

Curso de Licenciatura Plena em Música

**MONOGRAFIA DE CURSO
PROM III**

OFICINA DE VOZ

Professora: Regina Márcia Simão Santos

Aluno: Mario Robert Assef

DEZEMBRO 1995

1. INTRODUÇÃO

1.a. Situação-Problema

A partir do contacto com diversas oficinas de música, onde a criatividade, a espontaneidade, o improviso, são a molas propulsoras que favorecem o brotar da musicalidade, surgiu o interesse em pesquisar e reunir exercícios de criatividade pertinentes a voz, e mais especificamente do canto em grupo, que pudessem desenvolver auto-conhecimento do aparelho vocal e aprofundamento dos conhecimentos musicais, ao mesmo tempo que oferecessem a possibilidade ao cantor de coral de exercitar a sua "criatividade cerceada", de certa forma tanto pela escrita da partitura, quanto pelo "comando" do Regente e talvez até mesmo pela necessidade de homogeneização e equilíbrio das vozes entre si.

*Oficinas e ensaios
Santos Lobo*

1.b. Objetivos

Através de experimentação, discorrer sobre os potenciais dos exercícios e procedimentos referentes ao canto em grupo, detectados em oficinas de música (Schafer, M. Paynter, J., de Oliveira, R.), em teorizações sobre "O improvisar" (Gainza, V.) em idéias próprias, no sentido de que:

Possam ser trabalhados, de forma sistemática, os diversos parâmetros musicais. Permitam desenvolver um auto-conhecimento do aparelho vocal que leve a uma melhor utilização dos recursos vocais.

Possam enriquecer a participação do cantor de um grupo em termos de desenvolver sua sensibilidade e criatividade.

OBS: Seria interessante observar que (Gainza, V. 1983, pág. 25), sintetiza de maneira análoga os objetivos específicos da improvisação musical, que basicamente equivalem aos objetivos da oficina:

Aproximação e tomada de contacto com o instrumento e por seu intermédio, com a música).

Aquisição dos elementos da linguagem musical

O Desenvolvimento da criatividade.

O aprimoramento da técnica instrumental

Exatamente com este objetivo foi programado um curso com o título "Oficina de Voz", no Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, que serviu de laboratório para experiências neste sentido.

*Lista de estudo bibliográfica e de experiências
Laurinda Santos Lobo*

*Para o
capit.
que apresenta
estudo bibliográfico
(e não aqui)*

2. PLANEJAMENTO DA OFICINA

2.a. Público-Alvo

É através dos sons produzidos nos exercícios, que são levantados e desenvolvidos os conceitos musicais, a conscientização do aparelho fonador que produz estes sons. Assim, são possíveis diversas orientações na escolha dos participantes.

É razoável a divisão tradicional dos corais (infantil, juvenil e adultos) de acordo com as características vocais, bem como diferentes capacidades de assimilação de conceitos (diferentes processos de aprendizagem como propõe Piaget).

Outra possibilidade talvez mais rica em produção sonora (maior diversidade), seria a que permitisse uma mistura de capacidades, sendo que cada um vai assumir nos trabalhos de criação, funções de acordo com suas capacidades. (como no método Suzuki). Optei por direcionar o curso "Oficina de voz", para adultos ou crianças mais velhas que tivessem capacidade de concentração.

2.b. Formatos e Conteúdos das Aulas

Toda aula inicia-se por exercícios de conscientização do mecanismo de produção de sons, com a voz, e de técnica vocal básicos:

- ◆ Relaxamento
- ◆ Postura
- ◆ Respiração
- ◆ Ressonância
- ◆ Vocalises

Inicialmente esses vocalises teriam pouco a ver com os tradicionais (repetição de trechos melódicos, praticados em diversas tonalidades, varrendo a extensão vocal do cantor), mas, simplesmente uma proposta que propicie a movimentação de sons: glissandos e outros efeitos, que podem partir do uníssono ou chegar a ele.

Vários jogos que estimulam a produção podem ser utilizados, como por exemplo:

Código sonoro: Cada dupla, combina um "código sonoro". Depois de olhos fechados todos devem emitir o som combinado simultaneamente, e procurar o parceiro. (Marcos Leite, 1983). Ao mesmo tempo que produz-se uma rica massa sonora, fruto de sutil exercício de criação, exercita-se o aguçamento da percepção.

deslocado de 2ª

*ARTICULAZ
SEM
LAP
NUNCA*

*(c. 7
da)*

*desenv
em
nota
de
adapt
nota
relaxa
pt a
qual
vocal
dirige
a
atemp
de
ma
le
o
hab.*

*começar
com a
adaptat
solos
ritmo
mas fica
clara que
jogos
desenv
codificação
matemática
produtivos
sons
etc.*

Após o período de trabalho, os resultados são apresentados, gravados e comentados criticamente, através de uma análise do que foi produzido. É um momento de grande importância onde os pontos fundamentais de interesse são levantados, não como uma exposição a priori, mas em cima do que foi vivenciado. Seria o momento de conscientização do que aconteceu musicalmente de forma espontânea.

Existe quase sempre uma tarefa para a semana seguinte, que sirva de ponte, com a aula anterior. Estas tarefas podem ser comuns ou variar individualmente de acordo com os resultados observados na oficina.

A condução da primeira parte da aula, e importantíssima, para a parte de criatividade. O que se observou é que vários elementos trabalhados nesta etapa, vão influenciar diretamente na composições. Deve existir sempre a preocupação de não exacerbar esta influência, deixando livre os canais para a criatividade, de maneira que não existam modelos a serem imitados, e que as idéias sonoras sejam pessoais.

?
sendo manipulados, não só os "amarrados" explícito e implicitamente na proposta de aula, como também os que se evidenciarem durante as atividades.

Dessta maneira conteúdos como Duração, Altura, Timbre, Pulsação, Ritmo, construções melódicas, noções de harmonia e contraponto, vão sendo trabalhados expressivamente, através dos sons produzidos com a voz.

Esta ligação afetiva com o material musical, produzido por intenção de representar, um sentimento, um movimento, uma ideia, é fundamental na qualidade sonora.

"Qualquer coisa é audível sempre que for dita com convicção e escutada com interesse".....

"Não há nada pior do que a falta de interesse e o tédio. Se um grupo de quatro ou cinco pessoas decidem de repente cantar ou tocar, com profundidade e concentração, o que cada um deseja, não se deve preocupar-se com o resultado sonoro. É certo soará bem, que terá força e conteúdo emocional....."

" Por outro lado, bastará repetir duas vezes seguidas o pior dos nascidos motivos musicais, para que seja logrado a sua aquisição de cidadania como um tema sonoro". (Gaynza, V., 1983, pág 48).

?

3. POSSIBILIDADES DE EXPLORAÇÃO DOS CONTEÚDOS MUSICAIS E DE DESENVOLVIMENTO DO AUTO-CONHECIMENTO DA VOZ COMO INSTRUMENTO, A PARTIR DOS RESULTADOS ALCANÇADOS NOS EXERCÍCIOS DE CRIATIVIDADE E IMPROVISAÇÃO, NAS AULAS DO CURSO EXPERIMENTAL "OFICINA DE VOZ".

Apesar de organizar as possibilidades de abordagem dos conteúdos por itens isolados, a idéia fundamental foi sempre a de não fragmentação destes conceitos, mas a de perceber, analisar e elaborá-los à medida que forem surgindo nos trabalhos de criação.

O ponto de partida é sempre a experiência de cada participante e as estruturas musicais que fazem parte da sua bagagem musical.

Read "Já faz algum tempo desde que Marion Richardson e Herbert Reed mostraram como arte em educação deveria partir do que o indivíduo tem a dizer." (Paynter, 19 , pág. 5).

Trata-se pois de criar um ambiente favorável à exploração dessas estruturas e de sua incorporação em um nível mais profundo (espiral), através da análise, e da vivência destas nos exercícios de criação.

Acredito mesmo que nem o fato de no planejamento inicial do curso algumas aulas haverem sido programadas com foco sobre alguns conteúdos específicos, fez com que a exploração destes se desse de forma fragmentada, uma vez que as composições englobaram sempre procedimentos e conceitos múltiplos e simultâneos.

Seria oportuno trazer algumas idéias sobre, como a partir de uma exteriorização "espontânea de sons e de sua percepção de forma sincrética, podemos chegar à absorção e conscientização de conceitos musicais ou de técnicas de emissão vocal.

O tema do improviso segundo Gaynza, 1983, pode ser musical, diretamente relacionado com os parâmetros musicais, como som, ritmo, melodia-harmonia, forma, gênero, estilo, ou extra-musicais, referindo-se tanto ao mundo externo (volume, textura, cor, fenômenos da natureza), quanto ao mundo interno do homem (sensações, sentimentos, idéias etc). Para improvisar com a voz ou com instrumento, não precisa ser músico portanto, mas o ouvido só vai participar do processo, na medida que o "educando" entender o que está se passando, ou seja, conscientize-se.

A professora prossegue utilizando conceitos piagetianos de assimilação (externo), acomodação (expansão interna), e focalização (função seletiva), para explicar como se passa fisiologicamente a relação entre o que é absorvido e expressado . "O jogo com estruturas sonoras e musicais (melodias, harmonias, ritmos e formas, estilos etc conduz à internalização das mesmas.." (pág. 14). Para a absorção e utilização posterior dessas estruturas é necessário o processo de "quebra" das mesmas, de acordo com a capacidade individual de focalização (a partir da percepção sincrética). O medo, a falta de liberdade e bloqueios de diferentes tipos, impedem a quebra dessas estruturas e conseqüentemente sua melhor assimilação e reutilização em outras circunstâncias. É perfeita a analogia que utiliza a autora ao comparar com os processo digestivos, quando a estrutura dos alimentos é alterada em contacto com os ácidos digestivos, como passo prévio para reestruturação e assimilação das mesmas pelo metabolismo. Os objetivos do improvisar passam a coincidir com o do educar , na medida que os processos de improvisação (absorção ou internalização de novas formas e expressão ou externalização) conduzem a uma tomada de consciência.

" O ensino conceitual na música organiza o material de uma forma que simplifica o entorno musical e capacita a criança para construir sobre este em situações práticas posteriores..."

" A formação de conceitos, implica em classificar e organizar as percepções em conceitos significativos que proporcionarão a chave para estudos posteriores e para o deleite da complexidade da música. Enquanto a criança interatua com os sons vocalizando e experimentando, deveria ser guiada para tomar decisões a respeito de seu timbre, intensidade etc. É aqui que uma denominação aos feitos musicais se tornam importantes para clarear o pensamento a respeito da música... (Zimmerman, M. P. 1984 pág. 25).

"..há pouco valor em se saber sobre pulso, ritmo, harmonia, timbre etc, a não ser que se possa fazer uso musical (artístico) de tais conceitos, e a não ser que a visão derivada da experiência seja tal que nos capacite a lidar com outros e variados usos do ritmo, harmonia, timbre etc quando e como os encontramos" (Payter, 1983, pág. 34).

a. Escuta

categoria diferente da do saber

"O ouvido está na primeira e na última regra do fazer musical. Ele é o nosso único guia na avaliação dos sons que expressam as coisas que queremos dizer" (Paynter, 19, pág. 8).

É dentro de uma visão Piagetiana, que Pflederer Zimmernan considera a inteligência musical como uma estrutura organizada de conceitos musicais que está baseada na percepção. Exatamente por isso, a apuração da escuta deve ser ponto obrigatório de todo aprendizado ou desenvolvimento musical. Como assimilar e incorporar estruturas, sem antes percebê-las?

(19) Uma excelente proposta, para apuração da escuta, são procedimentos, propostos por R. Murray Schafer, em "Limpeza dos ouvidos". Antes de treiná-los, é preciso submetê-los a um processo de limpeza. E mais uma vez, de certa forma, calcado em Piaget, quando os conhecimentos musicais são adquiridos quando atua-se sobre o ambiente sonoro, Schafer propõe que as nossas investigações sonoras sejam testadas empiricamente através dos sons produzidos por nós mesmos. Além de uma série de exercícios neste sentido, quando conceitos de som, timbre, ruídos, ritmos etc, são discutidos dentro de uma proposta abrangente de investigação, chama a atenção da importância de compreendermos a "Paisagem sonora", exercício de grande utilidade, principalmente no ambiente contemporâneo com nível de ruído altíssimo, onde as diferenciações por contraste são cada vez menos sutis.

Nos exercícios propostos para captação desta "Paisagem", e para descrevê-la, use no mesmo procedimento o estímulo ao aguçamento do sentido da escuta, e à criatividade.

A mesma paisagem é captada e reproduzida de maneiras diferente por grupos diferentes de acordo com a sensibilidade e experiência de cada participante (pensamentodivergente). Ao descrever a paisagem, observa-se nos grupos um grau enorme de espontaneidade importantíssimos no processo de criação. Com isso os trabalhos passam a ser excelente fonte de observação e realização rítmica e de timbres.

Paynter corrobora a importância do envolvimento com o ambiente: "Investigar o nosso ambiente põe-nos face a face com o querer saber, e a excitação da descoberta" (Paynter, 19 pág. 2).

Vega me está misturados fundamentos de ordem psicológica e psicológica em psicoacústica

exercícios dentro PAISAG. 50 VORA. E o out- tron?

O diário sonoro foi outro procedimento proposto por Schafer, amplamente utilizado em nossa oficina, como uma maneira divertida de metodizar a apuração da escuta, orientando a cada nova tarefa para captação de sons dentro de novo foco (agudos, curtos etc). Os exercícios foram baseados em Schafer, M., 1992.

Dentro de todos esses exercícios

→ O desenvolvimento da percepção musical está presente durante todas as atividades de oficina, e é responsável pela análise crítica do que foi experimentado, servindo como ponto de partida para atingir os seus objetivos.

b. Altura /Melodia

A abordagem do parâmetro altura envolve nas atividades de oficina alguns cuidados especiais. O fundamental seria a emissão espontânea de sons, o que nem sempre corresponde a uma nota precisa e afinada. Devo ressaltar que não foi proposta desta oficina selecionar os participantes por nível musical, sendo aceitas pessoas com grande dificuldade de entoação, que, em muitos dos exercícios, quase que falavam.

De qualquer maneira, faz parte dos nossos objetivos, levantar possibilidades de trabalhar os parâmetros e conceitos de técnica vocal, de forma não-fragmentada, em cima dos resultados sonoros das aulas, ou seja, concientizando através da análise desta produção sonora. A exploração da voz em diferentes alturas deve ser estimulada para a compreensão dos diversos registros da voz humana (cabeca, peito, falsete etc). A distinção entre som grave e agudo é sempre um bom começo, principalmente quando relacionamos esses sons com a sua produção em nosso corpo: pode-se observar facilmente que os sons graves utilizam ressonância de "peito" e requerem uma postura de relaxamento; já os sons agudos exploram ressonância de "cabeca" e necessitam de um postura bem mais ativa para sua produção.

Exercícios que envolvam glissando podem movimentar os sons de uma região para outra, atingindo gradualmente o uníssono. A partir daí um trabalho em cima do uníssono é importantíssimo para desenvolver a precisão de afinação (posteriormente faz-se o mesmo em relação a intervalos harmônicos).

Com o desenvolver das aulas, os exercícios e vocalises vão envolvendo cada vez mais procedimentos melódicos .

"A melodia é como levar um som a um passeio" (Paul Klee).

Neste sentido de movimentar o som em diferentes alturas, a exploração melódica está presente em quase toda atividade, de forma bem livre, sem qualquer vínculo com leis e regras musicais, tonalidade etc. Raramente acontece a elaboração de frases inteiras. O que surge freqüentemente nos trabalhos de criação são fragmentos melódicos, incisos e membros de frase.

c. Ritmo

"O andante caminha. A música pode também correr, saltar, claudicar, balançar. Pode ser sincronizada com bolas que pulam, com ondas do mar, com galopes de cavalos e com centenas de outros ritmos cíclicos ou regenerativos, tanto da natureza quanto do corpo. Cantar é respirar! O universo vibra com milhões de ritmos, e o homem pode treinar-se para sentir as pulsações" (Schafer, M., 1991, pág. 295).

A questão rítmica está presente basicamente em todos os momentos da Oficina. Já no processo de aquecimento, ao iniciar a atividade do dia, quanto são vivenciadas as noções básicas do trato vocal, relaxamento, postura, respiração, ressonância, articulação, aparece o ritmo como questão fundamental. Como relaxar sem observar batidas do coração, ou mesmo diminuir o ritmo de atividade mental e física. Como respirar sem ritmo? Todas essas questões começam a ser vivenciadas deste o primeiro momento de atividade.

A ligação da respiração, produção de som e movimento dos músculos diafragmáticos, passa quase sempre por um exercício rítmico, com estabelecimento de apoios sucessivos.

Na segunda parte da Oficina, o ritmo, a pulsação, aparecem como elemento formal mais elementar nos trabalhos de criação. Mesmo chamando-se a atenção para outros aspectos aparece quase sempre o ritmo como elemento básico de construção ou de interligação, que vai servindo de fio condutor dos improvisos e das composições.

Um procedimento bastante usado nesta oficina foram os exercícios em círculo (mandalas musicais, inspirados na OBM de Ricardo Oliveira), que remetem-se às idéias de Dalcroze e de Orff, ao estabelecer um ritmo básico (pulsação), que deve ser vivenciado (através de movimentos, passos etc), propiciando um ambiente seguro para o improviso.

Idem: - mistura fundamental + exercícios contínuos

exercício para

outros:

que se densificam ←

Uma vez acomodado este pulso, fica esclarecido quase que de forma espontânea, a noção de compasso, do tipo de início dos fragmentos melódicos (téticos, anacrústicos etc). O que se observa é que a compreensão rítmica cria um ambiente favorável ao improviso, na medida em que dá segurança para que sejam exploradas outras questões (timbre, riqueza melódica, questão harmônica, superposição de vozes etc.) Os improvisos são normalmente assim conduzidos, alternando-se, tutti (estabelecido), improviso individual e tutti (imitação).

na descrição exercícios

na descrição dos exercícios

Variar o exercício

(GAINZA... ativo)

etapas sucessivas

d. Harmonia

Gostaria de iniciar com a colocação de Paynter, que acredita no instinto harmônico latente da criança que é independente de suas habilidades gerais acadêmicas, e que, desde cedo, essas relações harmônicas devam ser desenvolvidas a partir da manipulação direta de sons, e não de regras e teorias. No seu livro "Sound and Silence", apresenta uma série de projetos com o objetivo de trabalhar este senso harmônico e sugere o improviso vocal como o caminho mais natural deste desenvolvimento.

(Santos, 1993)

Durante os exercícios de criatividade observa-se, com freqüência, a formação de intervalos harmônicos, de Clusters e mesmo acordes simples e complexos. À medida do possível deve-se buscar a conscientização destes resultados. Exercícios em roda dão freqüentemente lugar a uma massa harmônica. Nos exercícios em roda descrito no item anterior, se distribuímos pelos participantes uma pequena cadência a três ou quatro vozes, fixamos, além da pulsação, um emolduramento harmônico, que dá margem a improvisos tonais. Outro exercício interessante é a montagem de acordes que vão se movimentando. Em roda, parte-se do uníssono e aos poucos os participantes vão movimentando as notas formando novos intervalos e acordes. Neste caso, sugere-se que os grupos sejam pequenos, (quatro no máximo), para abrandar a tendência de formação de clusters e de acordes muito complexos.

Conteúdo

Atividade

e. Contraponto

No sentido amplo de superposição de idéias musicais, os exercícios de criatividade constituem fonte inesgotável de produção contrapontística. Tanto nos exercícios de descrição de paisagem sonora, como nas composições empíricas, a superposição de sonoridades, de fragmentos melódicos são constantes e ricas. A tendência é de formação

de trechos sempre muito densos e o sentido de limpeza, de simplificação destas idéias é o principal guia do desenvolvimento da consciência contrapontística.

Exercícios em roda que envolvam perguntas e respostas, individuais ou do grupo, também representam um excelente manuseio das possibilidades de contraponto.

f. Forma

"A forma na música serve para facilitar a compreensão por meio da lembrança. Igualdade, regularidade, simetria, subdivisão, repetição, unidade, relação entre o ritmo e a harmonia, incluindo a lógica. Nenhum destes elementos produzem ou sequer contribuem para a beleza. Mas todos eles contribuem para uma organização que torna inteligível a idéia musical realizada" Arnold Schönberg ("O estilo e a idéia", Taurus Ediciones, Madrid, 1963, pág. 87).

Esta citação coloca a forma de maneira bem clara, como um conceito fundamental, que articulando todos os outros conceitos permite-nos organizar as idéias musicais tornando-as mais claras, tanto para quem executa como para quem escuta.

Exatamente por esta razão, o aspecto formal, é importantíssimo e imprescindível no sentido de atuar sobre a massa sonora, extremamente rica e densa, que surge nos trabalhos de criação, dando-lhes um sentido musical. O ritmo usado como elemento formal está presente em grande parte das composições, principalmente naquelas em que, ao se propor as linhas de trabalhos, não estabeleceu-se ou induziu-se, qualquer proposta formal, a priori. Seria talvez o elemento formal mais espontâneo, ao expressarmos idéias musicais, baseadas na livre exploração de sons. Mas no próprio planejamento de muitas aulas são sugeridas, quase sempre, propostas formais específicas (intensidades, andamentos, repetições, imitações etc), com o propósito de explorar esses conceitos diretamente na elaboração das composições. Na etapa posterior de análise desses resultados, procura-se observar a eficiência da utilização desses parâmetros, no sentido de clareza na exposição das idéias. O importante é observar até que ponto consegue-se transmitir a mensagem desejada, ou seja, a utilização da forma como expressão.

g. Timbre

A questão do timbre mereceu na Oficina de Voz tratamento especial, na medida que é aspecto fundamental e determinante na diferenciação vocal. "*O timbre traz a cor da individualidade à música. Sem ele tudo é uniforme e invariavelmente cinza, como a palidez de um moribundo.*" (Schafer, 1991).

É exatamente na busca do pessoal, da mensagem individual, da originalidade que a consciência do timbre traz a sua contribuição fundamental para a oficina, e conseqüentemente para os trabalhos de criação e para o desenvolvimento musical dos participantes. As entradas neste tema são múltiplas. A associação com cor, com sentimentos, com climas e paisagens constituem excelentes possibilidades de exploração tímbrica, sendo que os trabalhos em grupo exponênciam esses recursos de expressão.

A relação do timbre com as vogais é abordagem longa e detalhada, que vai ampliar a exploração de sonoridades nas composições, mas, principalmente, vai explicitar conceitos básicos de técnica vocal como, por exemplo, em que região da boca são produzidas cada vocal, a atividade dos lábios na sua confecção etc.

A exploração do timbre está presente em toda primeira parte da Oficina, dedicada a explorar exercitar e aquecer e conscientizar o trato vocal, mas, por outro lado, foi tema específico de atividades de criação, merecendo inclusive algumas exposições teóricas, onde foram mostrados esquemas de formação das vogais e levantada a questão dos harmônicos, na determinação do timbre. Todos esses conceitos, pertinentes ao tema, foram trabalhados em conexão sempre com o som produzido, e nunca expostos isoladamente do contexto de produção sonora.

h.Técnica vocal: Fisiologia da voz / Colocação (impostação)

Tratando-se de um curso que pretende utilizar a voz como instrumento de expressão e de forma ampla, incluindo sonoridades que vão além do uso tradicional, a técnica vocal passa a ser o enfoque certamente mais importante na condução das atividades e no desenvolvimento de seus participantes. Além disso, a responsabilidade é enorme ao incentivar as pessoas a saírem do espectro normal da voz cantada, e explorarem sonoridades não-convencionais. O professor deve estar atento aos excessos que possam prejudicar o aparelho vocal ou mesmo direcionar as vozes para o extremo e ao estereotipado.

Por essa razão é fundamental o aquecimento vocal, em todo início de atividades, momento em que exercitamos a consciência de como os sons são produzidos por nosso aparelho vocal, insistindo nos pressupostos básicos, que otimizam a produção vocal (relaxamento, postura, respiração, ressonância, articulação) Todos esses pontos são tratados em detalhes observando-se as peculiaridades de cada um, sendo que antes de qualquer explanação teórica, o som deve ser vivenciado.

Muitos dos exercícios são propostos, em cima dos resultados das experimentações, trabalhando as dificuldades e carências individuais, bem como acompanhando os progressos e estimulando os talentos pessoais.

O segredo é a ligação afetiva com o som produzido, e não uma repetição de um modelo generalizado. Ao exteriorizarmos os nossos sentimentos em um improviso vocal, ao darmos sentido, uma função, a um som vocal dentro de uma composição, estamos deixando fluir de forma musical a nossa voz, que assim se apresenta livre de qualquer tendência artificial de colocação e falsas impostações. Seria pois este estado "puro" da voz o ponto de partida, para o seu desenvolvimento.

4. CONSIDERAÇÕES SOBRE A OFICINA DE VOZ

A. Dificuldades Iniciais

Por ser exatamente um curso experimental, foi difícil inicialmente optar por um critério de seleção que reduzisse a demanda, e a dificuldade de esclarecer aos interessados do que se tratava exatamente. Muitos procuravam canto coral, técnica vocal ou aula de canto tradicional. O número inicial de cerca de 30 pessoas foi reduzindo-se até o número de 8 no decorrer do semestre, sendo que constantemente apareciam por aula 2 ou 3 pessoas interessadas., prejudicando a continuidade e o desenvolver natural das atividades.

Alguns conceitos como por exemplo de técnica de respiração tiveram que ser retomados diversas vezes sem a aprofundamento desejado. Por outro lado, sempre apareceram elementos novos que enriqueciam a experiência. O fato de não existir uma seqüência linear de programa, ajudou-me a vencer esta dificuldade.

Outra questão grave, foi o fato do curso estar inicialmente planejado para ser co-dirigido por um professor de canto, que somasse a sua experiência à minha de técnica vocal e de regência. Acontece que com o decorrer da atividade ficou clara a total impossibilidade do trabalho em conjunto, uma vez que o professor se recusou terminantemente a lidar com quaisquer outros métodos que não o de ensino de canto tradicional por seqüências de vocalises. Era completamente insensível a qualquer sonoridade que não buscasse a imitação tradicional de voz, não sabendo buscar qualquer forma de conexão com as riquezas de sonoridades produzidas durante as atividades. Enquanto durou a sua participação a Oficina basicamente só funcionava enquanto oficina na segunda parte da aula. Durante este tempo, tive que atuar com desgaste e atenção dobrada para estabelecer conexões entre a primeira e a segunda parte da aula.

B. Apresentação de alguns resultados

Por outro lado, foi interessante observar como o grupo que permaneceu coeso durante todo o tempo, manteve enorme interesse e como foram sentindo-se cada vez mais à vontade para soltar a voz de forma livre, e mais seguros para usar a sua voz de maneira não-convencional. No início a sonoridade era basicamente piano, e as oscilações de dinâmica mínimas. Com o tempo, e com o ambiente propício, sons mais agudos foram

Considerações

sendo introduzidos e com maior intensidade. Dessa maneira, características das vozes de cada um, dificuldades específicas ficavam cada vez mais transparentes.

Uma aluna, que não conseguia repetir qualquer nota, emitindo quase que basicamente registro falado e grave, improvisando sempre de forma monótona valendo-se sempre do aspecto rítmico para expressar-se, foi aos poucos revelando uma bela voz na região aguda, respondendo de forma eficiente nesta região em termos de afinação. Para ela foi proposto uma série de exercícios em glissando, partindo da região aguda, na qual exercia controle em direção ao registro grave, na tentativa de trazer este controle para a região média da voz.

Outro caso interessante foi o de outra aluna com dificuldades enormes de emitir sons que não em pianíssimo. Nos exercícios de roda, de improvisação em cima de base harmônica e nas composições livres sobre temas específicos, foi aos poucos adquirindo segurança e soltando a voz. Com isso foi adquirindo brilho e intensidade com exercícios de utilização de diafragma.

Outro caso individual a ser mencionado, foi o de outra aluna com voz metálica e intensa mas imprecisa quanto à afinação. Foi detectada uma deficiência enorme de entender e reproduzir ritmo. O problema de afinação melhora sensivelmente, quando são absorvidos os modelos rítmicos. Para ela foi dedicado com especial atenção exercícios rítmicos de respiração, e acompanhado com atenção a precisão rítmica de seus passos na roda de improviso, principalmente enquanto cantava.

De uma maneira geral foi sempre muito rica a produção de sons com a voz. Eu que já me preparara para usar de artifícios, tais como cartões gráficos com desenhos que despertasse a movimentação sonora, nunca os utilizei.

A relação com a primeira parte da aula sempre foi fundamental. A influência dos resultados dos exercícios e vocalises da primeira parte nos trabalho de criação eram enormes. As sonoridades vivenciadas, os ritmos os timbres apareciam constantemente nas composições. A primeira palavra sonorizada (um canto em cima da palavra socorro), surgiu ao vocalisar-se um texto pela primeira vez "*Que bom é cantar*".

Apesar dos conteúdos musicais serem trabalhados sempre de maneira sincrética, não-fragmentada, a questão do timbre mereceu alguns destaques. Acredito que o timbre e ritmo têm uma ligação direta com os meios de expressão e de afetividade. A formação das diferentes vogais nas diversas regiões da boca, bem como a associação do som de cada

afirmação de demanda aprof.

vogal com sentimentos e situações foram bastante explorados com resultados excelentes nas composições etc.

Aula aberta:

Por ocasião da semana da cultura, foi solicitado que os cursos em andamento do centro cultural, realizassem *workshops* e aulas abertas ao público. Programei então para o mesmo dia apresentação de dois corais (Riotur e Coral Feminino), com o objetivo de montar uma aula/oficina que envolvesse também os cantores.

Optei por um projeto ao estilo Paynter com uma ambientação sugestiva, como tema para composição empírica. O tema escolhido foi a pesquisa de Seeger, sobre os índios Suias e por que eles cantam para as suas irmãs. Falei sobre as Akias .como são compostas e de seu efeito sonoro e significado. Os grupos foram divididos em dois grandes grupos (vozes femininas e masculinas) e os resultados sonoros sobre coreografia foram bastante ricos em expressividades e organização de conteúdos musicais.

Essa atividade foi precedida de exercícios recolhidos de nossas aulas semanais, de técnica vocal, jogos sonoros e rodas de improviso. Um resultado direto destas atividades foi a performance mais solta eficiente e expressiva dos cantores.

"...A prática da improvisação musical, ao mesmo tempo que constitui uma importante fonte de descarga expressiva, matiza e torna mais ameno o estudo da música, já que a criança, o jovem ou o adulto que sabem jogar ou improvisar, mostrarão frente às obras da literatura musical um enfoque mais maduro e criativo" (Gaynza, 1983, pág. 17).

Trata-se da capacidade de interpretar segundo critérios próprios. A prática criativa, baseada na manipulação das fontes sonoras e das idéias musicais, habilita-nos a encarar a partitura existente, como um ponto de partida, e não como um caminho estreito a ser percorrido.

5. CONCLUSOES

Palavras como: experimentação, vivência, criatividade, exercício/trabalho de criação, espontaneidade, composição, improviso, expressão, expressividade, conscientização, percepção exploração, liberdade pessoal, subjetivo, individual, amplo, não-convencional, não tradicional, incorporação, associação, estruturação, contextualização, enfim verbos, adjetivos, substantivos, utilizados ao longo desta monografia com certa insistência, traduzem por si só o sentido desta oficina.

Ao longo destas atividades o sentido destas palavras, bem como os propósitos do curso foram adquirindo uma clareza cada vez maior e natural, assim como novos procedimentos foram surgindo, conceitos aprofundados, novos sons emitidos em um desenvolver orgânico.

Qualquer receio de explorar além do convencional, foi-se transformando em prazer de especular, e de depois descobrir, tanto para mim quanto para os participantes. Certamente, não se esgotou nem se resolveu de maneira mais definitiva os problemas, mas foram apontados caminhos.

O som relacionado com o afeto, e com função expressiva mostrou-se o mais apropriado à exploração conceitual, por ser mais puro e autêntico. Essa vivência com o som que proporciona a possibilidade real da descoberta. Está ali, pois nós não acabamos de criá-lo? Se eu o fiz e porque o tenho em mim, e portanto ou o compreendo ou tenho a possibilidade de compreendê-lo. Melhor ainda, tenho o total interesse em compreendê-lo.

É muito estranho aprender pela experiência alheia. O que se passa talvez seja na realidade, a compreensão da experiência dos outros, mas a luz de nossa própria experiência. O mesmo acontece com a nossa vivência musical. E ela quem vai determinar o grau de compreensão da música dos outros, ou da música de todos.

Seria pois a experiência própria o caminho para a conscientização, incorporação e interpretação pessoal da música e de seus conceitos.

6. REFERÊNCIAS TEÓRICAS

1. Não-fragmentação
2. Composição Empírica (Paynter)

7. REFERÊNCIAS PRÁTICAS

1. Curso: Oficina de Voz, no Centro Cultural Laurinda Santos Lobo (Ago-Dez 95) que se baseou em diversos procedimentos e exercícios de outras oficinas, como por exemplo:

~~Paynter 1970~~

~~Paynter 1974~~

~~Leite, Marcos 1983~~

~~Oliveira, Ricardo 1983~~

Schafer, 100 exercícios

} bibl.

8. BIBLIOGRAFIA BÁSICA

1. GAYNZA, V. H. "La Improvisation Musical", Ricordi Americana, Buenos Aires, 1983.
2. LEITE, M. "Curso de Dinâmica do canto em grupo" Rio de Janeiro 1983. (s.d.)
3. NUNES, L. "Manual de dicção e voz" MEC - Serviço Nacional de Teatro, Rio de Janeiro, 1976.
4. OLIVEIRA, R. "Oficina Basica de Música" (s.d.)
5. PAYNTER, J. & ASTON, P. "Sound and Silence", Cambridge University Press, New York, 1970.
6. PAYNTER, J. "Music in the Secondary School Curriculum". Cambridge University Press, 1983.
7. PYNTER, John e Elizabeth "The Dance and the Drum" Universal Edition Londres. 1974.
8. SCHAFER M. "O Ouvido Pensante", Ed. Unesp, São Paulo 1991.
9. SCHAFER, M . Educação Sonora, 1992. Trad. Marisa Fonterrada (Mimeo).
10. ZIMMERMAN, M. P. "Importância de la teoria de Piaget en la Educacion Musical. Nuevas perspectivas de la Education Musical." Violeta de Gaynza, (cord.) Ed. Guadalupe, Buenos Aires, 1990.

partes do
artigo

pp

nome do
livro