalhava com música, com som, não tinha muito isso. E, aí, eu senti que existia uma distância entre o trabalho vocal e o trabalho corporal. A gente fazia o trabalho corporal e, às vezes, eu saía do grupo pra trabalhar, e eu tinha uma movimentação plástica belíssima, digna de um corpo de baile de bailarinos. Quando começava a cantar tudo aquilo se desfazia, entendeu? Por quê? A gente começava a pensar no apoio, no ouvir do outro. (...) Então os meninos sofriam muito. Então, eu percebi que estava havendo um descompasso entre o que, uma coisa era a gente aprender a música e depois o corpo, aí quando juntava as duas ficava, demorava muito e tá demorando muito pra música realmente fluir e não é um processo muito tranquilo, é um processo muito desesperador pro cantor (Regente 1).

A mesma dificuldade também é levantada pelos coralistas. No relato que segue podemos ter uma ideia de como pode ser complicado unir dois processos que, a princípio, deveriam caminhar juntos.

Quando foi pra cantar com movimento, mais ainda. Era muito difícil, muito difícil, de eu ficar assim arrasada de “ai meu Deus!” Já tava cantando com tanta naturalidade, agora vai ter que se movimentar, que saco! Aí eu ficava querendo era cantar parada, uma coisa que eu achava tão bonito, por ser difícil eu não queria tentar, aí depois a gente foi vendo que era possível (Coralista 11).

É importante notar que, apesar da dificuldade apontada, o relato também mostra que a experimentação tornou possível o que de início não era sentido como tal. De fato, as dificuldades relatadas se tornaram conquistas a partir do trabalho desenvolvido pelo grupo.

7.3. Procedimentos e experiências

Pudemos notar, nas falas dos participantes, relatos que estabeleciam uma ligação entre a percepção dos entrevistados e as ideias dos teóricos que fundamentaram o trabalho. Estas ideias se mostraram mais presentes no que diz respeito, principalmente, à construção do conhecimento e à utilização do corpo no processo de ensino-aprendizagem.

7.3.1. Construindo conhecimento a partir do corpo e do reconhecimento do espaço

A utilização do próprio corpo como ferramenta indispensável na construção do conhecimento é uma das mais importantes descobertas empreendidas pelos coralistas entrevistados.

A gente tá sempre trabalhando aqueles exercícios vocais e a gente sabe na técnica vocal, que quando a gente faz uma técnica vocal asséptica, a gente, como orientador vocal, a gente sabe que aquilo ali fica tudo muito... Mas quando a técnica vocal envolve, quando tem um jogo, quando tem um exercício, quando... Aí a coisa é mais interessante. Porque também é corpo (Regente 1).

O relato acima nos mostra a percepção da importância do corpo no aprendizado do canto, no que se refere àquilo que esse aprendizado tem de mais específico: a técnica vocal. O regente entende o corpo como essencial neste processo, e nos fala de como a inclusão do corpo nesta construção a torna mais significativa.

Dalcroze, em sua proposta de educação musical, enfatiza a importância da inclusão do corpo como importante meio para a construção do conhecimento musical. Para o autor esse conhecimento é construído a partir das descobertas pessoais e corporais. O relato abaixo traz à tona esta ideia:

A Juliana⁴⁷ chegou a apontar um caminho e eu fiquei, fiquei com a pulga atrás da orelha quando ela fez um dia uma dinâmica assim: ela dividiu o coro em dois, então, uma parte ficou cantando e a outra parte ficou interpretando, e depois eles mudavam, eles trocavam, né?! E aí, eu comecei a perceber que, é claro, isso é óbvio, que o aprendizado da música coral tem que ser já com o corpo (Regente 1).

Ainda em Dalcroze, na utilização do movimento como ferramenta para o ensino musical, faz-se necessário o uso da energia correta, eliminando os movimentos desnecessários. Assim, encontrava-se a música a partir de três elementos fundamentais: o tempo, o espaço e a energia, explorados em todas as possibilidades do corpo humano.

Se quisermos criar uma ginástica especialmente rítmica, ou seja, capaz de proporcionar ao corpo uma realização fluente de todos os seus ritmos e movimentos, isso significa não apenas habituar braços e pernas a se moverem num certo tempo, mas ainda variar as durações, proporcionar a cada músculo uma capacidade de contração e relaxamento num tempo rápido ou lento, combinar contrações lentas de um membro com contrações rápidas de outro. Será preciso, em seguida, variar os graus de energia dessas contrações, habituando cada parte do corpo a efetuar, com o mínimo de resistência, os crescendo e os decrescendo de inervação, e depois combinar um crescendo de inervação de um membro com um decrescendo de inervação de outro. Será preciso colocar braços e pernas em condições de executar movimentos contrários. Será preciso, por fim, graças a uma educação dos centros de inibição, tornar o corpo capaz de interromper subitamente o fluxo do movimento e, em seguida, variá-lo. Tudo isso será realizado juntamente com o cultivo, no aluno, de um grande número de hábitos motores novos, ou revivendo aqueles que por um longo tempo encontravam-se adormecidos. Será preciso ainda diminuir o tempo perdido entre o “sim” ordenado pelo cérebro e o “não” dos músculos antagonistas, e eliminar toda e qualquer intervenção inútil dos elementos estrangeiros à ação. Em resumo, ensinar o indivíduo a observar claramente o que se passa em si mesmo, a realizar com agilidade e precisão aquilo que ele imagina e, graças à supressão das resistências inúteis, a desenvolver a calma, a segurança e a força imaginativa do pensamento (JAQUES-DALCROZE *apud* MADUREIRA, 2008, p. 72).

No trabalho desenvolvido pelo Coral da Universidade Federal do Ceará, essa utilização adequada de energia, bem como a eliminação do que Dalcroze chamou de

⁴⁷ Juliana Rangel, responsável pela preparação corporal do Coral da UFC no ano de 2010, durante a remontagem do espetáculo *Borandá Brasil*.

“movimentos desnecessários”, se reflete na busca de uma movimentação mais orgânica, mais natural e mais condizente com o que se deseja expressar com a música.

Me chama muita atenção essa naturalização mesmo do cantar, realmente preocupado com a voz sem levar tensão nenhuma pro corpo. Porque a movimentação, trabalhar a movimentação do corpo, eu sinto que é isso, é trabalhar a natureza disso, mas não o movimento excessivo ou desgovernado que a gente possa ter durante o momento em que a gente tá cantando (Preparador 1).

Aí eu acho que o corpo, porque assim, pra mim que trabalho e já trabalhei com outras coisas de teatro, trabalho mais com teatro, é uma coisa só. A expressão que você está fazendo no palco é uma coisa só, é um corpo cênico. Chega um momento em que esse aprendizado também vira um corpo único, vira muito orgânico. Então até aquela técnica de afinação, de equilíbrio de vozes, com os estudos corporais, eles começam a ficar bem orgânicos, eu acho (Coralista 2).

Na busca dessa movimentação mais orgânica, que deixe corpo e voz mais em contato, a maior dificuldade encontrada é com relação à afinação. Neste momento, como relatado no tópico anterior, há uma quebra entre os processos de corpo (movimento) e voz (afinação).

Você pode pegar qualquer grupo vocal, “vamos lá”, aí faz uma música bem certinha. Agora “vamos se mover”, aí eles sentem o impacto inicial. Por quê? Porque a questão da técnica vocal e a questão do equilíbrio das vozes tá muito forte ali. É igual no balé: chega um momento no balé que as pessoas esquecem mesmo da técnica e aquilo ali começa a ficar orgânico, é ali que fica bonito. E não quando a pessoa está “ah meu deus aquela nota”, aquela tensão, aquilo ali vai começando a ficar um pouco orgânico. É difícil, é um processo, eu acho. Agora, chega um momento em que realmente você consegue entrar ali, fazer música sem ter essa tensão (Coralista 2).

No entanto, no próprio processo de aprendizado podemos encontrar a solução para esta dificuldade.

Eu fico me perguntando: há a senhorinha que fica lá no Cariri, nas carpideiras, ela é afinada! Ela não se preocupa com afinação, entendeu?! Nós chegamos no Coral da UFC num estágio de tanta repetição, de tanto jogo com a música, e aí é uma coisa que acontece legal, né?! No processo do trabalho a gente começa a ensaiar, ensaiar, ensaiar, a gente canta tanto, canta tanto aquele negócio, que você é capaz de estar deitado começa a afinação você já começa e já canta. Entendeu? Aquilo já fica orgânico. É esse precisar afinar, essa coisa racional de querer afinar, ela deixa de existir, esse pensamento, porque ele se torna orgânico (Regente 1).

Ciavatta (2003) afirma que as ideias de Dalcroze deixam clara a importância do aprendizado realizado a partir da totalidade corporal, salientando essa importância no fazer musical - andar ou bater os pés, por exemplo, são o ponto de partida para despertar a consciência rítmica através do corpo inteiro (CIAVATTA, 2003). O próprio Dalcroze revela:

Actualmente, no entanto, um estudo das reacções produzidas quando os alunos tocam piano com outras partes do corpo que não as mãos – movimentos com os pés, oscilações com o tronco e com a cabeça, balanceamentos com todo o corpo, etc. – levaram-me a descobrir que as sensações musicais de natureza rítmica provocam uma resposta muscular e nervosa de todo o organismo (JACQUES-DALCROZE, 1967, p. 2).

Nesse sentido, aprender com o corpo inteiro significaria deixar, permitir que o corpo assuma o processo de aprendizagem. Alguns entrevistados falaram a respeito da necessidade do desenvolvimento de um senso musical integral no contexto do corpo em sua totalidade assumindo a aprendizagem vocal.

Porque é isso que eu falo, da questão do esquecimento mesmo da técnica, de você estar bitolado numa técnica vocal, numa afinação. Chega um momento que eu acho que o corpo lhe ajuda a esquecer disso e conseguir fazer música (Coralista 2).

A gente pensa que a gente canta só com a voz, mas na verdade é com o corpo todo. Não existe essa história de cantar só com a voz (Coralista 7).

Eu lembro que era completamente diferente o aquecimento vocal, quando a gente fazia o aquecimento corporal antes. É impressionante o aquecimento vocal, assim, rendia muito, sabe?! E trabalho de energia mesmo, de correr, era trabalho de energia mesmo antes de entrar em cena, isso funcionava demais. A gente sabe que existe esse equilíbrio (Preparador 1).

A noção da utilização do espaço também foi uma importante constatação dos entrevistados. A preocupação com o espaço ocupado pelos cantores durante sua atuação é relatada nas entrevistas. Este espaço também é visto como meio de encontro com o próprio corpo.

Tinha que ficar à vontade com aquele espaço também. Ainda tem isso: não é só você interpretar, você tem que ficar à vontade com os acessórios que você vai usar, com os adereços, com tudo o que está no palco (Coralista 3).

Eu gostava quando além da aula de corpo ela às vezes lia um texto, era raro, mas acontecia, e esse texto pra refletir e realmente era um texto que falava

disso da sua percepção no espaço pra tudo, onde você está, se impor nesse espaço (Coralista 1).

(...) a gente trabalhava essa coisa do corpo, corporal, esse sentir, que sou eu nesse espaço, ou nos diferentes espaços que eu tenho que permanecer, ou atuar com intervenções, com performances (Coralista 4).

Já vimos que o encenador Adolphe Appia, em sua proposta simbolista para a arte do teatro, coloca o ator como centro da encenação, conduzindo a arte dramática. Para o autor, o corpo vivo do ator conduz texto e movimento, tornando vivo o espaço.

Para receber do corpo vivo a sua parte da vida, o espaço deve opor-se a esse corpo; adquirindo as nossas formas, aumenta ainda a sua própria inércia. Por outro lado, é a oposição do corpo que anima as formas do espaço. O espaço vivo é a vitória das formas corporais sobre as formas inanimadas. A reciprocidade é perfeita (APPIA, s/d, p. 29).

Além disso, quem estabelece a união entre corpo e espaço vivos é a música, que conduz o corpo do ator pela sua regularidade rítmica.

Estabeleçamos, uma vez mais, a seguinte hierarquia: a música impõe aos movimentos do corpo as suas durações sucessivas; esse corpo transmite-as, então, às proporções do espaço; e as formas inanimadas, opondo ao corpo a sua rigidez, afirmam a sua existência pessoal que, sem esta resistência, não poderiam manifestar tão claramente, e fecham, assim, o ciclo; porque não há mais nada além disso. Nesta hierarquia, só possuímos o texto musical, para além do qual todo o resto segue automaticamente por meio do corpo vivo. O espaço vivo será, portanto, aos nossos olhos, e graças à intervenção intermediária do corpo, a placa de ressonância da música. Poder-se-á mesmo avançar o paradoxo de que as formas inanimadas do espaço, para se tornarem vivas, têm de obedecer às leis de uma acústica visual (APPIA, s/d, p. 32).

Nas observações que fiz dos ensaios do grupo, durante o processo de remontagem do espetáculo *Borandá Brasil*, pude notar este processo de construção de um espaço vivo a partir do corpo dos cantores, movimentados pela música. Transcrevo aqui um trecho do diário da observação de um ensaio:

A segunda música a ser trabalhada é *Cunhataiporã*⁴⁸. (...) Os cantores se movimentam em meio a sons de floresta (que eles mesmos produzem) e dispõem as caixas que formam o cenário de modo a construir um barco em cena. Seus corpos, junto com as caixas, formam o desenho deste barco, do qual podemos ver o movimento pela movimentação dos cantores. A música é inteiramente cantada deste modo. As movimentações dos corpos dos

⁴⁸ Canção de Geraldo Espíndola arranjada para coro por Samuel Kerr.

cantores (balançando para lá e para cá) criam um espaço cênico, um cenário⁴⁹.

Na criação deste cênico, deste espaço vivo por meio do corpo vivo e da movimentação dos cantores, a partir da música que eles executavam torna-se necessário ter um corpo ativo, pronto para a ação. Esta necessidade é especificada nos relatos seguintes:

A Juliana eu sei que uma coisa ela pontuou na gente, que é isso de não estar relaxado no palco, não deixar a gente relaxado no palco, e às vezes o coral fazia muito isso. Aliás, tem feito, inclusive nessa temporada, e a gente está ali no palco, sabe, e às vezes está com o corpo sem tensão... Você tem que estar na tensão o tempo inteiro, você tem que estar transmitindo alguma coisa. Claro que não é aquela coisa que parece ser o Hulk, né? Mas tem que demonstrar algo, e tem que vir do interior (Coralista 4).

A sua percepção de si mesmo, é uma consciência que vai além da [percepção] só corporal. É estar alerta, e estar alerta vale pra praticamente tudo. Muito abstrato? É percepção... Porque você está no espaço, né? Eles falam que a percepção de espaço do que você faz influencia num conjunto (Coralista 1).

7.3.2. Construindo conhecimento a partir da experimentação, criatividade e espontaneidade

Outro ponto apontado nos relatos foi a importância da experimentação no aprendizado. Os coralistas mencionaram as descobertas proporcionadas pela possibilidade de experimentar o próprio corpo em seu processo de aprendizagem.

Eu acho que a preparação corporal ela influencia em diversos aspectos. Inicialmente no aspecto mesmo de experimentação, tanto em termos individuais, ou seja, de experimentar a mim mesmo, minhas possibilidades, de corpo, de deslocamento, de sensação; quanto em termos laboratoriais, para a concepção de determinado espetáculo ou apresentação do espetáculo (Coralista 5).

Alguns entrevistados falaram a respeito dessa experimentação como ferramenta em seu processo de aprendizagem. Experimentar as possibilidades do próprio corpo é algo visto como essencial no processo. Sem isso, não há como trabalhar esse corpo.

Tem que passar por esse processo de experimentação do corpo, pra descobrir as possibilidades (Coralista 5).

⁴⁹ Diário de observação do dia 10/09/2010.

E aí eu ficava buscando isso, esses experimentos de corpo nas terapias, que eu encontrei no coral. Era exatamente uma possibilidade de descobrir essa forma, porque essa forma você só descobre fazendo, você não descobre falando, nem lendo, né? (Coralista 11).

Villa-Lobos, em sua proposta de educação musical, ressalta o fato de o aprendizado musical ser mais expressivo se realizado em contexto de experimentação. “Antes do aluno ser atrapalhado com regras, deve familiarizar-se com os sons. Deve-se ensinar-lhe a conhecer os sons, a ouvi-los, a apreciar suas cores e individualidade” (VILLA-LOBOS, *apud* GOLDEMBERG, 1995, p. 104).

Orff preconiza a vivência musical antes da inclusão de documentos grafados. Para o educador, o aprendizado deve antes passar pelo sensorial para depois chegar ao intelectual. Suas ideias se aproximam de Dalcroze, para quem a experiência sensorial e motora era a primeira forma de compreensão; uma vez adquirida esta experiência pode-se introduzir o conhecimento intelectual.

Carl Orff encontrou na Eurítmica de Dalcroze mais do que um princípio a adoptar. (...) Na filosofia de Carl Orff, tal como na de Dalcroze, o estudo de qualquer instrumento deve ser precedido do desenvolvimento de algumas competências musicais: audição, identificação e canto de intervalos melódicos e identificação e batimento de ritmos (LANDIS; CARDER, 1972, p. 6).

O aprender intelectual seria, então, precedido do aprender sensorial. Ou, como relatado pelos coralistas: “muita coisa eu aprendi a fazer fazendo” (Coralista 4).

Música não é da teoria para a prática, e sim da prática para a teoria. É a mesma coisa na questão de corpo e voz. Quando eu passei a cantar, a colocar minha voz bem, a cantar bem, foi quando eu fiz isso, fui da prática para a teoria. É como se depois de uma pausa eu fizesse isso: da teoria para a prática eu ficava confusa. O contrário fez uma enorme diferença: eu fui colocando o nome nas sensações que eu sentia, só fiz nomear (Coralista 8).

Fica também clara, a partir dos relatos, a importância do estímulo à criatividade no processo de aprendizagem. Foram encontradas referências à espontaneidade e criatividade nos relatos analisados.

E depois, com o tempo, isso aí pôde ser trabalhado, isso pôde, cada vez mais, melhorar. E tudo em favor de um processo bastante criativo, bastante espontâneo, laboratorial (Coralista 5).

Um dos entrevistados relata a experiência de descobrir em seu próprio corpo, a partir do trabalho no grupo, uma maneira diferente de lidar com ele, de resolver dificuldades.

Uma coisa que eu sempre faço, que quando eu percebo que eu, por exemplo, passei o dia falando, e a voz tá toda, tá ruim, aí, uma tecnicazinha que eu mesmo aprendi, descobri fazendo aula de corpo, inclusive o próprio Elvis veio dar, lá na frente, uma dica dessas, que é a questão de cantar abaixado, de cabeça pra baixo. De alguma maneira, aquilo dali, o sangue sobe pra cabeça, ou sei lá o quê, aquilo dali me ajuda a preencher uma região, e aí eu tanto relaxo as costas, dou uma alongada nas costas, quanto boto a voz no lugar, facilita isso (Coralista 4).

Pudemos ver, em um capítulo anterior, o valor da espontaneidade e da experimentação na atuação de Marcos Leite, para o qual, “no coro, o importante não é a cena em si, mas a cena que está dentro de cada cantor” (LEITE, 1998, p. 2). Henrique Ribeiro, ex-integrante do Coral da Cultura Inglesa, diz:

Através de experimentações e adequações constantes e criteriosas de subtarefas como as mencionadas anteriormente, aqueles ensaios (terças e quintas-feiras) acabariam por se tornar uma oficina permanente onde se fazia mais do que simplesmente cantar (RIBEIRO, 2007, p.14).

No contexto brasileiro, especialmente em Fortaleza onde, ao contrário de cidades onde há tradição de canto lírico, o caminho do canto coral é o mais acessível para um cantor em busca de aperfeiçoamento vocal, a ideia da experimentação ganha uma importância ainda maior. O entrevistado abaixo, falando sobre outros contextos, outras realidades nas quais ao artista é proporcionado “todo um aparato, informativo inclusive, de dança, de canto e de interpretação”, reflete sobre as causas que geram a espontaneidade que permeia o fazer artístico local:

Porque não tem escola. A escola é o fazer. (...) Então, o que é que a gente precisa fazer? A gente precisa fazer com que as pessoas aprendam a fazer tirando o melhor delas (Regente 2).

No entanto, o trabalho corporal nem sempre tem como consequência essa espontaneidade tão importante. No relato da coralista, podemos perceber que, apesar de entender a preparação desenvolvida no grupo como geradora de uma maior segurança em cena, ela aponta essa mesma preparação como causa da redução em sua espontaneidade.

Eu cantava da forma..., porque pra mim sempre foi uma forma de prazer mesmo, eu cantava com mais espontaneidade, e eu acho que o trabalho de percepção e preparação teatral traz uma preocupação maior. Você perde um pouco a espontaneidade, por outro lado você ganha em outros aspectos. Você ganha porque você realmente projeta mais, você ganha..., é engraçado, por isso que eu disse que é contraditório, ao mesmo tempo que você perde a espontaneidade você ganha em interpretação mesmo, você fica, talvez, mais plástica, mais técnica, não sei dizer..., mais bonito, eu não sei, é realmente

uma coisa a pensar (...) é contraditório isso, você perde a espontaneidade mas ganha mais conhecimento pra poder ter mais segurança (Coralista 6).

7.3.3. Utilizando a respiração como fluxo de energia

Para quem canta, a respiração é um fator fundamental na qualidade da execução. Na emissão, a coluna de ar expirada se transforma na coluna de som que é convertida em música. A respiração e a emissão estão intimamente ligadas. Assim, não é surpresa encontrarmos no discurso dos participantes da pesquisa, menções à interferência do trabalho de corpo em sua respiração.

Interfere também, porque ao trabalhar o condicionamento físico você trabalha também a sua resistência respiratória. Então você ganha mais fôlego pra cantar, você fica mais à vontade, você não se preocupa tanto com a sua colocação ou se você está respirando corretamente, porque acaba sendo algo mais involuntário (Coralista 3).

Sendo a respiração tão essencial para o canto, seu desenvolvimento proporcionado pelo trabalho corporal mostra-se extremamente importante neste trabalho. No relato de uma das preparadoras do grupo, encontramos menções à influência da preparação corporal na respiração dos cantores.

Essa influência se dá desde o nível mais técnico, porque aí tem toda uma conexão do apoio respiratório, com essa abertura, quando o corpo tá aquecido tem toda uma abertura do canal, do tubo vocal, do trato vocal respiratório pro canto (Preparador 2).

Esta influência do trabalho de corpo na respiração também foi observada pelos coralistas em seu trabalho de corpo.

Eu acho que de mudar não, mas eu acho que acrescenta no sentido que você tem que ter mais controle sobre a sua voz e seu poder de cantar junto com o movimento. Então você tem que respirar bem, você tem que pensar em muitas outras coisas além de cantar. (...) Você tem que ter essa concentração, você tem que ter esse controle da respiração pra poder cantar. E cantando fazendo o movimento como às vezes, eu diria até mais no *Abraços* que foi um espetáculo bem mais cansativo do que o *Borandá*, porque a gente corria no palco mesmo, pulava, subia, descia, e a gente tinha que ter um controle da respiração e da voz perfeito porque senão ia o espetáculo por água abaixo (Coralista 7).

Como vimos, para Artaud em seu *Teatro da Crueldade*, a respiração é um importante condutor de energia. Assim, a ação vocal teria a respiração como energia potencial

da ação. É a respiração que inicia e projeta o som; “a inspiração é a energia *prana* que inunda o corpo e dinamiza as energias, e a expiração é a força aerodinâmica que colocará em movimento as pregas vocais, propulsionando a produção do som vocal” (MARTINS, 2008, p. 79). É através da respiração que as frequências vibratórias da voz são conduzidas: ela é o impulso das energias na vocalização (MARTINS, 2008).

Além disso, essa mesma respiração estaria intimamente ligada às emoções ou sentimentos. Cada estado emocional corresponderia, portanto, a um tipo específico de respiração. Isso é facilmente observável em nosso cotidiano: Se estivermos agitados ou estressados, a respiração é superficial; dormindo tranquilamente, a respiração é profunda; em estado equilibrado de vigília, a respiração tenderá a ser completa. “Não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração de afetividade humana corresponde uma respiração própria” (ARTAUD, 1984, p.152).

Dessa forma, a respiração reacende a vida, acompanha o sentimento, no qual se pode adentrar a partir desta. Para isto, há a necessidade de se saber discriminar, entre as respirações, aquela que corresponde ao sentimento solicitado (ARTAUD, 1984).

No material coletado, encontramos referências à respiração como importante fluxo de energia condutor do trabalho, inclusive corporal, como podemos ver nos relatos aqui apresentados.

7.3.4. Utilizando o corpo como centro do trabalho

Pensar no trabalho corporal como centro do trabalho de preparação vocal também foi uma ideia encontrada nas falas dos entrevistados.

Então a gente tem todo preparado um alongamento inicial, às vezes um relaxamento, e aí você vai preparando teu corpo pra poder entrar aquele espírito, no espírito da música. E isso não só ajuda a não agredir, como te coloca na coisa da consciência musical, corporal, cênica, que acaba refletindo no próprio ensaio, então acho que talvez é por isso que o coral não tem deixado a peteca cair nesse sentido, porque acaba que você traz pro dia-a-dia, nesse sentido (Coralista 4).

Ao entender a voz como parte integrante de um corpo que é integral, os entrevistados começam a procurar maneiras de se pensar neste trabalho de voz dentro de um corpo único. Uma das alternativas do grupo foi buscar em outras áreas, como a dança e o teatro, outros caminhos a partir dos quais se pudesse estabelecer uma forma de se aprender a cantar com o corpo inteiro. No relato que segue, percebemos que a preparadora encontra um

mesmo pensamento nas diversas formas de se pensar em corpo (para o canto, a dança e o teatro) que pode ser um ponto de encontro neste trabalho.

Pro coral, trazer essa consciência é muito bacana, que é a consciência de trabalhar essa região do abdome mesmo. Essa região é todo o centro, é como se ela concentrasse todo o centro, fosse o centro do corpo de fato. Ela te dá uma precisão no movimento pra andar pra cantar, pra tudo, pra agir. Quando você tem um corpo que não tem força, ele, de alguma forma a pouca força que ele tem... Isso é uma coisa que me chamava muita atenção, a pouca força que se tinha se devia muito a esse relaxamento dessa região. E a região que a gente usa pra fazer, cantar, pra fazer as forças do diafragma. Então, tem completa relação, é a mesma coisa, o mesmo entendimento pra dança e pra música, digamos assim, pro funcionamento disso, pra presença de fato tanto da voz quanto do corpo. Isso pra mim é um encontro que realmente acontece. E, da mesma forma, a presença cênica porque você trabalhar essa região acaba que te traz uma ativação mesmo de corpo, que te torna, te faz presente. Parece que você fica mais presente mesmo em cena, cantando, falando, conversando em uma outra situação, qualquer uma que seja (Preparador 1).

Para Grotowski, o teatro é uma arte do corpo. Este, além de físico, é também material psíquico. Tudo deve vir dele e através dele: antes de reagir com a voz, deve-se reagir com o corpo; ao pensar, deve-se pensar com o corpo inteiro. Neste *corpo único*, mente, corpo, palavra e gesto estão integrados e se expressam em sua totalidade.

É necessário dar-se conta de que o nosso corpo é a nossa vida. No nosso corpo, inteiro, são inscritas todas as experiências. São inscritas sobre a pele e sob a pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas talvez também antes do nascimento da nossa geração. O corpo-vida é algo de tangível. (GROTOWSKI *et alli*, 2010, p. 205).

O que o autor chama de corpo-vida é o corpo do ator entendido em sua totalidade. Para ele, o corpo só pode ser compreendido em toda sua potencialidade expressiva enquanto totalidade: qualquer separação entre mente e corpo é, além de equivocada, danosa ao trabalho criativo.

Pode-se resolver o problema da obediência do corpo por meio de duas abordagens diversas. (...) Uma primeira abordagem é colocar o corpo em estado de obediência, domando-o. É possível fazer uma comparação com a abordagem no balé ou em certos tipos de “atletismo”. O perigo dessa abordagem é que o corpo se desenvolva como uma entidade muscular, portanto não bastante flexível e “vazio” para ser o canal para as energias. O outro perigo – ainda maior – é que o homem encoraje a separação entre a cabeça que dirige e o corpo, que se torna uma marionete manobrada (GROTOWSKI *et alli*, 2010, p. 238).

Entender o corpo como entidade única, integral, na qual não é possível dissociar componentes tais como *corpo* e *voz*, também foi uma ideia frequentemente encontrada nos relatos coletados.

Porque é sempre muito separado. É um erro. (...) Talvez seja o caso de estudar um corpo único mesmo, já que se quer obter um corpo único, tentar que o processo também seja um pouco que tenha movimentação e técnica ao mesmo tempo (Coralista 2).

Porque perceber o corpo é perceber o instrumento já que o instrumento do cantor é o corpo inteiro. (...) O canto sai disso. O canto sai do corpo, o canto sai da mente. Então preparar a mente deveria ser uma das partes da aula de canto. O relaxamento poderia ser relaxar corpo e mente. Às vezes a gente diz relaxar a mente só dizendo “esqueça tudo”, aí se concentra em relaxar o corpo. (...) Então acho que a eficiência no canto é a eficiência do equilíbrio da pessoa inteira (Coralista 1).

Mas eu tendo a achar (...) que a energia que se trabalha com o corpo quando o corpo está ativado, quando está orgânico, quando está movimentando por mais que tenha que entrar a voz cantada dentro de uma técnica, dentro de um tom, de uma melodia específica, faz é ajudar aquilo vir mais naturalmente (Coralista 9).

Essa ideia de totalidade, de corpo integral, é, como vimos num capítulo anterior, resgatada pelo Coral da UFC a partir do momento em que se define um repertório de música brasileira. Esta escolha inicial acaba por gerar uma mudança em toda a maneira de pensar no grupo, desde a sonoridade da voz até a apresentação visual. Percebemos, então, a importância do repertório para a direção do trabalho de corpo desenvolvido.

Eu vi logo um vídeo do espetáculo, o repertório. E a partir do repertório, da concepção, das ideias que ele tinha, eu comecei a perguntar: Quais são as ideias iniciais, que partem pra estruturação dessas músicas, dessa ordem de música, pra criação do repertório. E a partir daí, eu fui pensando nos exercícios de corpo e voz pra ativar um corpo, um corpo cênico, vamos chamar assim, desses cantores (Preparador 2).

A influência do repertório e do estilo na ideia de corpo único também está presente nos relatos. Para o entrevistado abaixo, a não necessidade de se ter a grande capacidade respiratória necessária ao cantor lírico, permite maior liberdade de movimentação para o cantor.

Agora, quando você tem normas musicais que não tem essa exigência pirotécnica vocal e que te permitem fazer movimentos e cantar ao mesmo tempo explorando as possibilidades do corpo e da voz tudo junto, isso é

fantástico. Então, você vai ver Elis Regina cantando "Maria, Maria" fazendo polichinelo, aquela coisa ficar numa perna e na outra. E ela dizia, se você perguntasse pra ela... O Nelson Motta perguntou pra ela o que é que ela fazia antes de cantar, de entrar em cena, ela dizia que fazia ginástica! Era o jeito dela se aquecer, então, a preocupação dela não era nem aquecer a voz, a preocupação dela era aquecer o corpo porque ela ia precisar ter resistência pra estar em cena e fazer tudo o que ela precisava fazer. Essa junção de corpo com voz, ela vai sendo recuperada aos poucos pela via da música popular (Regente 2).

No entanto, mesmo pensando neste *corpo único*, regentes, preparadores e coralistas tentam não deixar que o canto se perca na hora do movimento. Assim, o processo de preparação é sempre pensado em função do trabalho vocal. Ao falar sobre a evolução do trabalho de corpo empreendido pelo coral de UFC desde 2002, quando o grupo voltou a trabalhar com montagem de espetáculos cênico-musicais, o regente afirma:

Não é que a voz tenha acompanhado o processo, é que o processo teve que acompanhar a voz. A gente nunca sacrificou a voz em função de um movimento qualquer. Se o movimento tá atrapalhando a gente tira o movimento, a gente tem que encontrar o movimento adequado que não interfira. Esse sempre foi o trabalho (Regente 2).

Pra música não ser esquecida. Eu acho que esse é o grande lance, de encontrar esse equilíbrio entre o teatro e a dança, ou seja, de encontrar esse movimento mesmo, é um movimento de corpo que é geral, que é voz, que é corpo, que é tudo, que é tudo junto e que não necessariamente precise ser uma coisa ou outra, mas que, se a gente descobrir uma forma de falar sobre, durante os exercícios, de falar sobre isso, sem necessariamente a gente pedir pra eles fazerem um movimento ou fazerem uma dança, é muito mais fácil até porque, na verdade, eles não são atores, a maioria deles não são atores, pelo menos, no nosso caso, a gente não era ator nem era dançarino (Preparador 2).

A intenção que cria o gesto passa a ser mais importante do que o movimento em si, pois é ela que vai direcionar o movimento. Assim, o movimento não precisa ser exaustivo para tornar clara a ideia que se pretende passar.

É interessante isso: o movimento não sacrifica o som, mas o movimento contribui para o som porque ele se transforma num movimento interior (Regente 2).

O trabalho de corpo, dessa forma, vai ajudar o cantor naquilo que é primordial para ele: o canto. Ao preparar o corpo para o espetáculo, buscando sua expressividade, ou mesmo a resistência física necessária para as cenas, o cantor descobre que essa preparação influencia diretamente o resultado vocal.

Tem essa parte técnica do pé também, da base, da estabilidade, da postura, da abertura de boca, tudo isso, a parte técnica de corpo, se a gente pensa numa preparação de corpo do cantor, ela vai ajudar no canto (Preparador 2).

Tinha dia de aula de corpo que a gente não aquecia a voz que a gente só fazia o alongamento e o aquecimento corporal e, ao longo do exercício que alguém ia propondo, alguém que tivesse conduzindo, propunha a gente cantar e saía afinadíssimo, saía lindo! Não prejudicava em nada a afinação, o desempenho vocal ou mesmo não prejudicava, assim, não doía a garganta, não forçava nada. Pelo contrário, eu acho que facilitava. Não que a técnica vocal não seja importante, eu acho na minha concepção do que eu conseguia perceber nesses momentos. Mas que o corpo quando aquecido, o corpo estando aceso, ele ativa coisas em você que eu talvez não saiba explicar e que eu sinto que eu percebo no meu corpo que supre a técnica vocal tradicional, eu acho, o aquecimento como a gente é acostumado a fazer. E muitas vezes saía de uma forma melhor, mais bonita, do que no ensaio tradicional do repertório de terça e quinta. Então, pra mim é uma prova de que interfere totalmente, não tá desassociado a coisa corpo da coisa voz. E eu sempre tenho percebido tanto dentro quanto fora do coral mesmo que essa questão de ativar o corpo é mais importante do que propriamente só a técnica vocal (Coralista 9).

Note-se que, a “técnica vocal tradicional” à qual o coralista se refere, diz respeito àquela da qual se falava no início do trabalho⁵⁰, que trata o ensino do canto como mero treinamento específico dos órgãos diretamente ligados à emissão vocal. Assim, o cantor vislumbra a importância de se tratar corpo e voz como entidade única, e entende que, ao se trabalhar um, trabalha-se necessariamente o outro.

7.3.5. Utilizando o corpo do regente como referência

Em sua maioria, o regente de um coro é o primeiro (e, às vezes, único) professor de música dos cantores que lidera. Assim, não se pode deixar de entender sua figura como importante referência para seu grupo. À frente de seu coral, o condutor torna-se referência para os coralistas. Postura, qualidade e som da voz, exemplificam e encorajam os hábitos vocais e corporais destes.

As ideias de Wis (1999) sobre a influência do movimento corporal e gestual do regente na expressividade e compreensão musical dos coralistas tornam claro o alcance da interferência do corpo do regente na postura e no movimento corporal dos seus cantores.

⁵⁰ Página 19.

Pude notar, em minhas observações, o quanto do corpo de quem está dirigindo o grupo pode influenciar os corpos dos participantes. O trecho seguinte, retirado de um dos diários de observação, fala sobre isso:

Em algumas canções, o regente se movimenta como o esperado para a movimentação do grupo. De fato, parece-me que o grupo se guia não apenas pelas mãos do regente (tempo da música), mas também pelo corpo do regente (movimentação proposta).

Dessa forma, é importante entender o corpo de quem dirige um grupo que se utiliza deste corpo como instrumento, como uma ferramenta essencial de educação. “Se o corpo, em última análise, contém a verdade de tudo o que dizemos, o caminho para a verdade do nosso discurso sobre a educação deverá passar pelo corpo do educador” (ALVES, 2000, p. 40). E o educador, neste caso, é não apenas o regente, mas todas as pessoas que lidam com o corpo dos coralistas estando à frente do grupo. O regente abaixo nos fala do processo de descoberta do próprio corpo de uma das preparadoras, que influenciou seu trabalho com o coral.

Então, as coisas que ela propunha levavam muito em consideração a vivência que ela tinha, que não era tão organizada (...) em termos acadêmicos, ela era mais espontânea, mais intuitiva. Mas eu acho que ela conseguia. (...) Por conta dessa maleabilidade, dessa maleabilidade que advinha do fato dela também estar em processo de redescoberta do próprio corpo (Regente 2).

No entanto, apesar deste aspecto poder ser observado em meu relato e na fala do regente acima, não encontramos, nas entrevistas com os coralistas, falas que mostrassem que eles mesmos estavam cientes desta influência. Embora isto não signifique necessariamente um desconhecimento do fato de que o reflexo do corpo de quem dirige o trabalho no corpo dos participantes, entende-se que esta percepção aconteça de forma inconsciente.

8. CONCLUSÃO

Esta pesquisa foi desenvolvida com o intuito de entender como se dá a inclusão do corpo, pensado de forma integral, dentro do processo ensino-aprendizagem do canto. Com a expressão *corpo integral* me refiro a duas maneiras bastante comuns de segmentá-lo: corporemente e ou corpo-voz. As questões colocadas no início do trabalho, e que serão aqui respondidas foram: (1) Qual o significado do corpo no contexto da relação cantor-corpo-voz; (2) Quais os maiores problemas ou dificuldades corporais de coralistas no processo de aprendizagem da voz cantada, quais seriam as suas causas, e como tentam resolver tais problemas e (3) Que tipos de procedimentos os regentes, preparadores vocais e corporais utilizam ao lidar com o corpo do cantor no processo ensino-aprendizagem? Para responder a estas questões, investigamos o processo de trabalho do Coral da Universidade Federal do Ceará, grupo que, apesar de ter como foco principal de trabalho a voz cantada, se propõe a realizar pesquisas e trabalho de corpo com seus integrantes, visando a montagem de espetáculo musicais desde os anos 1980.

A primeira questão diz respeito a que significados de corpo existentes entre os integrantes do grupo, a saber, regentes, coralistas e preparadores. Para isso, nos utilizamos das metáforas de corpo descritas por Pederiva (2005) quais sejam: corpo-base, corpo-sujeito e corpo-emoção. Pudemos notar nos relatos descritos no capítulo anterior, que estes três significados de corpo estiveram presentes nas falas dos entrevistados com relativa frequência. O primeiro deles, corpo-base, diz respeito ao corpo que é reconhecido como parte integrante no processo de aprendizagem. Esta ideia se mostra claramente presente nos relatos colhidos. Para os integrantes do Coral da UFC, o corpo é peça-chave em seu processo de aprendizagem, não apenas do canto, mas em uma visão mais ampla, de seus processos de vida. Encontramos menções à importância do trabalho de corpo desenvolvido no grupo que se reflete na maneira dos coralistas lidarem com seu círculo de amizades, seus trabalhos artísticos de modo geral e seus trabalhos profissionais, em diversas áreas. A ideia de corpo-base é, ainda, a primeira referência a um corpo entendido de forma integral, e a uma voz que seja parte integrante deste corpo, sem o qual a esta não é possível existir.

A segunda metáfora de corpo abordada no trabalho é a de corpo-sujeito. Aqui, o corpo é entendido em sua individualidade e singularidade. Os indivíduos se percebem como seu corpo, e o seu corpo como si próprios. Descobrem-se, dentro do grupo, como seres únicos: o coletivo é a soma das qualidades individuais. Esta percepção mostra-se igualmente importante para os profissionais que trabalharão com os corpos únicos, singulares, de cada

cantor que vai integrar um universo harmônico: é necessário descobrir como lidar com características individuais que, sem perder sua expressão única, precisam integrar-se em um todo.

Por fim temos o corpo-emoção. Neste caso, ao corpo é dado entender e situar as emoções, tidas aqui como elementos integrantes no processo de ensino-aprendizagem. Ao analisar o material coletado, percebemos que, em diversos momentos, os entrevistados descobrem a si mesmos, e a seus corpos, por meio de emoções e sentimentos que vêm à tona no trabalho desenvolvido pelo grupo. Estas emoções são essenciais no processo de descoberta do próprio corpo; e, por conseguinte, da sua voz. E são elas, ainda, que levam estas descobertas ao momento do palco, ao público, à interpretação. Para Damásio (2001), o papel das emoções é conservar a vida, regulando e representando estados corporais, fazendo parte dos mecanismos biorreguladores do homem. O autor afirma, ainda, que “as emoções usam o corpo como teatro” (DAMÁSIO, 2001, p.75), o que nos leva a crer que estas emoções que surgem no trabalho de corpo também estarão presentes em outros processos no cotidiano do cantor, sendo fundamentais em sua vida. Assim, estas três maneiras de entender o corpo no processo de aprendizado, ajudam a definir sua importância neste mesmo processo.

A segunda questão levantada no início deste trabalho diz respeito às dificuldades que pudessem ser encontradas no decorrer do trabalho com o corpo, por coralistas ao lidar com seus próprios corpos, ou regentes e preparadores ao trabalhar com o corpo do cantor. Encontramos menções a estas dificuldades. A primeira delas foi a dificuldade dos cantores de lidar com seus próprios corpos. Parece-me que o corpo é uma entidade para a maioria dos cantores, tão próximo e tão desconhecido. Como nos diz Thérèse Bertherat, é uma nossa casa na qual não moramos, apesar de nos pertencer (BERTHERAT, 1977). Ao entrar em contato com ele, para muitos, pela primeira vez a partir do trabalho de corpo, este nos assusta, nos fascina, nos intimida: sentimo-nos envergonhados, enrijecidos, bloqueados. Na verdade, somos nós que o bloqueamos, que não o deixamos se expressar livremente, que impomos a ele nossa censura. Parece-me que esta é uma das mais importantes descobertas do trabalho de corpo: a partir dele, nos reencontramos com nosso corpo, e permitimos que ele fale. Com ele, nossa voz, como tudo mais que o pertence.

“Morar antes de mais nada no próprio corpo, saber organizar-lhe os movimentos, do interior, confere-nos ao menos a possibilidade de nos libertarmos da intimidação dos espaços organizados para fins sociais. Sentir-se bem no próprio corpo não será, sobretudo, poder sentir-se, admitir, perceber e desenvolver as próprias sensações?” (BERTHERAT, 1977, p. 93).

A segunda dificuldade apontada pelos participantes da pesquisa, e sem dúvida a mais frequente, diz respeito à resistência física. Parece curioso que os entrevistados, ao serem perguntados sobre os problemas encontrados ao lidar com seu corpo num processo artístico, refiram-se tão frequentemente ao condicionamento e resistência física. Aqui, vale lembrar Grotowski, que em um trecho de seu artigo “Da companhia teatral à arte como veículo”, já citado neste trabalho, refere-se com reservas à abordagem de trabalho com o corpo que o trata como um objeto a ser domado. No mesmo artigo, o autor também cita um segundo modo de se lidar com este corpo:

A outra abordagem é desafiar o corpo. Desafiá-lo dando-lhe tarefas, objetivos que parecem ultrapassar as capacidades do corpo. Trata-se de convidar o corpo ao "impossível" e de fazê-lo descobrir que se pode decompor o "impossível" em pedaços e tornar possível. Nessa segunda abordagem o corpo se torna obediente sem saber que deve ser obediente. Torna-se um canal aberto às energias e encontra a conjunção entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida ("a espontaneidade") (GROTOWSKI, p. 238).

Desafiar o corpo, fazê-lo descobrir que é possível, torná-lo um canal aberto. Os caminhos sugeridos por Grotowski destinam-se a conseguir um corpo “obediente”. Mas a pergunta à qual me lanço neste momento é: qual a real necessidade de uma “obediência” do corpo? Talvez um corpo “desobediente”, mas livre, possa nos levar aos lugares aonde desejamos chegar. De qualquer forma, acredito ser mais adequado pensar em se buscar um corpo no qual seja possível realizar tudo o que ele se permitir; um corpo mais apto, ou hábil, e menos obediente. No entanto, entendo que na busca deste corpo acabemos nos deparando com determinados problemas causados pela falta de prática neste trabalho.

Os dois problemas descritos acima acabaram por gerar certa resistência ao trabalho de preparação corporal sistematizado no grupo. Em alguns relatos, pude notar que um argumento comum e contrário às aulas de corpo era o de que o coral era um grupo no qual se cantava; sendo assim, não havia necessidade de se trabalhar corpo. É interessante notar como isto acabou por se descobrir equivocado; nas entrevistas, os próprios coralistas dão exemplos de como o trabalho corporal influencia diretamente a voz. No entanto, a experiência da oposição ao trabalho nos mostra como este tipo de proposta ainda é vista com ressalvas. Entender a voz como parte integrante de um corpo único, e o trabalho de corpo como essencial na preparação desta voz não parece ser uma abordagem tão consolidada na prática como nos livros que tratam da técnica vocal.

A terceira e última questão elencada no início do trabalho versa sobre os procedimentos e abordagens utilizadas por regentes e coralistas ao trabalhar o corpo do cantor em sua prática. Ao contrapor as falas dos entrevistados às ideias dos teóricos, educadores e autores estudados na primeira parte do trabalho, chegamos a algumas maneiras de se entender este trabalho. Vamos a elas.

Em primeiro lugar, vimos procedimentos que entendiam o corpo e o espaço como importantes ferramentas na construção do conhecimento. No processo de descoberta do próprio corpo, o cantor aprende. Entre outras descobertas, aprende a utilizar o aparelho fonador; a se posicionar no espaço; e a lidar com outros corpos que partilham da mesma experiência. O processo de aprendizagem é recheado de descobertas, individuais e coletivas; de cantores com seus corpos e de regentes e preparadores com outros corpos; que partem do próprio corpo ou de sua relação com o espaço a partir do movimento. E a primeira descoberta relatada é justamente esta relação com o movimento: até onde ele pode ir?

Insisto no movimento de libertação do corpo: a não obediência. A um corpo obediente é possível determinar, exigir certos movimentos. E de onde viria essa exigência? Quem ordena, quem manda, a quem o corpo deve obediência? Invariavelmente a uma mente dissociada de seu corpo. E dessa segmentação nascem o que Dalcroze (2008) chamou de “movimentos desnecessários”; pois a um corpo integral, do qual a mente seja parte indissociável, não é possível movimentos dispensáveis ou inúteis: a este todos os movimentos são necessários e harmoniosos. Eis aqui o que os integrantes do grupo chamam frequentemente de “movimentos orgânicos”.

A palavra “orgânico” referindo-se a corpo ou movimento naturais aparece diversas vezes no discurso dos entrevistados. De fato, não há um só relato no qual ela não tenha aparecido pelo menos uma vez. Esta parece ser uma preocupação constante no trabalho do Coral da UFC: tornar corpo e movimento os mais naturais possíveis, o mais fluidos, e próximos da perfeição. Mas não de uma perfeição “asséptica”, e sim natural, que se reconheça como própria de um corpo humano. E aqui voltamos ao ponto central: como realizar isto de forma integral? Porque ao juntar voz e corpo (que são por princípio um só, indissociáveis) esta *organicidade* se perde. Em um dos diários de observação, relato a preocupação do regente com o movimento do grupo que, a princípio perfeito, perde justamente esta característica *orgânica* no momento em que a música começa. Ao cantar, os coralistas dirigem sua atenção para outro ponto: ainda não perceberam como unir dois aspectos que já são um só: corpo e voz.

Esta parece ser a grande pergunta desta pesquisa: como unir o que não deveria estar separado? Ou talvez a pergunta deva partir de um ponto anterior: como separamos, a princípio, o que já estava unido? Talvez esteja aí o começo de um caminho que nos levará a esta *organicidade* tão procurada.

Em outro ponto do mesmo diário, escrevi a seguinte pergunta: “O que acontece com os movimentos espontâneos, que surgem nos cantores e divergem dos movimentos idealizados pelos diretores?” Como buscar o orgânico em meio à *obediência* do corpo? Será possível a um corpo *obediente* ser ao mesmo tempo *orgânico*? A um só tempo natural e coreografado?

Não me parece existir apenas uma resposta a esta pergunta. No entanto, arrisco: a organicidade só é possível ao corpo livre. Ao ser aprisionado, o corpo reage: travando seus movimentos, bloqueando sua respiração. Ao observar os ensaios do Coral da UFC, pude notar que os movimentos menos predeterminados eram exatamente os que se mostravam mais *orgânicos*.

Há, nos relatos, menções a esta descoberta. Os entrevistados apontam, em seus discursos, o entendimento de que é possível ser mais orgânico sendo menos *racional*. Deixar o corpo pensar, agir e tomar as próprias decisões nos encaminha para a desejada organicidade, para o *corpo livre*.

Outra descoberta realizada no processo de aprendizagem dos coralistas é sua relação com o espaço, sem o qual, afinal, corpo e movimento não podem existir. Como em Appia (s/d), ao se mover, o corpo não apenas cria um espaço vivo como também é criado a partir dele. Para isso, a percepção, a consciência deste espaço é um ponto vital.

O segundo procedimento descrito é o que leva em consideração a criatividade, a espontaneidade e a experimentação como ferramentas no processo de aprendizado. Este ponto se afina com a ideia, proposta um pouco antes, de que o corpo se torna orgânico quando livre. Ao se utilizar as ferramentas acima, criam-se oportunidades para que o corpo se movimente livremente, e assim também será a voz produzida por este corpo. Muitos entrevistados falaram a respeito da importância da experimentação em seu processo de descoberta do corpo e de suas possibilidades. Na verdade, sem esta experimentação, torna-se impossível descobrir o próprio corpo. Sem a possibilidade de se testar, não há como se conhecer, conhecer seus limites e possibilidades. Não há como chegar ao intelectual senão pela prática, para Orff e Dalcroze; não há como saber fazer senão fazendo para os participantes da pesquisa. O caminho da prática, da experiência, da criatividade é, provavelmente, o melhor acesso ao nosso corpo.

Aqui volto, mais uma vez, à importante questão da liberdade. Perguntadas sobre suas descobertas com relação à sua voz e seu próprio corpo, alguns entrevistados responderam que aprenderam e descobriram muito com o coral. No entanto, às vezes, ao invés dessa descoberta ser levada às suas experiências anteriores com canto, ela faz com que se criem outros medos, novos receios. O cantor pode ver tudo o que ainda teria a descobrir em relação ao próprio corpo, e isso o intimida. Há, nos trechos analisados, o relato de uma coralista que, apesar de achar contraditório, fala a respeito da perda da própria espontaneidade a partir do trabalho desenvolvido. “Você perde um pouco a espontaneidade, por outro lado você ganha em outros aspectos⁵¹”, técnicos, por exemplo. Outra coralista relata que “ficava lutando entre o que eu tinha vontade de fazer de forma espontânea e entre o que era esperado de um artista no palco⁵²”. Em outro relato, um coralista nos conta a respeito de como começou a cantar:

Antes eu cantava informalmente, mas as pessoas diziam que eu cantava bem. Cantava bem que digo, uma rodinha de violão, tem os amigos lá, isso é uma forma de se destacar. Diziam: olha! Eu podia cantar Legião Urbana *cover*, esse tipo de coisa. Só que era um tempo que eu não consigo nem me lembrar da minha voz nessa época, se eu era consciente, se eu era tão bom quanto diziam. Acho que depois que eu tentei começar num coral, talvez eu tenha me viciado a cantar só em coral eu fiquei meio bloqueado, se você me pedir pra cantar agora fora, eu fico...⁵³ (Coralista 1).

Os relatos acima são importantes para que possamos perceber um dado a respeito do autoconhecimento. Quando comecei a cantar em coral, o processo de autodescoberta da minha voz fez com que eu me sentisse, aos poucos, intimidada com todo o universo de conhecimento que ainda estava por adquirir com relação a ela. Algo semelhante aconteceu ao começar a perceber meu próprio corpo, tanto nos espetáculos musicais dos quais tomei parte quanto no decorrer da graduação em Artes Cênicas. Passei a princípio por uma etapa do processo no qual me sentia paralisada por descobrir tudo o que ainda não compreendia sobre meu corpo-voz; um pouco mais tarde pude voltar a “caminhar” mais livremente a partir destas descobertas.

Ainda assim, os coralistas acima entendem o que ganharam ao longo do processo de conhecimento do próprio corpo, a partir do momento em que se dispuseram a descobri-lo com mais profundidade. No processo de reelaborar a relação com o próprio corpo é possível encontrarmos estas contradições, sem perder de vista as conquistas do Coral da UFC na realização do trabalho de busca da organicidade corpo/voz. Apesar disso, é importante pensar

⁵¹ Coralista 6.

⁵² Coralista 11.

⁵³ O entrevistado deixou a frase incompleta o relato.

nesses questionamentos: como encontrar a medida em ter técnica e espontaneidade? Onde está o lugar no qual uma não anule necessariamente a outra?

No decorrer da pesquisa nos deparamos ainda com o entendimento da respiração como essencial na qualidade da execução. Ao trabalhar o corpo, a respiração vocal, trabalhada a partir de uma postura específica, muda. Ao se incluir movimento, há outra mudança no processo respiratório. E é este processo que fornece a matéria-prima para o canto. O trabalho de corpo, dessa forma, é um meio de se adaptar a essa nova respiração, de entendê-la melhor, de adequá-la ao canto.

Há ainda outro ponto importante neste trabalho com a respiração. No entender de Artaud (1984), é a respiração que gera energia para a ação vocal, no caso o canto. A movimentação desta energia, além de importante para o canto, é o que nos liga aos nossos sentimentos e emoções. Cantar é respirar: exalar música.

Por fim, como último procedimento descrito, está a utilização do corpo como central no processo de trabalho. Pensar todo este trabalho a partir e através do corpo: aí está o ponto principal desta pesquisa. Pensar a técnica vocal, a respiração, a harmonia, a movimentação, tudo isso partindo do corpo. Ensiná-lo a pensar. Diminuir a importância do racional no movimento. Dessa forma, a técnica de voz em Grotowski (2000) é não haver técnica.

Não se deixe intimidar pelo que lhe diz o cérebro esquerdo⁵⁴. Ele predomina, é assim, não dá para mudar. Sempre passa na frente do outro, do seu gêmeo. Toma a palavra em lugar dele para traduzir tudo em letra, números e símbolos. (...) Ele contém o precioso “centro da linguagem” e por muito tempo pensou-se que o outro, o direito, não continha nada, nada de notável. Sabe-se agora que sem ele não temos consciência do nosso corpo. (...) Aí está nosso equilíbrio. Nosso equilíbrio profundo está nesse movimento interno de uma metade de nós para a outra (BERTHERAT, 1987, p. 173-174).

A autora chama a atenção para o equilíbrio entre o racional e o intuitivo: mente e corpo. É assim, a meu ver, que podemos chegar a um trabalho real de inclusão do corpo no processo ensino-aprendizagem do canto (e de qualquer outro procedimento): ao integrar corpo e mente, ao entendê-los como o que realmente são: um corpo único.

É essa a busca do Coral da UFC em seu trabalho de corpo: há na prática este desejo de desfazer o condicionamento corporal em busca da expressão do ser em movimento.

⁵⁴ O hemisfério esquerdo do cérebro é tido como o mais racional, responsável pelo pensamento lógico e competência comunicativa, enquanto o direito é o que lida com o intuitivo, o pensamento simbólico e criatividade. A autora, no trecho acima, compara os dois hemisférios, esquerdo e direito.

Em meio a essa busca, percebo duas estratégias/espços conquistados. O primeiro é o das vivências que aliam corpo e voz na preparação dos cantores para a construção dos espetáculos. Nestes espaços é possível se experimentar, descobrir o próprio corpo. É aqui que os coralistas descobrem o caminho para o corpo livre; é aqui o começo do processo de libertação deste corpo.

Um segundo espaço construído nesta busca é o dos próprios espetáculos. Em cena, o cantor é desafiado a descobrir a organicidade do movimento. Neste momento ele descobre como vivenciar a integralidade do corpo/movimento. E, talvez, seja aqui o momento no qual é gerado um incômodo que leva o cantor até este movimento orgânico.

Como musicista, cantora e professora, tive a preocupação de tentar entender como poderia incluir o corpo em um processo tão dominado pelo racional, tão ligado apenas ao que é mais específico, como é o ensino do canto. Ao chegar ao final deste trabalho, encontramos repostas várias para as perguntas feitas a princípio. No entanto, percebo que às respostas encontradas juntam-se novas perguntas. Entendendo o processo de investigação como contínuo e vislumbrando outros tantos caminhos possíveis, esta pesquisa não se preocupou em afirmar uma verdade, mas em descobrir e questionar os sistemas existentes para garantir sua transformação. Afinal, em se tratando de corpo, ainda há muito que se pensar e escrever.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Felipe. A questão da técnica vocal ou a busca da harmonia entre música e palavra. In: MATOS, C. N., TRAVASSOS, E. & MEDEIROS, F. T. (org.). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2001.
- ALFONZO, N. R. **Prática coral como plano de composição em Marcos Leite e em dois coros infantis**. 2004. Dissertação (Mestrado) – Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- ALVES, Rubem. **Conversas com quem gosta de ensinar**. São Paulo: Papyrus, 2000.
- ANDRADA E SILVA, M.; COSTA, Henrique Olival. **Voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica**. Ed. Lovise, São Paulo: 1998.
- ANDRÉ, Marli E. D. A. A pesquisa no cotidiano escolar. In: FAZENDA, Ivani. (org.). **Metodologia da pesquisa educacional**. São Paulo: Cortez Editora, 1997.
- APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Tradução e notas de ensaio de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, s/d.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.
- AZEVEDO, Sonia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Unicamp, 1995.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BARROS, A de J. P.; LEHFELD, N. A. de S. **Projeto de pesquisa: proposta metodológica**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- BEACHAM, Richard. **Adolphe Appia: Texts on Theater**. London: Routledge, 1993.
- BEHLAU, Mara; REHDER, Maria Inês. **Higiene Vocal para o Canto Coral**. São Paulo: Ed. Revinter, 1997.
- BERTHERAT, Térèse. **O corpo tem suas razões**. São Paulo: Martins Fontes: 1977.
- _____. **As estações do corpo**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BONI, Valdete; QUARESMA, S. J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**. Florianópolis, vol. 2, n. 1, p. 68-80, janeiro-julho/2005.

BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical.** São Paulo: Peirópolis, 2001.

BUCCI, Magno. **Nem todo coro é cênico: breves reflexões a partir de uma prática.** Coro cênico Bossa Nossa. Disponível em: <<http://bossanossa.org/nemtodocoro.htm>> Acesso em: 25 abr. 2010.

BORIE, M. ROUGEMONT, M. SCHERER, J. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht.** Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004.

CARTOLANO, Rui Botti. **Regência: coral, orfeão, percussão.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1968.

CAVALCANTI, Nestor de Holanda. Às voltas com o canto coral. In: FIGUEIREDO, Carlos Alberto LAKSCHEVITZ, Elza; CAVALCANTI, Nestor de Hollanda; KERR, Samuel. **Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira.** Rio de Janeiro: Centro de estudos de Música Coral, 2006.

CHENG, S. C. T. **O Tao da voz: uma abordagem das técnicas do canto e da voz falada combinando as tradições oriental e ocidental.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CIAVATTA, Lucas. **O passo: a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos.** Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2003.

CINTRA, Fábio Cardozo de Mello. **A musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro.** 2006. 231 f. Tese (Doutorado em Artes) São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

COELHO, Helena Whöl. **Técnica vocal para coros.** São Leopoldo: Editora Sinodal, 1994.

COSTA, Leilah Carvalho. **Treinamento da voz do cantor popular.** Monografia (Especialização). Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1989.

COSTA, Luís Carlos Prata. **Princípios básicos da reeducação vocal: da origem da fala ao canto individual e coletivo.** S/l: Apostila não publicada, s/d.

DAMASIO, António. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DUDEQUE, Norton. O drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. **Revista científica/FAP**, Curitiba, v.4, n.1, p. 1-16, jan./jun. 2009.

EYMESS, A. H. **“Abraços”:** Eine musikalisch-szenische Bühnenproduktion des Chores “Coral da Universidade Federal do Ceará”, Brasilien. Bachelorarbeit. Berlin: Freie Universität Berlin, 2010.

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

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

GOLDEMBERG, Ricardo. Educação musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil. **Pro-Posições**, v. 6, n. 3 (18), p. 103-109, nov. 1995.

GROTOWSKI, Jerzy. **Hacia um Teatro Pobre.** México: Siglo XXI, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy; POLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

JAQUES-DALCROZE, Émile. Os estudos musicais e a educação do ouvido. **ProPosições**. s/l, v.21, n.1, p. 219-224, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072010000100015&lng=pt&nrm=iso&tlng=ptA música e o teatro 32>. Acesso em 11 abr. 2010.

_____. **The Eurhythmics of Jacques-Dalcroze.** Boston: Dodo Press, 1918.

_____. **Rythm, Music & Education.** Geneve: Institut J. Dalcroze, 1967. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/6314838/Correntes-Pedagogicas-Tradicionalis-I-Texto-Apoio>> Acesso em 11 jan. 2011.

KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia. **Diálogo sobre o corpo.** Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento.** São Paulo: Summus, 1978.

LANDIS, Beth; CARDER, Polly. “**The Eclectic Curriculum**” in **American Music Education, Reston.** MENC, 1972, pp. 71-107 Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/6314838/Correntes-Pedagogicas-Tradicionalis-I-Texto-Apoio>> Acesso em 11 jan. 2011.

LEITE, Marcos. **O melhor de Garganta Profunda.** São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 1998.

_____. El canto coral brasileiro. **Cantata Coral.** (s/l) 22-23, (s/d).

LIMA, S. A.; RÜGER, A. C. L. O trabalho corporal nos processos de sensibilização musical. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 97-118, jun. 2007.

LLONGUERAS, Juan. **El ritmo em la educación y formación general de la infância.** Barcelona: Editorial Labor S.A., 1942.

MADUREIRA, J. R. **Émile Jaques-Dalcroze: sobre a experiência poética da rítmica – uma exposição em 9 quadros inacabados.** 2008. 191 f. Tese (Doutorado em educação). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2008.

MARTINS, Janaína Träsel. **Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator.** 2008. 199 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2008.

MATHIAS, Nelson. **Coral: um canto apaixonante**. Brasília: Musimed, 1986.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Canção popular e performance vocal**. Disponível em: <<http://www.unirio.br/mpb/iaspmla2004/Anais2004/ClaudiaNeivadeMatos.pdf>> Acesso em 05 jan. 2005.

MATOS, Elvis de Azevedo. Efervescente ebulição: reflexão sobre o “momento sócio-musical” vivido na década de oitenta no movimento coral de Fortaleza. In: MATOS, Kelma Socorro Lopes de. **Cultura de Paz, Educação Ambiental e Movimentos Sociais**. Fortaleza: Editora UFC, 2006.

_____. **Um inventário luminoso ou um alumiário inventado: uma trajetória humana de musical formação**. Fortaleza: Diz Editor(a)cão, 2008.

MESQUITA, Suely. **Sorvete na testa ou como escolher seu professor de canto**. Disponível em: <www.suelymesquita.com.br 2000> Acesso em 20 mai. 2009.

_____. **Técnicas experimentais e cantores autodidatas**. Disponível em: <www.suelymesquita.com.br 1999> Acesso em 20 mai. 2009.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento científico: pesquisa qualitativa em saúde**. 3a edição. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec-Abrasco, 1994.

_____. (org). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 6a Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Educação**, v. 22, n. 37, p. 7-31, 1999.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAZ, Ermelinda A. **Pedagogia musical brasileira no século XX: metodologias e tendências**. Brasília: MusiMed, 2000.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. **O corpo no processo ensino-aprendizagem de instrumentos musicais: percepção de professores**. 2005. 133 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Católica de Brasília, 2005.

PEDERIVA, Patrícia; GALVÃO, Afonso. **Significados de corpo na performance musical: o corpo como veículo de expressão da sensibilidade**. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 2006, Brasília. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/06_Com_Perf/sessao01/06COM_Perf_0105-203.pdf>. Acesso em 22 mar. 2009.

QUINTEIRO, Eugenia. **Manual de terapia corporal como base da estética da voz e fala**. Carapicuíba: Pró-Fono, 2000.

RIBEIRO, Henrique Wesley Gueiros. **Semeando vozes: um relato das práticas de Marcos Leite e Tranka**. 2007. 51 f. Monografia (Graduação) Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

RODRIGUES, E. **Sururu na Roda homenageia Marcos Leite na Sala Funarte**. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/5235>> Acesso em: 22.01.2011.

ROUBINE, J. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROUSSEAU, J. J. **Emílio ou da educação**. São Paulo: DIFEL, 1979.

RUBIM, Mara. Controle cerebral no aprendizado do canto. In: **Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música do CLA da UNIRIO, 2000.

SALOMÃO, Gláucia Laís. **Registros vocais no canto: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete**. 2008. 196 f. Tese (Doutorado em Linguística aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2008.

SANTOS, R. M. S. Jaques-Dalcroze, avaliador da instituição escolar: em que se pode reconhecer Dalcroze um século depois? **Revista Debates**, n.4, p. 07-48, Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO, 2001.

SCHRADER, Erwin. **O canto coral na cidade de Fortaleza, 1950 – 1999: cinquenta anos na perspectiva dos regentes**. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia/Universidade Estadual do Ceará, 2001.

SILVA, Maria Goretti Herculano; SILVA, Marco Antonio; ALBUQUERQUE, Luiz Botelho. Educação e Música: desvelando o campo pedagógico-musical da UFC. **Opus**, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 134-152, dez. 2008.

SILVINO, Izaíra. **...ah, se eu tivesse asas...** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970a.

_____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970a.

_____. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

SVÄRDSTRÖM, Valborg Werbwck. **A Escola do Desvendar da Voz**. Tradução Jacira Cardoso. São Paulo: Antroposófica, 2001.

UFC, **Projeto Político Pedagógico do Curso de Educação Musical**. Disponível em <http://www.prograd.ufc.br/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=73&Itemid=82>. Acesso em 10 mar. 2011.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. **Brasiliana Revista da Academia Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.2, p. 48 – 56, 1999.

_____. **Métrica derramada:** tempo rubato ou a gestualidade na canção brasileira popular. Disponível em <<http://www.uc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMetrica.pdf>>. Acesso em 09.mar. 2011.

WIS, Ramona. Metáforas físicas no ensaio coral: uma abordagem baseada em gestos para o desenvolvimento de habilidades vocais e da compreensão musical. Trad. Edson Carvalho. **Revista Canto Coral**, Brasília, n. 2, p. 6-10, Associação Brasileira de Regentes de Coros, 2003.

ZANDER, Oscar. **Regência coral**. Porto Alegre: Movimento/Instituto Estadual do Livro, 1979.