

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

**O CORPO DO CANTOR – QUESTÕES PEDAGÓGICAS, FISIOLÓGICAS E
PERFORMÁTICAS**

CLARA GANAPOL SALIM

RIO DE JANEIRO, Setembro de 2014

O PAPEL DO CORPO NO ESTUDO DE CANTO

por

CLARA GANAPOL SALIM

Monografia apresentada para conclusão do
Curso de Licenciatura em Música sob a
orientação do Prof. Dr. José Nunes
Fernandes.

RIO DE JANEIRO, 2014

RESUMO

Esta monografia propõe uma reflexão sobre o papel do corpo, não somente nas questões performáticas – a chamada “expressão corporal”-, mas também nas questões fisiológicas, já que, para o cantor, o corpo é o seu instrumento e este precisa ser usado de maneira eficaz e saudável, para ter uma boa vida útil e responder da forma desejada. Também aborda-se questões pedagógicas, onde o bom uso do corpo deve fazer parte do ensino do canto adicionado aos temas mais tradicionais, como técnica vocal etc. Para entendermos melhor o problema do uso do corpo na metodologia usada por professores e cantores, aplicamos um questionário para professoras de canto da UNIRIO e do Estudio Voce (renomado em ensino de canto popular e erudito) para assim entendermos como ocorre este ensino em dois dos mais importantes centros de estudo vocal do Rio de Janeiro. Além disso, também foi realizado um teste empírico (estudo quase-experimental) em uma escola de nível fundamental, a Escola Casa de Maria e Marta, situada na comunidade Santa Marta em Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro. Deste modo tomamos consciência da importância da inclusão das questões corporais no estudo pessoal e rotineiro do cantor, assim como nas escolas regulares e de canto, criando melhoras que vão além do ensino puramente musical e técnico-sonoro.

Palavras-chave: canto, corpo, expressão-corporal, ensino do canto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
CAPÍTULO 1 – O USO DO CORPO NO CANTO	6
1.1 – A Importância do Trabalho com o Corpo	6
1.1.1 O Corpo na Música	6
1.1.2 O Corpo no Canto	9
1.1.3 Problemas Gerados pelo Mau Uso do Corpo	11
1.2 O Corpo na Performance	14
1.2.1 Possibilidades Vocais	14
1.2.2 Expressão Corporal e Performance	16
CAPÍTULO 2 – QUESTIONÁRIO COM CANTORAS E PROFESSORAS DE CANTO	21
CAPÍTULO 3 – ESTUDO EMPÍRICO NA ESCOLA CASA DE MARIA E MARTA	26
CAPÍTULO 4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	45

INTRODUÇÃO

O Problema

Temos como problema o fato de muitas vezes o ensino de canto e o estudo do cantor profissional é voltado principalmente para questões sonoras como fraseologia, afinação, notas melódicas etc ignorando os estudos corpóreos. A partir um questionário respondido por professoras que também atuam como cantoras profissionais e um teste empírico com crianças da Escola Casa de Maria e Marta, vemos que o corpo, também por ser para o cantor o seu instrumento, quando trabalhado pode influir em questões não só performáticas mas sonoras (potência vocal, timbre, dinâmica) e fazer uma diferença notável no que diz respeito à saúde vocal e física do cantor. Assim, verificamos que muitas metodologias utilizadas para o ensino de canto são limitadas, já que ignoram o corpo, o instrumento de trabalho do cantor.

Delimitação

Questionário aplicado em professoras/cantoras profissionais da UNIRIO e do Estudio Voce, Teste Empírico aplicado na Escola Casa de Maria e Marta.

Objetivo

Temos como objetivos mostrar, a partir de análises de documentos, aplicação de um questionário em professoras/cantoras profissionais e um teste empírico com alunos da Escola Casa de Maria e Martha, os diversos benefícios - não só sonoros mas também no que diz respeito à performance, saúde do cantor, melhor uso do seu corpo-instrumento etc. – que o estudo de canto aliado ao estudo corpóreo pode trazer para o cantor.

Justificativa

A partir da minha vivência como ouvinte, aluna e professora de canto pude perceber não só como o corpo tem um papel importantíssimo no estudo e na vida do cantor como também o quanto existem escolas e cantores que não o abordam em seus

estudos e performances. A partir disso decidi pesquisar mais a fundo os benefícios que um estudo aprofundado nas questões corpóreas pode trazer para a prática do canto, seja por cantores profissionais ou iniciantes.

Metodologia

Análise de documento, questionário aplicado em professoras/cantoras profissionais da UNIRIO e do Estúdio Voce e estudo empírico (estudo quase-experimental somente com grupo de experimento) aplicado na Escola Casa de Maria e Marta.

CAPÍTULO 1 – O USO DO CORPO NO CANTO

1.1 A importância do trabalho com o corpo

1.1.1 O corpo na Música

O corpo, que desempenha um papel muito importante desde o início da prática performática musical, viabiliza o encontro entre o músico e sua música, transmitindo essa para um público. Além da performance, o corpo é também viabilizador de uma prática muito comum e recorrente na rotina do músico profissional: o estudo. Através da prática, condicionamos nosso corpo a repetir e aprimorar movimentos para que a performance musical atinja a perfeição sonora.

Assim, o corpo é o objeto realizador dos poderes da nossa consciência, e através da junção dos dois podemos realizar uma infinidade de movimentos e ações.

Segundo Martins (2002) “A consciência é o próprio poder e só é consciência se existir algo de que se ter consciência, onde esse algo é um objeto intencional” onde percebemos que sem o corpo, a consciência seria inviabilizada de existir. Assim, um estudo musical que visa trabalhar muito mais a consciência do que o corpo seria incompleto e não estaria desenvolvendo a totalidade do ser.

Porém, mesmo estando o corpo tão presente no fazer musical de maneira que este é uma de suas matérias primas, o corpo muitas vezes é deixado de lado. A música muitas vezes é vista como uma prática muito mais mental do que física onde o corpo não é visto como uma unidade moldável, expressiva e única, mas simplesmente como uma máquina sonora.

Diante desse quadro torna-se cada vez mais necessária a implantação de pedagogias que visem estimular e incluir em sua totalidade o corpo no fazer musical, atingindo um nível de performance mais alto que beneficia não só o ouvinte, mas também o músico.

O termo “consciência corporal” é utilizado para falarmos do estudo profundo do nosso próprio corpo em sua totalidade, e essa busca se torna importantíssima para o músico em sua trajetória. Diz se que:

Ter consciência corporal é reconhecer o corpo em sua totalidade. É possibilitar a vivência da corporeidade, assim como das partes que compõe este corpo (músculos, articulações, ossos). É ter discernimento das diferentes formas de se movimentar, da postura, da intensidade do tônus muscular, de como o próprio corpo reage em condições normais ou sofrendo alterações. É tornar possível a percepção de como se estabelecem as dores, tensões, conhecendo as limitações e aprendendo a lidar com elas. (CALAVARI *apud* BRAGA e PEDERIVA, 2006, p.150).

Deste modo, a partir do estudo da consciência corporal o músico pode entender melhor sobre seu corpo, seus movimentos, seus limites, possibilidades etc. fazendo que este possa, a partir do autoconhecimento, retirar os melhores resultados possíveis de seu corpo assim como achar maneiras mais ágeis e eficazes de conseguir estes resultados.

Além disso, nosso corpo nos dá também a possibilidade de realizar uma mesma tarefa musical – seja a emissão vocal de uma nota, o toque de um piano ou o reger de uma orquestra – de diversas maneiras diferentes, e assim, ao conhecermos o nosso corpo, podemos experimentar todas essas maneiras e escolher a que melhor nos sirva para determinado momento.

O aprendizado da música a partir da consciência corporal torna-se mais prático, já que a teoria estará sempre acompanhada do movimento sem que tenhamos que trabalhar pensamento e ação separadamente.

Bündchen (2003) diz que a experiência musical nos remete necessariamente à ação, nos mostrando que a execução musical é uma prática necessariamente ativa e dependente do movimento. Além disso, ao nos movimentarmos realizando a execução musical, progressivamente nossas mudanças cognitivas irão resultando em um processo de desenvolvimento. Ou seja, a realização de ações no nosso fazer musical ocorre que os esquemas novos vão substituindo os antigos e sendo reconstruídos à medida que aprendemos.

Assim, ao fazermos música por via de nossos movimentos, o nosso aprendizado vai sendo automaticamente interiorizado e, a partir da prática, garantimos que uma nova habilidade não caia no esquecimento além de ser melhorada e reinventada a cada repetição.

O corpo caminha junto com a consciência, de modo que nos tornamos capazes de executar os movimentos musicais idealizados pela nossa mente como também descobrimos movimentos novos a partir da prática, e cabe a nossa capacidade intelectual escolher o movimento musical certo para cada situação.

Como se fossemos regentes da nossa própria orquestra corporal, a consciência

nos abre um leque de possibilidades além de nos possibilitar chegar até elas da melhor maneira possível, a partir do movimento corporal adequado.

É dito sobre “movimento adequado”:

Na *performance artística*, por exemplo, um movimento corporal adequado facilita infinitamente a sua ação, tonifica a musculatura, não provoca desgaste energético e produz um *movimento gestual* melhor. Uma boa consciência corporal permite aos instrumentistas em geral, concentram-se mais atentamente nas questões exclusivamente artísticas, facilitando os processos interpretativos. (RÜGER *apud* DUARTE, 2008, p.631.).

Vemos que, ao escolhermos um movimento corporal adequado para determinada situação musical estamos facilitando nosso estudo. Além de ganhar tempo aumentando nosso foco e chegar mais rapidamente ao movimento desejado (que por sua vez gerará o som desejado) também estamos realizando-o de forma não nociva para nossa saúde. Com o menor desgaste energético, podemos realizar um número maior de movimentos feitos até que se chegue à exaustão, e assim então podemos estudar por mais tempo sem que nos cansemos.

A escolha do movimento corporal adequado se mostra uma maneira eficaz de resolver mais rapidamente questões técnicas, permitindo que a concentração possa ser voltada para questões interpretativas, expressivas e performáticas, muitas vezes deixadas de lado por músicos profissionais.

Além do trabalho com músicos profissionais, a introdução do movimento também é muito eficaz no trabalho com musicalização infantil, e é dito por Willems (*apud* BUNDCHEN) que ao se movimentar através da música, a criança é conduzida por uma escuta geradora de aprendizagem, e, além disso, desenvolve sua capacidade expressiva, de modo que esta explora o objeto sonoro assimilado. O movimento é visto como “modo de expressão criativa da música”.

Ao se expressar de acordo com uma determinada música, a criança passa de ouvinte para se tornar parte daquela *performance* musical, onde naquele espaço o corpo da criança entra em contato com o som e juntos formam uma nova obra conjunta. O aprendizado deixa de ser passivo e mental para ser prático, criando uma relação cada vez mais íntima entre a criança e a música.

Vemos que essa prática de educação musical que trabalha juntamente com a expressão corporal traz bons resultados a curto e em longo prazo:

Educar o corpo antes de abordar um instrumento é um modo eficiente de prevenir dificuldades técnicas. [...] Não se deve começar o aprendizado de um instrumento antes de ter desenvolvido a consciência corporal. Quando isto ocorre, somam-se duas dificuldades: o corpo que se desconhece e o desconhecimento de um novo instrumento. (BENGHI e CARVALHO *apud* MARTINS A. 2002).

Percebemos que, além de desenvolver qualidades como melhora da capacidade cognitiva, maior intimidade com o fazer e o ouvir musical, maior expressividade e criatividade entre outros, a prática da consciência corporal também dificuldades técnicas ao abordar um instrumento musical.

Deste modo vemos a necessidade de, antes de começar o estudo de um instrumento musical, conhecer um instrumento comum a todos os músicos: o corpo.

1.1.2 O corpo no Canto

Ao notar a importância do corpo e do trabalho da consciência corporal para o músico, não podemos deixar de refletir sobre uma vertente da execução musical que tem o corpo como único instrumento: o estudo do canto.

O cantor, diferente dos outros músicos instrumentistas, não faz uso do corpo para emitir som a partir do uso de algum objeto – um instrumento musical. O único instrumento usado pelo cantor para emitir som é seu próprio corpo, o que extremamente importante à consciência e aplicação de bons hábitos corporais por esses músicos.

Assim como o resto dos estudantes de música (sejam iniciantes ou profissionais) também tem melhores resultados quando estes escolhem conhecer melhor seus corpos e aliam o movimento ao estudo mental. É citado por Wiss (1999 *apud* BÜNDCHEN) que a compreensão musical dos cantores (ritmo, fraseado, impulso, direção, e muitos outros) é maior quando eles se movem. Os conceitos musicais passam a tornarem-se reais quando os cantores traduzem suas próprias experiências em movimentos físicos dentro da música.

Albuquerque (2001) também ressalta a importância do preparo físico, além do mental, no estudo do cantor: “O resultado do bem estar e de um bom preparo físico e mental vai afetar, com certeza, a atividade do canto, a qualidade interpretativa e o uso de nuances vocais que dão expressividade ao texto”.

Percebemos que um trabalho equilibrado, ou seja, que vise trabalhar não somente as questões mentais, mas também as físicas atingem melhores resultados tanto sonoros como interpretativos, melhorando a *performance* musical em sua totalidade.

Podemos notar que as melhorias ao adotar essa pedagogia não são somente ligadas à movimentação do músico no palco (expressão corporal, presença de palco etc.). Esta prática também visa atingir diversas melhorias ligadas ao entendimento da peça musical e sua intimidade com esta, à sua técnica, à qualidade de seu estudo e diminuição da energia gasta ao realizá-lo e também questões sonoras como interpretação, timbre etc.

Porém, para desenvolvermos essas capacidades a partir de um trabalho físico-mental equilibrado, o corpo – instrumento do cantor – deve estar em boas condições.

Sem saúde, o instrumento-corpo do cantor se torna incapaz de produzir música com um bom aproveitamento, e vai perder o rendimento de seu estudo e sua execução musical.

Segundo Pederiva e Braga (2006, p.150) “... não se deve cantar, a não ser em boas condições de saúde, pois, o ato de cantar requer esforço e muito gasto de energia”.

Esta colocação nos permite fazer uma comparação com músicos instrumentistas, como por exemplo, um pianista. Se o piano estiver com uma “saúde” ruim – velho, desafinado, com cupins e cordas desgastadas – ele não conseguirá atingir a qualidade sonora desejada pelo pianista, por maior que for o seu preparo para tocar tal instrumento.

Isso também acontece com o cantor, onde, se este estiver com o seu instrumento-corpo em más condições de saúde, o aproveitamento atingido não será o melhor possível.

Quinteiro (*apud* PEDERIVA e BRAGA, 2006, p.150) diz que, ao cuidarmos do físico, estamos cuidando também da voz e proporcionando o ajuste necessário e o equilíbrio perfeito entre eles. Assim, para atingirmos uma alta qualidade musical, é preciso que o nosso corpo esteja em perfeito estado para que possa assim executar o texto musical da melhor forma possível.

Uma forma de percebermos o bom uso do nosso corpo seria observar se a utilização dele no nosso fazer musical causa algum tipo de desconforto ou dor, já que “a conexão estabelecida entre corpo e voz possibilita o uso prazeroso da voz.” (STOROLLI, 2007). Assim, o bom uso do corpo nos possibilitaria usar nosso corpo-instrumento da melhor forma possível, tomando os devidos cuidados para que este esteja sempre em perfeitas condições de saúde, mas também para que possamos ter o melhor resultado possível no fazer musical.

1.1.3 Problemas Gerados Pelo Mau Uso do Corpo.

Como vimos anteriormente, um bom uso do corpo pelo cantor gera melhor entendimento da obra, um estudo mais proveitoso, melhores resultados e também protege nosso corpo-instrumento de possíveis problemas que poderiam ser gerados com a falta de cuidado para com este.

Porém, o que ocorre com bastante frequência entre os músicos é a prática de um mal uso do corpo, que além de dificultar o fazer musical, traz problemas de saúde que acabam tornando-se crônicos, muitas vezes até impedindo que o músico realize seu trabalho.

A falta de consciência corporal entre músicos é evidente, mesmo entre grandes executantes. É necessário, com base nas ciências que estudam o corpo humano em atividade, realizar um processo de consciência corporal entre músicos. (GAINZA *apud* PEDERIVA, 2004, p.844)

Pelo fato de o instrumento do cantor ser seu próprio corpo, como já sabemos, problemas envolvendo-o tornam-se mais graves e dificultam imensamente o fazer musical. Com o corpo-instrumento em um estado considerado não saudável, as dificuldades na execução musical vão ser facilmente detectadas além de atrapalharem consideravelmente o rendimento do cantor.

O cuidado com o corpo-instrumento do cantor requer um estudo e uma prática contínuos e profundos, e para que isso ocorra, apesar de trabalhar o corpo como uma unidade, precisamos saber que para o som ser emitido, muitos órgãos são acionados e trabalham juntos.

O estudo da fisiologia da voz juntamente com a percepção corporal desses processos é muito importante, pois leva o cantor a conhecer seu instrumento e como seu som é produzido, além de ter mais base para perceber e resolver algum problema com a sua voz que tenha sido gerado por mau uso ou debilidade do aparelho fonador.

O conhecimento do seu corpo-instrumento dá ao cantor maior independência para cuidar e melhor utilizar de seu instrumento, este que é pessoal e único. Este conhecimento é extenso, já que nosso organismo é complexo, e não possuímos um só órgão ou músculo responsável pela emissão da voz, mas sim todo um aparelho que trabalha junto quando cantamos:

Como a produção e expressão vocais são geradas pelo corpo, para cantar, o cantor deve acionar inúmeros mecanismos musculares e articulatorios, requisitando a atividade de vários órgãos. Os mais diretamente ligados à fonação e ao canto são o sistema respiratório e digestivo. [...] Também estão relacionadas à produção e expressão vocais as diferentes formas de percepção e controle do organismo como, por exemplo, a audição, que controla a afinação, e outros parâmetros do som e; a propriocepção ou sentido cinestésico que dará ao cantor a medida do tônus muscular e da posição de seus órgãos. Todas essas percepções e ações deverão estar em harmonia funcionando sem carência nem exagero. (SILVA, 2006, p.748)

Vemos rápida mente a complexidade do aparelho fonador (responsável por produzir som) e a necessidade de que o cantor o entenda para usá-lo a seu favor, da maneira mais segura e eficaz possível.

Entender seu aparelho fonador é também conhecer as características de sua voz, já que a voz é uma característica única de cada indivíduo com suas qualidades e limitações. Cada um de nós, ao possuímos corpos e aparelhos fonadores diferentes, vamos também emitir vozes com características diferentes.

Cada corpo-instrumento é diferente em sua totalidade, e nosso estudo também visa conhecê-lo para aumentar suas capacidades assim como aproveitar suas qualidades únicas.

Chegamos à conclusão então que um estudo de canto profundo e completo “Mente, físico e emoção se tornam unidade na busca de um som vocal de boa qualidade, ansiando conforto, técnica correta e a melhor interpretação para o canto, tornando-se uma vivência da corporeidade, assim definida” (PEDERIVA, 2007).

Porém, no cenário de canto atual, muitos cantores organizam seu estudo de maneira que as questões corpóreas são pouco abordadas, e deixadas de lado para que o foco fique somente com as questões técnicas. Assim, entre os cantores, começa a se tornar comum alguns problemas com o corpo, atrapalhando seus rendimentos e gerando dores e desconfortos físicos.

A respiração, além de ser uma função fisiológica essencial para a vida, também tem grande importância para o canto. É dito por Catherine Dinville (*apud* ALBUQUERQUE, 2001) que a voz só existe graças à expiração pulmonar, que fornece uma pressão suficiente para que seja gerado o som laríngeo. Ela diz também que aprender a cantar é obter uma respiração adaptada o canto, onde os dois coexistam em harmonia da melhor forma possível.

Sendo a respiração tão importante e essencial para a emissão da voz, a má

respiração é muito prejudicial para o cantor, pois sem pressão suficiente o som não será transmitido em sua totalidade, assim como irá dificultar o funcionamento do resto dos órgãos do aparelho fonador. A má respiração reflete em problemas que podem ser notados no som do cantor, que soará debilitado devido ao mal uso de seu aparelho respiratório.

Além de problemas sonoros, respirar de maneira errada também traz problemas físicos para o cantor: “Oxigenando as células pode se reverter o processo da dor, iniciado pela descarga de ácido lático no organismo. Uma boa respiração contribui para a inibição desta substância, dificultando assim a presença de dor” (PEDERIVA, 2004, p.845).

Vemos então que, respirando de forma errada, também estamos aumentando processos de dores em nosso organismo, que atrapalham o fazer musical em curto e em longo prazo.

Assim como problemas vocais e físicos ligados a respiração, outros problemas comuns entre os cantores estão ligados à tensão, um tônus muscular rígido.

Um desses problemas, segundo Alexander (*apud* Cleison, 2009) é a dificuldade que um indivíduo com um tônus rígido apresenta no que se diz respeito a conseguir uma aproximação empática, viver e interpretar a música além de experimentar em si mesmo as dificuldades e alegrias dos outros. Percebemos que um tônus rígido traz problemas que dificultarão muito o desenvolvimento da conexão emotiva entre o cantor e o texto musical, atrapalhando a boa interpretação deste.

A tensão traz também outros problemas como: maiores possibilidades de adquirir problemas vocais, nas articulações, dificuldades respiratórias e outros problemas que envolvem a emissão vocal. A tensão corporal em excesso também prejudica a beleza da voz, sua amplificação e potência (Quinteiro *apud* Braga e Pederiva, 2007).

Outro grande fator que gera sérios problemas não só nos cantores, mas na totalidade dos músicos é a má postura.

Segundo Braga e Pederiva (2007), uma postura inadequada pode influenciar não só no conforto físico, mas também no resultado vocal. Uma má postura gera distúrbios da voz como fendas, nódulos entre outros.

A postura não influencia somente no corpo do cantor – causando problemas sérios e muitas vezes irreversíveis- mas traz malefícios também para a emissão vocal podendo comprometê-la, caso a postura não esteja correta.

Rodina afirma que “a má postura da coluna vertebral interfere de forma direta na

disposição física, na aparência, no humor e na emissão vocal; e que para ter-se um bom resultado na qualidade da fonação é preciso que o indivíduo se reorganize no âmbito corporal-postural” (RODINA *apud* BRAGA e PEDERIVA, 2007, p.150).

Percebemos assim que a ausência do trabalho com o corpo no estudo de canto além de trazer problemas exclusivamente corporais como dor também interfere nas questões sonoras e pode gerar problemas sérios e irreparáveis ao aparelho fonador. Além disso, com o mau uso do corpo, a capacidade de ligação emotiva com o texto musical fica debilitada, e assim interfere na boa interpretação da peça.

O equilíbrio do corpo e da mente, assim como a saúde de ambos são então essenciais para uma boa prática musical, trazendo bons resultados a curto e em longo prazo.

1.2 O Corpo na Performance

1.2.1 Possibilidades Vocais

O estudo aprofundado em nosso corpo, visando conhecer cada vez melhor os órgãos e músculos responsáveis pela produção da nossa voz nos abre um leque para explorar também as possibilidades que a voz permite.

Vivemos num mundo com grandes avanços tecnológicos assim como uma infinidade de estudos e metodologias que tratam da voz. Se olharmos para a cena mundial perceberemos que ao redor do mundo cantores usam seus aparelhos vocais de diferentes jeitos, abordando diferentes técnicas que se encaixam em os diferentes estilos.

Deste modo, a antiga separação do canto em dois polos – canto popular e canto lírico- se encontra defasada de acordo com a infinidade de possibilidades que muitas vezes surgem da mistura dessas duas técnicas.

Temos como definição de “canto popular” e “canto lírico”:

O canto popular encerra uma maneira de execução vocal própria para a música popular que exige do cantor uma emissão mais próxima da fala, sem a chamada “impostação lírica” e no canto lírico ou erudito requer-se do interprete uma emissão que corresponda a estética das tradicionais escolas de canto europeia. As duas formas, então, se definem a partir do repertório, como já foi citado, e da forma de emissão vocal (ALBUQUERQUE, 2001).

Porém, o que vemos na cena do canto contemporâneo atual, é a técnica do

“canto lírico” sendo usado em estilos ditos “populares”, o surgimento de novas técnicas como o *Belting* que poderia encontrar entre os dois polos por produzir uma voz com bastante emissão que fica entre a impostação do lírico e a emissão próxima da fala.

Albuquerque (2001) também cita o fato de que o a forma de canto tida como “popular” não seria capaz de atingir notas extremas da tessitura vocal, o que se torna também pouco condizente com a música vocal produzida na atualidade, onde cantores de outros estilos que não o erudito também produz notas extremas não necessariamente fazendo uso da técnica de impostação lírica.

Além destes, temos muitos outros exemplos de músicas vocais que não se encaixam na definição conservadora do que seria “canto lírico” e “canto popular”.

Isto nos mostra que, nos tempos atuais, fica muito difícil separar as formas de produção vocal em dois polos, já que temos um cenário onde os paradigmas antigos são mesclados e reconstruídos, e onde novos paradigmas surgem.

Não se vê mais um só jeito de usar a voz, mas sim maneiras diferentes, onde um mesmo cantor pode, a partir do conhecimento de seu corpo, emitir diferentes sons e cantar uma mesma música de diferentes maneiras.

Na cena musical contemporânea, com tantas possibilidades e exemplos diferentes de uso da voz, percebemos que cada vez menos se fala em um “jeito certo” de usar a voz, ou de um “timbre único”, e assim o cantor tem uma liberdade enorme para criar e utilizar a sua voz da maneira que lhe agrada.

Segundo Albuquerque (2001) “Cada pessoa possui suas próprias características vocais, como: timbre, extensão, tessitura, etc., decorrentes de suas anatomias e personalidades. Não podemos tratar a voz de forma genérica, precisamos respeitar as individualidades dos cantores e os estilos adotados pelos mesmos”.

Assim, nos deparamos com uma gama enorme de estilos musicais, que por sua vez são cantados de diferentes maneiras por diferentes cantores, abrindo um leque quase que de infinitas possibilidades vocais.

Cabe então ao cantor, além de cuidar de sua saúde corporal e vocal, conhecer as possibilidades sonoro-vocais que seu aparelho fonador pode emitir, para dentre um número cada vez maior de possibilidades, escolher a(s) que melhor se encaixa(m) em determinado texto-musical.

Deste modo, “Mente, físico e emoção se tornam unidade na busca de um som vocal de boa qualidade, ansiando conforto, técnica correta e a melhor interpretação para o canto, tornando-se uma vivência da corporeidade, assim definida” (BRAGA e PEDERIVA, 2007) e assim vemos que, possivelmente, as únicas barreiras para essa

experimentação vocal sejam o conforto – visando não danificar o corpo-instrumento do cantor-, uma técnica correta – onde encontraremos a melhor forma de emitir o som desejado- e a melhor interpretação – ou seja, onde a escolha vocal se encaixe no texto-musical de forma a somar e a tornar a interpretação mais interessante e rica.

O estudo equilibrado do canto, abordando questões mentais, mas também corporais, facilitam essa busca de modo que, quanto maior a consciência e a saúde do corpo do cantor, mais possibilidades sonoras esse corpo pode oferecer. Além disso, podemos também tomar os devidos cuidados para que, produzindo diferentes sons, a saúde do corpo seja sempre mantida.

Num cenário com tantas possibilidades sonoras “a regra geral é sempre ser gentil consigo mesmo, ou seja, respeitar seus próprios limites, procurando associar paciência e disciplina” (BRAGA e PEDERIVA, 2007).

1.2.2 Expressão Corporal e Performance

Diante de tantas possibilidades vocais, muitas vezes o cantor foca seu estudo somente nas questões sonoras e técnicas deixando o trabalho da expressão corporal de lado, como vimos até aqui.

Podemos encontrar muitos casos onde “O intérprete é formado com o conceito de que o que realmente importa é a técnica musical, esquecendo-se de que o indivíduo – músico – é uma pessoa composta em sua totalidade pela unidade “mente-físico-emoção”. (BRAGA e PEDERIVA, 2006, p.151.) e a reclusão das questões físicas e emotivas no estudo do canto atrapalha bastante o cantor na busca por uma *performance* musical completa.

Sousa (2011) diz que um som vocal de qualidade, aliando conforto, técnica e interpretação só será atingido a partir da unidade mental, física e emocional do corpo, mostrando-nos que o canto deve trabalhar esses três quesitos em unidade e equilíbrio, sem deixar nenhum de lado.

Mais que algo exclusivamente sonoro, a música – no caso vocal – é uma expressão artística que contém uma mensagem, esta que só será transmitida ao público com excelência se “encontrada no equilíbrio entre o físico, o emocional e o mental.” (PEDERIVA, 2004, p. 843.)

Ao vermos um número bastante considerável de cursos e métodos de canto baseados somente no estudo técnico e intelectual notamos a importância de que o corpo seja cada vez mais incluído e citado nas diferentes abordagens do ensino vocal de

maneira que esse ensino torne-se mais completo e que sejam alcançadas melhorias não só sonoras, mas gerais. Melhorias que vão suprir necessidades e melhorar o desenvolvimento não só do cantor, mas também do ser humano em sua totalidade.

Nessa constante busca pela perfeição sonora onde se ignora a existência de outros fatores, o emocional é negligenciado e qualquer desconforto no âmbito físico, emocional ou mental acaba tendo importância secundária segundo Braga e Pederiva (2007) percebendo assim que o trabalho com a corporeidade não é comum entre cantores.

Uma das características encontrada em metodologias de canto puramente teóricas e técnicas é um resultado final pouco humano e muito mecanicista, perdendo assim a possibilidade de transformar o texto-musical em algo mais pessoal e expressivo.

Porém, ao falarmos de canto como transmissão de mensagem textual e sonora, nos convém falar também de *performance*, onde “A performance musical é um processo de realização sonora onde o performer comunica aos ouvintes sua mensagem interpretando determinado texto ou ideia musical.” (PALMER, SLOBODA e SWANWICK *apud* BRITO, 2010, p.51). Percebemos que mais que emitir notas, o cantor deve passar uma mensagem musical a seus ouvintes.

Mas infelizmente, essa mensagem nem sempre é reproduzida da melhor maneira possível pelo cantor. Muitas vezes o intérprete deixa de encontrar uma ligação interpretativa com o sentido da música e sua mensagem para se focar somente em questões referentes à técnica vocal, fazendo com que a *performance* fique vazia e a mensagem musical não seja completamente transmitida.

Sobre a relação entre o ser e o objeto (no caso a música), temos que:

O texto do mundo exterior não seria recopiado, porém, constituído. O indivíduo que surge a partir da apreensão da sensação na perspectiva dos fenômenos corporais, por este preparado e ligado a um conjunto, seria dotado de sentido. Espera-se que ao encontrar esse sentido, a aprendizagem da *performance* musical possa alcançar uma perspectiva mais humana e menos mecanicista. (PONTY *apud* PEDERIVA, 2003)

E assim temos o trabalho corporal como principal aliado quando se trata da busca de uma ligação emocional e expressiva do intérprete com a obra. Afim de não só emitir notas, mas através delas criar uma ligação com todo o conjunto de fatores aos quais esta obra está ligada, e então constituir um sentido, para que a mensagem seja passada para o ouvinte receptor de uma forma possível. Desta forma o ouvinte, além de

ouvir a melodia da peça também poderá ser envolto por emoções e ser encaminhado pelo cantor para o entendimento da mensagem assim como senti-la através da música.

O canto, diferente de outro e qualquer instrumento, além de lidar com notas também lida com o texto-musical, e diante disso deve ter um cuidado redobrado no que se diz respeito à interpretação de uma peça. Além de refletir sobre a melhor maneira de conduzir a dinâmica e a expressão sonora daquela peça deve refletir também na transmissão do texto, que na música cantada se torna igualmente importante que as notas, e assim a *performance* deve contemplar a mensagem por completo – tanto sonora quanto textual.

“É um privilégio exclusivo do canto em relação aos demais instrumentos, a relação da música com a palavra” (ALBUQUERQUE, 2001) e cabe ao cantor tirar proveito desse privilégio e fazer a união entre música e texto, de modo que as duas se tornem uma só unidade expressiva.

Não somente com notas e texto, a música também lida com emoções que devem ser transmitidas pelo intérprete ao executar sua peça, e o corpo é um instrumento fundamental para que isto ocorra.

Através do corpo, podemos fazer uma ponte entre o intérprete e a obra, onde as especificidades dos dois se mesclam e criam uma *performance* única. “O corpo possibilitaria a liberação de tensões emocionais incentivando a integração da personalidade” (PEDERIVA, 2004, p.843.) de modo que quanto maior for essa “integração da personalidade” mais carga emocional será passada na *performance* e maior será a conexão entre a plateia e o cantor, que além de executar a música também a interpreta e se torna parte constituinte dela.

Além da personalidade, o corpo também pode dar um viés histórico a obra, de maneira que “O corpo manifesta o registro histórico da pessoa, por esta razão ele precisa de uma avaliação em profundidade.” (QUINTEIRO *apud* BRAGA e PENDERIVA, 2006) e assim além de dizer muito sobre a personalidade do intérprete, também transmite uma carga história referente a suas vivências no tempo-espaço e na sua sociedade.

Com o registro histórico e a integração da personalidade do intérprete, uma mesma peça pode ser interpretada por inúmeros intérpretes, de modo que cada interpretação vai ser única, pois integrada às questões puramente musicais também temos a personalidade do cantor.

Deste modo o interprete deixa de ser um simples e mecânico leitor de partitura para adicionar novas cores à obra do compositor, que nas mãos de cada interprete

ganhará uma nova abordagem. Como vemos:

Um intérprete modela a sua *performance* a fim de torná-la mais expressiva. [...] A contribuição do intérprete para a comunicação da expressividade tem duas facetas. Uma delas é esclarecer a mensagem do compositor no que se refere à estrutura musical e outra é acrescentar sua interpretação pessoal à peça. (SADIE e DE POLI *apud* BRITO, 2010, p.50)

O interprete não tem função repetidora, mas sim criativa, onde a partir de seu encontro com a obra será gerada uma *performance* nova e única.

O interprete teria assim, uma função similar ao do arranjador, pois daria a uma obra já existente a sua visão criativa a fim de dar à obra uma nova abordagem. Podemos notar inclusive como é comum uma mesma obra ser cantada por diferentes cantores e possuir assim diferentes interpretações. Estas são diferentes facetas da composição primeiramente feita que, a partir dos olhos dos diferentes interpretes, ganham vida nova.

Temos que “A preparação de uma *performance* musical envolve diversos aspectos a serem trabalhados pelo intérprete, incluindo-se entre eles a preocupação com a comunicação da expressividade em sua execução” (FRANÇA *apud* BRITO, 2010, p.50) Então, cabe a este escolher a melhor forma de comunicar a mensagem sonora textual de forma expressiva e verdadeira, de forma que sua personalidade se funda com a personalidade do eu lírico da música a ser interpretada e leve a plateia a embarcar e vivenciar essa mensagem musical.

É comum para o cantor, diferente dos músicos instrumentistas, que este tenha que viver personagens em suas peças que, ao possuírem texto, normalmente expressam a mensagem de um eu lírico que não o próprio cantor. Assim, no trabalho da criação da *performance*, este deve criar sua maneira de transmitir essa mensagem que nem sempre condiz com seus sentimentos e características.

Deste modo, é requerido do cantor que, muitas vezes, viva diferentes personagens. E o corpo mais uma vez será o maior aliado nessa jornada de maneira a interpretar o texto-musical levando em conta seus mínimos detalhes:

Alguns caminhos obrigatórios para a formação do aluno/ator, que consistem em proporcionar-lhes um maior conhecimento o corpo, o desenvolvimento da auto percepção e, principalmente, o conforto corporal. Estes pressupostos são fundamentais e servem como base para as demais técnicas corporais e acredito, podem também ser válidas para os alunos de canto (QUINTANILHA *apud* TRINDADE, 2003).

Assim o canto, além de fazer ponte entre o corpo e a mente, a melodia e a palavra também faz ponte entre a música e diferentes outras vertentes da arte, como o teatro.

Podemos notar que muitas vezes uma tecnicamente imperfeita, mas expressivamente muito rica é normalmente mais apreciada pelo público.

Diferenças entre performances são percebidas com uma clareza surpreendente, mesmo por não especializados, o que faz com que uma *performance* tecnicamente perfeita, mas inexpressiva, seja quase sempre menos apreciada que uma interpretação expressiva da mesma partitura, ainda que contenha alguns erros ou imprecisões. (LOUREIRO *apud* BRITO, 2010, p.52.)

Podemos então concluir que a perfeição no que diz respeito à performance só pode ser atingida através de um estudo que, além da técnica, trabalhe a expressividade.

Deste modo, É imprescindível que o cantor não foque seu aprendizado somente na técnica, ignorando tantos outros pontos vistos por nós, já que estes podem adicionar muito a seus trabalhos performáticos, passando a mensagem musical para o público de forma mais eficaz e movendo mais afetos.

CAPÍTULO 2 – O ESTUDO DO CORPO NAS AULAS DE CANTO – QUESTIONÁRIO COM CANTORES E PROFESSORES DE CANTO

No estudo do canto assim como no estudo de outros instrumentos musicais e áreas da música, a figura do professor se torna muito importante.

O estudo de canto se dá muitas vezes em aulas particulares e com atendimento pessoal, onde a ligação professor-aluno é muito próxima. Muitas vezes, por um longo período, o aluno só tem um professor de canto, de modo que todo o seu aprendizado depende daquele profissional.

É construído, entre professor e aluno um processo intersubjetivo, onde se cria o canal da comunicação. Encarar o aluno, como proprietário maior de sua vivência, e atribuir a este ser, o papel de protagonista do sentido daquilo que ele realiza, propicia uma outra dimensão nesse processo. É nessas circunstâncias que se pode encontrar o sentido maior do fazer musical (PEDERIVA e GALVÃO, 2003).

Percebemos que o professor de música está encarregado de dar um sentido musical para o a pratica e execução do aluno, tornando o professor uma das figuras mais importantes na carreira e desenvolvimento dos alunos de canto.

Além disso, além de ser responsável pelo aprendizado vocal e outros quesitos necessários na formação do cantor, o professor é também responsável por zelar pela saúde vocal desse aluno. Esse cargo exige muito conhecimento e responsabilidade, já que alguns problemas que podem surgir com a prática vocal indevido podem ser irreparáveis.

Segundo Braga e Pederiva (apud Pederiva, 2005) “o sucesso do ensino não provém automaticamente do sucesso na execução musical” de modo que um ótimo cantor não necessariamente será um ótimo professor. O exercer da profissão “professor de canto” necessita de um estudo focado no ensinar, exigindo muito embasamento teórico e prático por parte do profissional.

Assim, por estes e outros motivos, o professor de canto lida com inúmeras responsabilidades com seus alunos. Este deve estar ciente delas e exercer seu trabalho de modo a dar uma formação segura e que desenvolva o aluno em todo seu potencial.

Porém, percebemos que nem sempre os professores exercem seus cargos da melhor maneira possível, havendo carência de abordagens em algumas áreas do corpo. Vemos que uma delas é o trabalho com o corpo dentro do estudo de canto, onde este é deixado de lado e só questões técnicas e exclusivamente vocais são abordadas.

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 (SOUSA, 2011).

Pederiva (2004) também fala sobre a falta de trabalho com o corpo no processo de formação “o período de formação denuncia a falta de orientação de professores sobre tensões, uso excessivo de força e incorreções posturais”.

As citações desses dois autores nos alertam para o fato que a falta de trabalho corporal no estudo de canto tem se tornado um problema crônico e comum. Diante dos assuntos abordados no capítulo anterior, julgamos essa uma falta grave, já que o estudo do corpo traz inúmeros benefícios não só para a voz, além de melhorar a saúde do aluno em sua totalidade.

É dito por Braga e Pederiva (2006) que “professores deveriam buscar um maior conhecimento das práticas de conscientização corporal e da vivência da corporeidade”.

Deste modo, para entendermos melhor qual a aplicação dos estudos corpóreos na vivência de profissionais de canto, aplicamos um questionário em quatro professoras de canto que também atuavam como cantoras profissionais.

Dentre elas, a Cantora 1 é formada em Bacharelado em Canto pela UNIRIO (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e deu continuidade a seus estudos realizando um mestrado/pós graduação na Itália, atua como professora no Estúdio Voce (dirigido por Mirna Rubim e tido como grande referência no ensino de canto lírico e canto popular) e tem um currículo extenso como cantora profissional, atuando em óperas e musicais e utilizando tanto a técnica de canto lírico como *belting* e canto popular; a Cantora 2 está cursando Bacharelado em Canto na UNIRIO, atua como professora de canto no Estúdio Voce e é cantora do Coro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro além de atuar como cantora profissional em musicais e óperas utilizando as técnicas do canto lírico e popular; a Cantora 3 é formada em Bacharelado em Canto e Licenciatura em Música pela UNIRIO, atua como professora de canto no Estúdio você e como cantora profissional em musicais e óperas utilizando a técnica lírica e popular e, por fim, a

Cantora 4 é Doutora em Música pela UNIRIO e Mestre em Música pela Manhattan School of Music de Nova York, professora de canto, dicção, repertório vocal e ópera do Instituto Villa Lobos na UNIRIO e atuou em diversas óperas, além de atuar como solista das principais orquestras sinfônicas do Brasil.

Foram feitas quatro perguntas com o intuito de saber como se dava seus estudos e trajetórias como cantoras, além de entendermos suas atuações como professoras de canto.

Temos como primeira pergunta a seguinte: “Que metodologia foi utilizada na sua formação como cantora?” e tivemos respostas variadas, que serão discutidas a seguir.

Uma das cantoras citou que usava como metodologia o canto lírico e o *belting*, a outra citou que “a metodologia envolvia, as vezes, exercícios de respiração e apoio, fonação e ressonância e projeção, além de trabalho com dicção lírica e interpretação de texto.” As outras duas deram uma resposta extensa, fazendo um apanhado geral de seu estudo desde cedo e detalharam suas formações. Porém o trabalho com o corpo quase não foi citado em nenhuma das respostas. Somente duas cantoras citaram algo em suas formações que se correlaciona com o estudo do corpo, onde foi dito, por uma delas, “a linha tênue entre tónus e esforço, leveza e falta de apoio, conexão com o texto e saúde vocal” que fora solidificada em sua atuação como professora. Outra professora disse que a utilização de uma respiração “costo-diafragmática sem tensão nos ombros” “exercícios teatrais” em um curso de canto popular feito na infância, estudo “saúde vocal e Técnica Alexander” em outro curso de canto livre.

Assim, percebemos que o corpo pouco apareceu na resposta à primeira pergunta, onde só duas das quatro cantoras mencionaram alguma prática onde o cuidado com o bom uso do corpo estava envolvido, e mesmo assim foram em passagens rápidas e em pequeno número se compararmos com as falas referentes à técnica, ao repertório, à extensão vocal e aos outros parâmetros exclusivamente sonoro técnicos que são ditos nas respostas.

A segunda pergunta do questionário foi: “Que metodologia você utiliza como professora de canto?”. Essa questão se justifica pelo interesse em saber, além de como se constituía seus próprios estudos, também como instruíam a formação de seus alunos.

Nas respostas dessa pergunta o corpo mais uma vez foi pouco mencionado, sendo que duas das cantoras não responderam nada referente ao corpo, e outras duas (as mesmas que citaram algumas passagens que podem ser relacionadas com o corpo na pergunta anterior) deram respostas parecidas, dizendo que dividiam a aula em duas

partes: começavam com uma mais técnica, com exercícios de aquecimento e vocalizes, e depois outra mais focada no repertório.

Uma delas citou “prezo pela saúde vocal e pela tonificação de toda a musculatura usada no canto sem esforço excessivo, otimizando a capacidade respiratória e de projeção” dando ênfase ao fato ao cuidado com a saúde vocal e da preparação da musculatura otimizando o canto. Também disse que “entra o quesito da expressividade: que tipo de vocalidade se adéqua ao estilo que ele busca. Isso altera a colocação da voz e dos ajustes de som” o que nos faz ver que não existe uma só voz tida como correta, mas a partir do estudo podemos adequar diferentes sonoridades e técnicas a diferentes estilos.

A outra cantora que mencionou em sua resposta algo ligado ao bom uso do corpo disse “costumo ficar atenta à postura, à respiração e às outras tensões que possam prejudicar o uso da voz”.

Apesar de duas cantoras se mostrarem preocupadas com a postura, saúde vocal, respiração e musculatura, percebemos que não há uma parte da aula (ou do curso) voltado especialmente para o um trabalho com o corpo mais profundo, visando desenvolver não somente os parâmetros citados mas também a saúde física, a expressão corporal e outros.

A terceira pergunta do questionário foi: “Como é o seu estudo pessoal?” e com ela temos o intuito de saber como a formação dessas cantoras é usada na prática de canto.

Nessa pergunta, mais uma vez, somente duas cantoras citaram o uso do corpo, uma delas citando a utilização da Técnica Alexander e o uso de alongamentos, e a outra diz que começa seu estudo com “aquecimento do corpo, com alongamentos e relaxamento”.

Não foram citados outros exercícios corporais ou de expressão corporal, e houve grande ênfase por parte das quatro cantoras para a parte técnica e exclusivamente vocal.

A quarta e última pergunta foi “Que características você julga necessárias para considerar alguém um bom cantor?” para sabermos quais qualidades um bom profissional de canto deveria ter na opinião das cantoras que responderam o questionário.

Além de questões técnicas e ligadas exclusivamente ao uso da voz (que receberam maior ênfase na maioria das respostas), houve uma característica em comum citada pelas quatro cantoras : a expressividade.

Vemos nas respostas citações como “Cantar com a alma”, “ através da sua

musicalidade e expressividade artística consegue dar vida às canções”, “ expressão que mostra que sabe o que está cantando” e “expressão, capacidade de comunicação com o público”.

Assim, percebemos a importância de como o texto musical será passado pelo intérprete para o público tem grande importância. Mesmo a expressão corporal e alguma outra característica ligada ao corpo não sendo citada, vimos no capítulo anterior que o estudo do corpo e o bom uso deste é vital para que o intérprete melhore sua execução e o modo como este transmite a canção para seus ouvintes.

A partir destes questionários com professores de canto muito ativas, renomadas e com currículos extensos e variados, percebemos que, porém citado em alguns trechos – mesmo que subentendida mente – o estudo do corpo pelos professores/cantores não é tão aprofundado quanto deveria ser, como visto no capítulo anterior. Realmente existe uma maior ênfase para questões exclusivamente vocais e de repertório e, quando estudada, a prática corporal aparece rapidamente na aula de canto, não havendo uma abordagem mais completa e focada.

Assim, percebemos que provavelmente existe carência de um maior aprofundamento de estudos corporais nos cursos livres e faculdades de canto no Brasil e esperamos que, com novos estudos sobre o corpo, este seja em breve mais utilizado e esteja mais presente na rotina de cantores profissionais e estudantes de canto.

CAPÍTULO 3 – ESTUDO EMPÍRICO

O estudo, do tipo quase-experimental somente com grupo de experimento, foi realizado numa turma de crianças com faixa etária de 6 a 8 anos, na escola Casa de Maria e Marta, situada na comunidade Santa Marta, que fica na Zona Sul do Rio de Janeiro.

Fizemos uso de quase nenhum material didático, já que a maioria das escolas públicas e particulares de pequeno porte tem carência de material (instrumentos, livros, e às vezes até os mais básicos como caderno e quadro negro).

O teste é subdividido em três encontros-aulas de 50 minutos cada, com os temas “Entendimento do texto”, “Expressão Corporal” e “Técnica Vocal e Dinâmica”. Foi usada como base de estudo a canção de Luiz Gonzaga “Eu Vou Pra Roça” por ter letra e melodia simples, além de uma personagem (morador da cidade e deseja ir morar na roça) de fácil visualização para as crianças.

1º Encontro – Entendimento do Texto

- Lê-se a letra da canção.

- Faz-se uma roda de conversa a fim de debater: Qual seria o tema da canção? Que história ela conta e onde essa história se passa? Quem seria a personagem dessa história? O que a personagem está expressando e sentindo? Qual seria a época em que essa história ocorre? Ela poderia ocorrer no tempo presente?... (Pode ser adicionada outra pergunta que façam o aluno entender e interpretar melhor a história que está sendo contada na canção).

-Os alunos desenham a personagem (morador da cidade que deseja ir morar na roça) e o cenário onde a história se passa (cidade e roça) a fim de voltar à imaginação deles para quem seria essa personagem e como seria seu dia a dia, o lugar onde sua vida se passa e etc. para depois interpretar a canção de forma mais orgânica (mais verdadeira e interiorizada, de modo que a plateia acredite naquela história e personagem facilmente).

2º Encontro – Técnica Vocal e Dinâmica

-Faz se um alongamento simples (se espreguiça, alonga-se braços, mãos,

pescoço, massageia-se os ombros e o rosto, passa-se a língua internamente pelas bochechas em movimento rotatório, em pé segura-se o pé atrás do quadril com a perna dobrada, com as pernas esticadas desce-se o tronco e sobe-se desenrolando a coluna, e chacoalha-se o corpo todo a partir do quadril para soltá-lo).

Respiração:

- Com postura correta, fazendo uso correto dos músculos intercostais e do diafragma, inspirar em quatro tempos, segurar o ar em três tempos e soltá-lo em quatro.

- Faz se a consoante “s” diversas vezes ativando o diafragma.

- Faz se a “respiração do cachorrinho” (com a boca aberta e língua pra fora, inspira-se e expira-se o ar pela boca em movimentos curtos e rápidos, imitando a respiração de um cachorro cansado e ativando o diafragma).

Aquecimento Vocal (leve, já que se tratam de crianças de 6 a 8 anos):

- Faz se som de “Trrr” vibrando a língua da nota mais grave subindo para a mais aguda que os alunos conseguirem emitir, e assim ficam brincando com esse som, subindo e descendo acompanhando o som com o dedo (descendo e subindo) como se fosse uma libélula.

- Faz se a mesma coisa com o som “Brrr” (vibração de lábio).

Exercício de ressonância: Emite se as consoantes “M” num som contínuo e tocar com a ponta dos dedos a testa, som de “N” e tocar com a ponta dos dedos o nariz e suas proximidades laterais, som de “V” tocando com a ponta dos dedos a parte situada entre a boca e o nariz, som de “Z” tocando com a ponta dos dedos o queixo e por fim emitir som de “J” dando batidinhas com a mão fechada no peito.

- Finge que se está mastigando um chiclete imaginário e fazer um som nasal com a consoante “M” subindo e descendo a extensão vocal, ficando mais nas notas agudas.

Dicção (Iremos fazer dois exercícios de dicção com a letra da canção “Eu Vou Pra Roça”):

- Lê-se em voz alta toda a letra da canção com um lápis na boca, horizontalmente entre os dentes.

- Lê-se em voz alta toda a letra da canção exagerando na dicção, abrindo e mexendo muito a boca.

- Agudos e graves: Mesmo que a canção não tenha uma extensão muito grande, se houver alguma dificuldade para fazer uma nota aguda ou grave o professor deve instruir o aluno, de forma simples tendo em conta sua faixa etária, lembrando-se da respiração, da postura adequada para cantar, de abrir a boca o suficiente para emitir a nota, de não tencionar o pescoço etc.

-Estipula-se uma dinâmica (mais simples possível) com os alunos. A escolhida foi cantar com mais volume no refrão e com menos volume nas estrofes.

-Canta-se a canção “Eu Vou Pra Roça” aplicando todos os conhecimentos aprendidos.

3º Encontro – Expressão Corporal

-Faz-se um alongamento simples (O mesmo do segundo encontro).

-Relembra-se rapidamente o que foi visto na aula passada.

-Os alunos andam pela sala enquanto ouvem uma música de fundo (alguma música instrumental neutra) e começam a pensar e experimentar, por meio das indicações do professor, o andar desse personagem (como ele mexe os pés? As pernas? Os braços? O tronco? A cabeça?), como é sua expressão facial, o seu olhar... E depois, ainda vivendo esse personagem, o professor vai narrando a história da música, que ao mesmo tempo vai sendo encenada individualmente pelos alunos enquanto todos vão andando pela sala. Cada aluno vai para o centro da roda e conta a história da música à sua maneira, como se ele mesmo fosse à personagem da canção.

-Mantendo a personagem construída e usando todos os conhecimentos aprendidos durante os três encontros, as crianças cantam a canção “Eu Vou Pra Roça”.

Aula 1

Nesta primeira aula temos como objetivo que os alunos criem mentalmente imagens que ilustrem a canção escolhida, utilizando o desenho para facilitar a visualização destas. Assim, além de incentivar o pensamento expressivo e criativo em cima da canção a ser trabalhada, também os levamos a materializar essas imagens por via do desenho.

A aula começou com uma conversa, onde se entendeu quem é o eu-lírico (a personagem que mora na cidade, porém quer ir para a roça) da canção, onde ele vive como ele vive o que ele expressa e o entendimento de objetos e personagens citados na canção. Começou-se a entender e criar intimidade com o universo onde a canção se desenvolve e após esse entendimento mais profundo os alunos iniciariam o desenho.

A aula 1 aconteceu dia 30 de setembro de 2014 e iniciou-se com uma conversa que consistiu numa comparação entre o universo dos alunos e o universo da canção, visando procurar pontos em comum.

Assim, primeiro foram lembrados da música “Olha pro Céu” - de Luiz Gonzaga e muito presente nas festas juninas- que, assim como a canção que iria ser estudada, também aborda o universo da cultura nordestina.

Conversamos sobre as roupas de caipira usadas nas festas juninas, nas comidas e em outras coisas típicas da cultura nordestina que já estava presente na vida dos alunos.

Ao falarmos em nordeste, alguns alunos começaram a contar casos pessoais de familiares que teriam vindo do nordeste para o Rio de Janeiro, e assim sem perceber estavam fazendo uma ponte entre suas vivências pessoais e as vivências apresentadas na canção, prática essencial para que a canção fosse interpretada de forma orgânica.

Através dessa conversa os alunos perceberam que esse tema não era tão distante e que senão eles, algum amigo ou parente próprio havia passado por experiências muito próximas às apresentadas na canção.

Começamos a conversar sobre o cenário roceiro (área rural, onde as moradias eram predominantemente casas, muitas plantações e criação de gado, etc.) e compará-lo ao cenário da cidade, que é quase que oposto (prédios, asfalto, ruído, carros etc.) e onde os alunos tinham abertura para contar suas vivências pessoais.

Após entender o cenário, passou-se para outro tema para: o grande número de pessoas que sai da roça para vir morar na cidade grande. Os alunos foram questionados sobre o porquê de isso acontecer e levantaram hipóteses, como, por exemplo, a maior oferta de emprego. Foi exposto aos alunos que a temática da música não falava de alguém que saia da roça para a cidade, mas sim o contrário: alguém da cidade que queria ir para a roça.

Começamos a ler juntos e em voz alta a letra da canção enquanto, estrofe por estrofe, íamos entendendo palavras e expressões novas que apareciam na canção (paiol de milho, riscar a viola, brincar até o nascer do sol, berreiro etc.) a fim de entender a letra por completo de forma mais profunda.

Ao lermos as estrofes “Mas lá na roça é tudo mais mió” e “Até as muié gosta de um só” os alunos comentaram que realmente a estrutura familiar da roça é bem diferente da que vemos na cidade como podemos ver pelo diálogo com esse aluno:

Professora - “Até as muié gosta de um só” o que isso quer dizer?

Aluno – É por causa o namorado tem várias "mulhé" e as outras "mulhé" que gostam dele não sabem.

Professora – Então quer dizer que a pessoa fica com um monte de gente, namora

um monte de gente e a cidade é uma bagunça né?

Aluno – É tia! É traidor!

Aluna – Eu não vou casar com essa pessoa!

Vimos que os alunos refletem sobre as questões abordadas na canção, muitas vezes se colocando no lugar da personagem e imaginando como eles lidariam com as situações apresentadas.

Outro assunto abordado foi à forma diferente da canção utilizar a língua portuguesa, que diferia da forma que os alunos estavam acostumados a estudar na escola. A canção utiliza um português que se assemelha ao sotaque nordestino, e aparece na canção com uma escrita própria: “Eu vou para roça com muié e filho (...). Mas lá na roça é tudo mais mió...”, onde algumas palavras são modificadas a fim de reproduzirem o sotaque nordestino ao serem lidas.

Depois de entenderem a forma diferente de escrita utilizada na canção, os alunos foram convidados a falar imitando o sotaque nordestino, ideia que estava fora do plano de aula, mas que surgiu ao vermos um aluno rapidamente imitar este sotaque. A ideia foi muito bem aceita, e em tom de brincadeira e diversão, todos os alunos imitaram o sotaque nordestino e assim sem perceber vivenciaram mais uma característica do eu-lírico da canção que logo mais seria interpretada.

Assim, após essa conversa visando entender e interpretar o universo da canção, além de compará-lo com o universo das crianças, foi pedido para que os alunos fizessem um desenho da seguinte maneira: a folha seria sobrada ao meio e assim dividida em duas partes. De um lado eles teriam que desenhar a roça, e do outro a cidade, deixando claras suas diferenças através do desenho. Seguem alguns exemplos.



Figura 1. Desenho feito pela aluna Vitória

Figura 2. Desenho feito pelo aluno Miguel



Figura 3. Aluno não colou o nome no desenho



Figura 4. Fotografia de alunos desenhando

Aula 2

Nesta aula tivemos um fator que atrapalhou um pouco o rendimento dos alunos: no início estes não se mostravam tão alegres e com tanta energia quanto na aula 1. Ao serem questionados sobre o porquê dessa postura disseram que dormiram pouco e estavam com bastante sono. Diante disso tentamos fazer uma aula mais dinâmica, sem mudar o plano de aula inicial, mas tentando falar mais expressiva e articuladamente, fazendo-lhes perguntas constantemente para obter maior foco deles na atividade.

Começamos relembando as atividades da aula anterior, e como já havia percebido ao realizar outras atividades com esse grupo anteriormente, de início eles dão respostas curtas e mostram não lembrar com detalhes o conteúdo que foi dado anteriormente. Porém, ao estimular suas memórias com algumas perguntas e após lembrá-los de algumas atividades realizadas eles mostraram ter uma lembrança mais consistente.

Após eles se sentirem confiantes e desinibidos para falar das atividades da aula anterior, percebi que estes realmente tinham absorvido o conteúdo e refletido sobre o tema que o texto da canção discutia, assim como também tinham entendido a realidade e as características das pessoas que a música expunha.

Assim que terminamos de fazer essa breve revisão, comecei a colocar em prática o plano de aula programado para esse segundo encontro.

Começamos a “aula 2” por um alongamento, onde além de alongar acordamos e espreguiçamos nossos corpos.

Ao começarmos os alunos rapidamente manifestaram tensões e dores corporais, coisa que anteriormente nunca havia sido colocado por eles. Percebi então que esta prática, além de preparar seus corpos-instrumento para as atividades que estavam por vir, também aguçava a percepção de cada aluno sobre seus próprios corpos, entendendo os limites, especificidades e necessidades deste, assim como possíveis dores e tensões.

Guiei os alunos para que estes realizassem uma automassagem durante após o alongamento, de modo que estes mesmo massageavam suas pernas, braços, costa, nuca, pés e cabeça.

Ao propor a massagem e perguntar se eles conheciam esse tipo de prática, os alunos responderam que constantemente seus pais pediam a eles que lhes fizessem massagem, mas que eles próprios nunca haviam recebido. Isso mostra que estes estavam acostumados com esse tipo de hábito, porém não para cuidarem de seus próprios corpos e tensões musculares, mas sim das de outras pessoas.

Outro fato interessante sobre a atividade de massagem é que os alunos, muito empolgados com a nova prática, se massageavam com muita rapidez e força e reclamavam que isso os machucava. Os alertei que essa atividade não deveria provocar qualquer desconforto ou dor, mas que deveria ser algo prazeroso e que os levasse ao relaxamento e alívio das tensões e dores musculares.

Após alertá-los, os alunos foram mudando o jeito com que estes realizavam a automassagem e percebendo melhor os limites de intensidade entre o machucar e o massagear. Também colocaram o foco em relaxar e aliviar dores e tensões, o que mais uma vez aguçou a sensibilidade e a percepção de seus corpos.

Passamos para os exercícios de respiração onde procurei escolher exercícios de execução mais simples devido às suas faixas etárias. Mesmo sendo exercícios simples, os alunos apresentaram uma execução surpreendente e realizaram os exercícios sem maiores dificuldades. Apesar de não terem muito fôlego e grande condicionamento de seus aparelhos respiratórios (por não estarem habituados com esse tipo de exercício e também pelas limitações físicas devido suas faixas etárias) realizaram os exercícios respiratórios de maneira correta.

Percebi que os exercícios de respiração que tinham alguma comparação visual (como por exemplo, o que eles tinham que imitar a rápida respiração de um cão casado) eram mais bem aceitos e executados pelos alunos, que mostravam ver a atividade como um jogo, algo divertido.

Ao realizar as últimas repetições do exercício respiratório uma aluna acusou estar sentido leve tontura, que é constante na prática desse tipo de exercício. Porém, esse relato acusa a necessidade de maior cuidado e acompanhamento do professor, que deve começar com exercícios simples e com poucas repetições, sempre observando de perto os alunos e alertando-os sobre a possibilidade desses sintomas e que estes ouvissem e não ultrapasassem seus limites físicos, garantindo assim uma prática segura.

Ao passarmos para os exercícios vocais percebi que, assim como nos exercícios respiratórios, os exercícios que apresentavam alguma comparação visual também eram realizados com mais energia e motivação, e além de perceber isso visualmente pude notar grande diferenças sonoras. Notei que o fluxo de ar aumentava assim como a emissão e o volume, além de perceber melhora no timbre, no apoio e no direcionamento da voz.

O melhor aproveitamento das atividades vocais que tivessem algum tipo de comparação visual já era esperado por mim, já que dessa maneira os exercícios

passariam a ficar mais próximos do universo dos alunos, o que facilitava o entendimento e a execução destes. Mas graças à gravação de áudio da aula pude me ater menos ao visual e perceber a grande diferença sonora.

Fizemos um exercício de vocalize simples e mostrei-lhes a diferença sonora e de entendimento de texto pelo ouvinte ao cantar mais articuladamente, abrindo mais a boca nas vogais e articulando as consoantes.

Ao pedir que eles articulassem melhor o texto estes automaticamente saíram de um estado de “inércia” vocal e física, onde ao cantar além de mexerem a boca o menos possível, os alunos apresentavam pouca emissão, energia e expressão interpretativa e facial. Após o direcioná-los a articular, percebi melhora em todos esses aspectos, como se todos estes estivessem ligados a uma simples mudança de articulação.

Após o fim dos exercícios de alongamento, respiração e aquecimento vocal, limos a letra da música (nem todos os alunos já tinham sido alfabetizados). Realizamos a leitura da seguinte forma: eu ia lhes dizendo o texto estrofe por estrofe, e eles iam repetindo.

Os alunos apresentaram dificuldades em dizer o texto corretamente, enrolando algumas palavras nas outras como, por exemplo, o verso “Riscá viola junto do paiol”.

Repetimos lentamente as frases onde eles apresentavam maior dificuldade até que eles aprendessem a pronúncia e a articulação correta. Talvez essa tenha sido a parte da “aula 2” onde os alunos apresentaram maior dificuldade.

Para tentar contornar essa dificuldade apresentada pelos alunos sugeri um exercício para melhorar a dicção. Os alunos deveriam falar a letra da canção com uma caneta na boca, posicionada horizontalmente entre os dentes (na falta de canetas podemos usar o dedo tomando cuidado para que os alunos não se machuquem). Desta maneira, ao lerem o texto com a caneta na boca, eles eram obrigados a abrir e mexer mais a boca para conseguirem falar, ou seja, eram obrigados a exagerar na articulação das palavras.

Depois de haver realizado o exercício de dicção, os alunos repetiram mais uma vez a letra da canção. Notei que realmente a dicção e a pronúncia haviam mudado, as frases e palavras tinham ficado mais articuladas e que ouvisse conseguiria entender o texto com maior clareza.

Ao ler o texto mais articuladamente, a voz falada também apresentou maior emissão e volume, o que também ajudou no entendimento do texto.

Com a dicção melhorada, pedi que os alunos lessem de novo a letra da música, mas agora como se eles estivessem contando-a para alguém, como se relatassem uma

história que houvesse acontecido com eles mesmos. Deixei-os livres para mexerem seus corpos como quisessem a fim de expressar melhor a ideia do texto.

Essa nova prática obviamente deixou a leitura mais dinâmica e expressiva de maneira que agora o texto não era só lido, mas sim interpretado e contado por cada aluno. Além disso, surpreendentemente, percebi melhora na dicção e emissão, pois ao interpretarem o texto estes realizaram a leitura com mais energia e expressão corporal, e isso acabou por influenciar também as questões sonoras.

Feitos os exercícios de leitura do texto pedi para os alunos cantarem a música. Nas primeiras vezes eles cantaram com pouco volume, pois não lembravam completamente a melodia e estavam um pouco inibidos, mas assim que aprenderam melhor a canção e sentiram-se mais à vontade o resultado foi melhor do que havíamos obtido na aula passada. As melhorias adquiridas com o alongamento, o aquecimento vocal e a leitura do texto como maior relaxamento e percepção corporal, articulação, emissão, volume, interpretação, expressão vocal e física foram vistas também ao cantar a canção.

Após relembrarmos e catarmos a canção, eu expliquei o sentido da palavra “dinâmica” na prática musical e propus uma que coubesse bem nessa canção: cantaríamos a primeira estrofe em forte – já que esta era uma parte em geral mais aguda, a letra expressava as vantagens que o “eu-lírico” via em morar na roça e que essa parte poderia ser considerada o “refrão”. A segunda estrofe seria cantada com dinâmica piano – já que se tratava de um trecho melodicamente mais grave onde a letra expressava as desvantagens de morar na cidade.

Ao apresentar a dinâmica a ser aplicada nessa canção, os alunos pediram por uma atividade que já havia sido realizada com eles em aulas anteriores e estes haviam gostado muito. Deveríamos fazer uma espécie de regência corporal onde cantávamos andando um atrás do outro em roda, e quando o regente (escolhido antes de começar a atividade) abaixasse, todos deveriam abaixar juntos e cantar também mais baixo; e quando o regente levantasse todos deveriam andar levantados e levantar também o volume da voz cantada.

Esse exercício foi bastante eficaz, pois ao ficarem em pé e andarem pelo espaço os alunos também colocaram mais energia no cantar, e o resultado sonoro foi de maior volume vocal assim como maior expressividade e interpretação de texto. A canção ficou mais viva e orgânica.

A grande dificuldade da atividade de dinâmica foi conseguir que os alunos fizessem uma dinâmica com grande contraste entre o forte e o piano, pois as primeiras

repetições estes fizeram uma dinâmica bastante sutil, de modo que quem ouvisse não ia perceber grandes mudanças de dinâmica.

A fim de conseguir uma dinâmica mais contrastante pedi aos alunos que ficassem no fundo da sala, enquanto eu ficaria o outro lado. Estes deveriam projetar a voz para onde eu estivesse, e eu deveria ouvir a canção claramente.

Ao terem que projetar mais a voz para que ela fosse mais longe, os alunos cantaram com mais volume e realizaram melhor a dinâmica da música.

Aula 3

Começamos a aula fazendo um breve apanhado das aulas anteriores, onde os alunos foram questionados sobre o que se lembravam das duas aulas passadas. Os alunos rapidamente começaram a cantar a música “Eu Vou Pra Roça” e percebi que todos tinham memorizado toda a letra da música.

Estes foram parabenizados devido à memorização da canção e pediram para cantar a música sozinhos, um de cada vez, para mostrar que realmente haviam decorado tudo. Tal pedido foi uma surpresa, pois nessa turma haviam alunos extremamente tímidos e que nunca haviam cantado um solo antes, além de apresentarem problemas até mesmo para responderem uma pergunta na frente da turma.

Após todos os alunos cantarem sozinhos a música inteira, foi realizado o mesmo alongamento que havia sido feito na “Aula 2”, porém com a música “Eu Vou para Roça” de fundo, pois assim os alunos já iriam começando a entrar no universo da canção e se preparariam para as atividades que estavam por vir. Com a música de fundo, foi mais difícil realizar o alongamento. Ao ouvi-la, os alunos começaram a ficar um pouco agitados, o que demandou uma energia maior do professor para organizar a atividade e garantir que o foco estivesse no alongamento – que por outro lado já estava mais automatizado pelos alunos.

Os alunos foram questionados sobre o texto da canção e sua mensagem, e responderam rápida e claramente, mostrando que o conteúdo conversado nas aulas 1 e 2 estava fresco em suas memórias. Além disso, foi interessante observar como cada aluno contou a mensagem do texto com suas palavras, sem repetir a letra, mas explicando de forma pessoal. Isso mostra que além de decorado, o conhecimento havia sido interiorizado de maneira diferente assim como interpretado de forma diferente e única por cada aluno.

Foi colocado, então, um fundo musical de quadrilha para realizar a próxima atividade, que se iniciou com um pedido de que os alunos comessem a andar pelo

espaço. Ao andarem pelo espaço, sem que tivesse sido falado nada sobre como deveria ser esse andar, os alunos começaram a andar no pulso da música, realizando um andar ritmado e meio dançado.

Enquanto andavam, iam sendo guiados verbalmente para pensarem no “roceiro” ou “roceira” e foi falado um breve resumo do dia-a-dia dessa personagem e de como era o espaço onde esta vivia. Assim, os alunos foram orientados a experimentar como seria o movimento do pé desse (a) roceiro (a), ou seja, se eles mesmos fossem esse (a) roceiro (a), como movimentariam seus pés. Foi dado um tempo para que os alunos pudessem experimentar e criar esse movimento e percebeu-se que alguns andares eram mais caricatos e mais exagerados enquanto outros eram mais simples e contidos, mas que cada aluno realizou um andar diferente.

Após o movimento de pés, os alunos foram orientados também a explorar como seria o movimento de perna, quadril, de tronco, ombros, braços, cabeça e de face (expressão facial) dessa personagem, cada um de uma vez e com um espaçamento de tempo para que os alunos pudessem fazer e experimentar.

Depois de passar por todas as partes do corpo fragmentadas, todas foram juntadas e os alunos criaram cada um a sua maneira, o andar de sua personagem “roceiro (a)”.

Os alunos se mostraram muito animados com essa atividade, porém chegando ao final dela começaram a pedir para que fossem feitas brincadeiras (galinha choca, vivo-morto), de modo que um esforço foi feito por parte do professor para que seus focos fossem mantidos na atividade proposta – que ao final foi realizada com sucesso.

Atividade realizada, com o corpo dessa personagem já montado pelos alunos, cada um à sua maneira, foi contada a história detalhada da música aonde ao mesmo tempo em que os alunos iam ouvindo, eles teriam que encenar essa história:

“Era uma vez um moço que morava na cidade. Esse homem andava de carro, ia trabalhar... E naquela cidade tudo era muito corrido. Era carro pra lá, era carro pra cá... E todo mundo falava alto, berrando e tinha muito engarrafamento. Além disso, na cidade tinha muita poluição e ninguém podia relaxar porque era tudo muito corrido naquela cidade. Fazia uma coisa, se fazia outra, ia de lá pra cá, trabalhava aqui, trabalhava lá... Agora parou! Mas também tinha horas que ele ia dormir.”

Mas quando ele ia dormir ele acordava já com o despertador “prrrrrrr” e já ia fazer tudo de novo. Mas ai ele começou a pensar: minha gente, porque será que eu não mudo daqui? Porque eu não vou embora? Quer saber, eu vou buscar minha mulher, meu

filho e vou lá pra roça! Mulher! Filho! Cadê vocês?

Então ele foi buscar a mulher e o filho. Ele começou a arrumar as malas até que pronto! Ele foi para a roça.

E na roça ele encontrou um montão de bichos. Ele encontrou uma vaca, encontrou um cavalo... Até que ele começou a pensar: Por que será que eu não planto milho? Então ele começou a plantar milho. E com água ele regou todo o milho. Ele regou, regou até que o milho começou a crescer.

Ai ele foi e colheu o milho. E da casca desse milho, formou um paiol gigante. Então ele decidiu riscar a viola do lado desse paiol. Riscou a viola, então ele começou a brincar com os amigos dele. E ele ficou brincando até que ele viu que o sol já estava nascendo! Ele brincou até o sol raiar e o sol nasceu!

Ai ele colocou a mão no bolso e contou as moedinhas dele, vamos ver quem tem moedinha aqui? Ele tinha pouquinho! Mas ele pensou: eu estou na roça, aqui é tudo mais barato! Vou comprar um refrigerante grandão, um suco enorme... Vamos lá na vendinha comprar!

E ai ele percebeu que com aquelas moedinhas que eram poucas ele conseguiu comprar um montão de coisa. E ai ele arranjou uma namorada, que foi ficar com ele pra todo o sempre.

Ele encontrou todos os amigos dele e ficou refletindo: Nossa, na roça é melhor mesmo! Gostei da roça, é muito bom! Vamos comemorar!”

A história se encontra na linguagem informal, pois foi improvisada pela professora em sala de aula, que pensou na letra da música para guiá-la. Cada frase era seguida de uma pausa para que os alunos pudessem ter tempo para encenar cada ação.

E ao mesmo tempo em que eles iam ouvindo essa história, tinham que ir encenando-a como quisessem.

A história foi encenada com muita energia, e os alunos se mostraram completamente imersos no personagem, falando onomatopeias e realizando movimentos muito expressivos.

Percebeu-se que, apesar de ser um exercício complexo que pedia bastante entrega os alunos não demonstraram nenhuma dificuldade para realizá-lo e o tomavam como se fosse uma brincadeira, algo divertido, que os estimulava a colocar muita energia na ação sem perder o foco.

Uma tática que foi usada para conter a agitação excessiva dos alunos que obteve bastante sucesso foi a de moldar a história de modo que causasse a agitação, mas

que depois a contivesse (“Além disso, na cidade tinha muita poluição e ninguém podia relaxar porque era tudo muito corrido naquela cidade. Fazia uma coisa, se fazia outra, ia de lá pra cá, trabalhava aqui, trabalhava lá” - turma se agitava bastante- “Agora parou! Mas também tinha horas que ele ia dormir” - turma se acalmava).

Assim, o exercício continuou e a agitação dos alunos foi contida sem que estes tivessem que sair do foco da atividade.

Observou-se que para o sucesso da atividade foi necessário que a historia nunca parasse de ser contada de uma maneira que gerasse diferentes ações (trabalhar, dormir, acordar, cuidar das vacas, regar o milho, tocar viola no paió e etc.) de modo que a atenção dos alunos não fosse perdida. A música de fundo também deveria estar sempre rolando (no meio da atividade a musica que tinha sido colocada parou e mesmo sendo recolocada em segundos, a perda de atenção dos alunos foi perceptível, mesmo que esta tenha sido alcançada em pouco tempo).

Ao chegarmos na parte da historia onde o (a) roceiro (a) brincava até o sol raiar, os alunos rapidamente começaram a fazer uma brincadeira parecida com “adoleta”, porém com outra música, que é um bom exemplo de que, apesar de estarem encenando e vivendo o universo da história, eles estavam sempre mesclando o universo da historia com seus próprios universos, inserindo suas vivencias e suas personalidades na historia.

A atividade da historia durou em torno de 12 minutos, um tempo surpreendente para uma turma que apresentava problemas de atenção em atividades que como essa que exigia muita energia e movimentação por um tempo maior.

Infelizmente no final da atividade da historia, por acidente um aluno esbarrou no olho de uma aluna, e a aula teve que ser parada fazendo com que a turma saísse do foco da personagem.

Finalizada essa atividade, foi pedido que os alunos cantassem a música dentro desse personagem. Teve que ser pedido para que os alunos repetissem a música algumas vezes, melhorando alguns pontos, mas principalmente a questão de que eles estavam colocando menos energia para cantar do que haviam colocado na atividade anterior.

Os alunos apresentaram certa dificuldade em unir a atividade do canto com as atividades de criação da personagem.

Na terceira vez que repetimos a canção os alunos já cantavam com muita energia e com traços da personagem que haviam criado. Além de apresentarem uma melhora muito significativa e perceptível no que se diz respeito à expressão corporal, os alunos se mostraram mais expressivos sonoramente. A canção foi cantada com mais volume e a dicção e pronuncia melhoraram muito, de modo que agora se podia entender

o texto de maneira muito clara, além de perceber que cada palavra do texto estava sendo dita com seu devido sentido e interpretação. Os alunos também fizeram pequenas variações rítmicas (cada um a sua maneira, mas que eram perceptíveis no cantar em conjunto) que acompanhavam a interpretação e a mensagem de forma muito expressiva e orgânica.

A afinação, mesmo não sendo perfeita (devido também à faixa etária dos alunos e da duração do trabalho realizado), tinha apresentado grande melhora e os alunos já estavam muito mais seguros da nota que deveriam emitir, mesmo sem termos entrado nesse assunto de forma mais técnica e profunda.

Outra mudança foi que na “aula 1” somente um ou dois alunos (os menos tímidos) cantaram a música inteira e com volume, porém no final da “aula 3” podemos ver que todos os alunos estavam cantando sem nenhuma exceção, e todos estavam projetando a voz de maneira audível.

No final da “aula 3”, a última aula do nosso Teste Empírico, tivemos melhoras muito visíveis, tanto na expressão corporal e na interpretação da canção como em quesitos técnico-sonoros. Podemos dizer que a melhora ocorreu de maneira geral, contemplando diferentes áreas da performance musical e fazendo com que esta tenha uma melhora muito significativa se compararmos o resultado antes e após a realização das atividades propostas.

Os alunos, quando questionados no final da “aula 3” disseram que tinham gostado muito das aulas assim como da música e que tinham ficado cansados – o que exige uma atenção dobrada do professor ao realizar esse plano de aula sem que seja causado um cansaço excessivo nos alunos.

Conclusão sobre o Estudo Empírico

O trabalho durante as três aulas, mesmo com alguns contratemplos, se mostrou muito eficaz aprimorando os conhecimentos dos alunos em diversas áreas além da musical.

Na “Aula 1” os alunos se imergiram no universo da canção refletindo e discutindo-a de maneira completa e o desenho os ajudou a visualizar melhor esse universo. A partir desta aula os alunos não só aprimoraram o entendimento do texto da canção, mas também adquiriram conhecimentos multidisciplinares sobre o lugar onde a canção se situa seus costumes, seu povo, novas palavras etc... Assim, ao cantarem estes já estavam com grande intimidade com a letra da canção assim como o sentido desta

que os ajudou na interpretação da canção e na transmissão da mensagem do texto.

Como visto anteriormente na descrição da “Aula 2” o aquecimento corporal e vocal assim como os exercícios de respiração trouxeram muitas melhorias sonoras para a execução da canção e a diferença entre a execução antes e depois da “Aula 2” foi nítida. Alguns problemas de afinação e pronúncia foram resolvidos além de percebermos melhoras em timbre, volume, expressividade entre outros. Além disso, os alunos tiveram contato com noções de dinâmica e, ao cantar junto com o exercício corporal, essa dinâmica foi interiorizada.

No final da “aula 3”, a última aula do nosso Teste Empírico, tivemos melhoras muito visíveis, tanto na expressão corporal e na interpretação da canção como em quesitos técnico-sonoros. Podemos dizer que a melhora ocorreu de maneira geral, contemplando diferentes áreas da performance musical e fazendo com que esta tenha uma melhora muito significativa se compararmos o resultado antes e após a realização das atividades propostas.

Pudemos notar também que na “aula 1” somente um ou dois alunos (os menos tímidos) cantaram a música inteira e com volume, porém no final da “aula 3” podemos ver que todos os alunos estavam cantando sem nenhuma exceção, e todos estavam projetando a voz de maneira audível e de maneira que o texto da canção pudesse ser entendido sem problemas.

Percebeu-se claramente que os alunos estavam mesclando o universo da história com seus próprios universos, inserindo suas vivências e suas personalidades na história. Como já vimos anteriormente no Capítulo 1 “O Corpo possibilitaria a liberação de tensões emocionais incentivando a integração da personalidade e, se realizados em grupo, poderiam promover a sociabilidade” (PEDERIVA, 2004) e vimos que esse tipo de trabalho traz benefícios que vão além do aprendizado musical.

Também na citação - também já vista no Capítulo 1 - de Willem (apud Bündchen) que mostra mais benefícios da inserção do corpo na educação musical:

A movimentação através da música conduz a criança a uma escuta geradora de aprendizagem e, por isso, a uma resposta criativa, onde se torna capaz de explorar as ideias expressivas contidas no objeto sonoro assimilado. Deste modo, segundo ele, o movimento deve ser visto como modo de expressão criativa da música. (...) A compreensão que os cantores têm da música é maior quando eles se movem; sua compreensão como o ritmo, fraseado, impulso, direção, e muitos outros conceitos musicais se tornam reais quando eles traduzem suas próprias experiências em termos de movimento físico dentro da música. (WILLEM e WISS apud BÜNDCHEN, 2003).

Esta passagem nos faz entender melhor o fato visto nas 3 aulas onde, após os trabalhos de expressão corporal, os alunos não melhoraram só as questões ligadas à expressão. Visivelmente a melhora se dava também em questões musicais como as citadas. Apesar de não termos nos aprofundado tanto em questões técnicas, se compararmos a musicalidade da execução do início da primeira aula para a que foi apresentada no final da última aula, pudemos perceber que a qualidade sonora mudou completamente.

Este plano de aula levou os alunos a aprender a canção de maneira mais profunda e completa, estudando-a a partir de vários parâmetros que não só a memorização da melodia e da letra. Trouxe um aprendizado rico que foi além das questões exclusivamente musicais, trazendo vivências diversificadas que visivelmente geraram frutos muito positivos, além de serem muito bem aceitas pelos alunos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após uma reflexão sobre o corpo do cantor a partir de várias abordagens e diferentes parâmetros, percebemos como este muitas vezes é mal aproveitado.

Sendo a matéria-prima para o trabalho do cantor, o corpo de maneira nenhuma pode ser colocado em segundo plano, já que percebemos que seu uso pode trazer diversos benefícios que vão além do som e trazem melhoras visíveis tanto no estudo, no aprendizado, na saúde como também na performance do cantor.

O corpo, as vezes pouco abordado na diversas salas de aula de música – sejam de canto coral, educação infantil, canto particular, etc.- se mostrou uma ferramenta eficaz para conseguir diversos resultados muito satisfatórios e com benefícios muito diversos e amplos para os alunos.

Vemos que, além da técnica, há muitos outros fatores que influem na voz como as tensões físicas e emocionais, a saúde vocal e física, a expressão corporal, dentre outras que estão ligadas às práticas corpóreas.

Deste modo, torna-se muito interessante que o profissional de canto, atuando como professor ou como intérprete, trabalhe o corpo de forma mais focada e profunda, como forma de abrir o leque de possibilidades pedagógicas e sonoras, assim como conseguir melhores resultados.

Cabe assim, então, um convite a reflexão sobre o estudo e o uso do corpo no trabalho do cantor para que, assim, este esteja mais presente no universo do canto.

Que o corpo, usado e trabalhado com consciência e responsabilidade, possa ser um grande aliado para um trabalho completo com o canto, indo muito além da técnica e das questões puramente musicais. Assim como, através do trabalho com o canto e com o corpo, possam surgir vivências onde partindo da música, o ser humano possa se desenvolver de diversas formas, assim como aplicar este aprendizado a diversas situações extra musicais.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Maria de Agosto N.V. Barca. Relações interpretativas entre o canto-lírico e o canto-popular e sua aplicabilidade na formação do cantor de música popular. X Encontro Anual da ABEM. **Anais...** 2001.

BRAGA, Adriana Luísa Pinto; PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. A relação corpo-voz: percepção de coristas. João Pessoa: XV Encontro Anual da ABEM. **Anais...** 2006.

BRAGA, Adriana Luísa Pinto; PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. A relação corpo-voz no processo ensino-aprendizagem do canto. XVI Encontro Anual da ABEM. **Anais...** 2007.

BRITO, Mikely Pereira. Avaliação da expressividade na *performance*: um estudo de caso. XIX Congresso Anual da ABEM. **Anais...** 2010.

BÜNDCHEN, Denise Sant'Anna. Cognição, Música e Corpo no Canto Coral: Um Fazer Musical Criativo. XII Encontro Anual da ABEM. **Anais ...** 2003.

DUARTE, Cleison da Silva. Eutonia na Pedagogia Vocal: A consciência do Tônus Corporal aplicado ao ensino do Canto Lírico em Belém do Pará a partir da década de 80 do séc XX. Londrina: XVIII Congresso Anual da ABEM. **Anais...** 2009.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas. O Corpo Próprio – drama único – uma unidade sempre implícita e confusa. XV Encontro Anual da ABEM. **Anais...** 2002.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. O tratamento do corpo na educação e na performance musical. XVIII Encontro Anual da ABEM. **Anais...** 2004.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins; GALVÃO, Afonso Celso Tanus. Aprendizagem da performance musical e corporeidade. XVII Encontro Anual da ABEM. **Anais...** 2003.

SILVA, Paulo Henrique Campos, A influência da Técnica Alexander na prática vocal do cantor. João Pessoa: XV Congresso Anual da ABEM. **Anais...** 2006.

SOUSA, Simone Santos. Corpo, voz e ensino do canto: vivências corporais no canto coral. Pernambuco :X Encontro Regional Nordeste da ABEM. **Anais...** 2011.

STOROLLI, Wânia. Movimento e Respiração: a prática da Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto. XVI Encontro Anual da ABEM. **Anais...** 2007.

TRINDADE, Brasilena Pinto. A expressão corporal na atividade de execução musical. XII Encontro Anual da ABEM. **Anais...** 2003.