

# Considerações para uma Pedagogia Vocal Relacional

Carlos Henrique Barto Júnior<sup>i</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil<sup>ii</sup>

## Resumo - Considerações para uma Pedagogia Vocal Relacional

Este artigo é parte integrante da dissertação de mestrado intitulada: *Território inseguro: Práticas para um Canto Relacional na formação vocal do ator*. Trata-se de uma abordagem pedagógica sobre como a voz cantada pode gerar uma possível transformação do sujeito que canta ou que se sente bloqueado para cantar. Reflete-se também, sobre como tal prática pode auxiliar o ator em formação a superar possíveis aprisionamentos derivados de aspectos virtuosos do canto, através de um diálogo entre as vivências praticadas no grupo de pesquisa e extensão Casa Aberta da Universidade Federal de São João del Rei, em diálogo com os estudos de Jorge Larrosa Bondía e Cassiano Quilici.

**Palavras-chave:** Voz. Pedagogia Vocal. Canto Relacional. Teatro. Voz em cena.

## Abstract - Considerations for a Relational Vocal Pedagogy

This article is an integral part of the master's dissertation entitled: *Insecure Territory: Practices for a Relational Singing in the Actor's Vocal Training*. It is a pedagogical approach on how the singing voice can generate a possible transformation of the subject who sings or who feels blocked to sing. It is also reflected on how such a practice can help the actor in training to overcome possible imprisonments derived from virtuous aspects of singing, through a dialogue between the experiences practiced in the research and extension group Casa Aberta of the Federal University of São João del Rei., in dialogue with the studies of Jorge Larrosa Bondía and Cassiano Quilici.

**Keywords:** Voice. Vocal Pedagogy. Relational Singing. Theater. Voice on stage.

## Resumen - Consideraciones para una Pedagogía Vocal Relacional

Este artículo es parte integral de la disertación de maestría titulada: *Territorio Inseguro: Prácticas para un Canto Relacional en la Formación Vocal del Actor*. Es un acercamiento pedagógico sobre cómo la voz cantada puede generar una posible transformación del sujeto que canta o que se siente bloqueado para cantar. También se reflexiona sobre cómo tal práctica puede ayudar al actor en formación a superar posibles encarcelamientos derivados de los aspectos virtuosos del canto, a través de un diálogo entre las experiencias practicadas en el grupo de investigación y extensión Casa Aberta de la Universidad Federal de São João del Rei, en diálogo con los estudios de Jorge Larrosa Bondía y Cassiano Quilici.

**Palabras clave:** Voz. Pedagogía Vocal. Canto Relacional. Teatro. Voz en la escena.

Quando eu canto, da minha voz sai tudo aquilo que vivi, tudo  
o que foi passado pra mim pelas histórias, pelas experiências,  
pelos sonhos, pelas intuições, tudo o que vi e também aquilo  
que não vi (pelo menos não vi com esses olhos). Quando  
canto, abraço profundamente quem me ouve, e quem me  
ouve, em silêncio, canta comigo.  
Juliana Mota

Este texto é sobre alguém que deseja cantar o mundo. Cantar, nas palavras do compositor brasileiro Caetano Veloso, é “ter o coração daquilo”.<sup>1</sup> Nesse sentido, minha busca com esta pesquisa para toda a vida, antes apenas movida pelo encantamento proporcionado pelo canto virtuoso, se envereda agora artística e academicamente pelos caminhos de questionar algumas pedagogias vigentes de formação vocal, uma vez que meu interesse está em encontrar “o coração daquilo” por trás da voz que deseja cantar em cena e, logo, as fórmulas mágicas de virtuosismo vocal me parecem insuficientes para tal função, carecem de algo que as práticas teatrais me sinalizam: a *dimensão relacional*<sup>2</sup> da voz.

O que apresento neste trabalho, então, é parte de um estudo maior<sup>3</sup>, que deu fruto à dissertação<sup>4</sup> “Território Inseguro: Práticas para um Canto Relacional na formação vocal do ator”, que foca em práticas de observação do trabalho de diferentes profissionais sobre a formação vocal de atores e da prática vocal laboratorial que almeja instaurar no artista cantante um constante estado de busca, sem pousar em certezas fugidias, como um “pássaro que vê e bica”<sup>5</sup> e logo torna a voar na esperança de outros cantos encontrar.

Na dissertação analiso os voos cantados, altos e rasteiros, dados pelo Grupo Casa Aberta<sup>6</sup> no Curso de Teatro da Universidade Federal de São João del Rei e ainda as diversas visitas que recebemos em nosso ninho, pássaros grandes como Jerzy Grotowski, Mario Biagini, Francesca Della Monica e Alejandro Tomáz Rodrigues, que despertaram em nós o desejo de busca por um canto na cena teatral que estivesse comprometido, graveto por

<sup>1</sup> Letra da canção Genipapo Absoluto, de Caetano Veloso, álbum Estrangeiro (1989).

<sup>2</sup> Este conceito é desenvolvido pela artista e pedagoga vocal Francesca dela Monica.

Ver mais em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014039>

<sup>3</sup> Para acessar ao texto completo desta dissertação, acesse:

<https://ufsj.edu.br/portal2repositorio/File/ppgac/DSSERTACAO%20verao%202%20de%20sabado%20Kaike.pdf>

<sup>4</sup> Dissertação defendida no programa de pós-graduação em Artes da Cena, na linha de Performance, Processos e Poéticas Artísticas na Universidade Federal de São João del Rei em março de 2020.

<sup>5</sup> Expressão utilizada por Luciano Mendes de Jesus, em nosso encontro, quando o mesmo ministrava a oficina de atuação e cantos tradicionais “Garimpar em Minas Negras Cantos Diamantes” na cidade de Santo André (SP), em outubro de 2018. A expressão se referia à possibilidade de buscar o canto como um pássaro que vê e bica e logo continua a buscar. Uma metáfora para o trabalho com os cantos tradicionais, neste caso, *vissungos*.

<sup>6</sup> Ver mais em: <https://www.casaabertaufsj.com/>

graveto, com a rede, a morada, o suporte relacional que somos capazes de criar em comunidade. Este artigo deseja partilhar com a gente leitora algumas noções sobre o canto relacional, convidando você que lê para somar sua voz à nossa.

## A Voz Cantada como dispositivo de relação

Ao assistir e participar de processos criativos, observo que, nas propostas que se utilizam do canto em cena como linguagem, encontro sujeitos-atores<sup>7</sup> que demonstram uma série de bloqueios com o ato de cantar. Estes de algum modo estão habituados ao pensamento de não se sentirem competentes para tal. Em minha vivência artística, comumente ouço colegas de trabalho que, ainda que manifestem o desejo de experimentar o canto em cena, se contentam em dizer: “Mas eu não canto!”, “Melhor pedir a outro para fazer esta parte” - ao receber uma sugestão de criação de um diretor ou um exercício de preparação, por exemplo - num misto de temor e desconhecimento sobre seu próprio aparelho fonador e a diversidade potencial que ele poderá encontrar em seu instrumento e também em uma compreensão mais global desta voz como produção de si mesmo, para além do instrumento que invoca o imaginário de quem escuta e que pode ser dominado por uma técnica, subordinada ao instrumentista como uma ferramenta.

Logo, é bastante corriqueiro ver estes sujeitos-atores preocupados com o julgamento que lhe darão pela manifestação de seu canto, se agradam aos gostos estéticos de quem os escuta, se serão aprovados pela assistência. Por isso, logo se põem a buscar maneiras rápidas que possam enquadrar sua voz em algum padrão “bem aceito”, quando poderiam se preocupar em entender seus próprios processos - psicofísicos, afetivos, sociais - aceitar suas fragilidades e se relacionar de um modo menos exigente com suas expectativas.

O desafio perpassa pela questão de desapegar-se de uma escuta limitada do fenômeno vocal, que se restringe apenas em julgar a própria voz e, aos poucos, travar uma relação sincera de contato com o seu espaço interno, com o espaço que o circunda e, principalmente, com o outro - seu interlocutor - fazendo do próprio corpo uma ponte que sustente “passagens”, “visitações”, zonas de contato em um *território inseguro* da voz num estado que conceituaremos aqui como *canto relacional*, principal mote desta pesquisa.

---

<sup>7</sup> Utilizo esta expressão para defender o interesse por práticas que tocam o campo de preparação/treino atoral, mas também o campo da vida/existência do sujeito para além das salas de ensaio.

Por território inseguro<sup>8</sup> entendemos a multiplicidade de formas com que o corpo sensível do sujeito-ator assume seu lugar no mundo, neste caso, cantando. Longe de certezas absolutas, carrega através de sua voz - sua história, suas memórias, seus bloqueios e fortalezas - a raiz de sua potência de ser. Um corpo que busca constantemente se relacionar com saberes, afeta e se deixa afetar e ao sentir espaços não preenchidos em sua busca, permanece construindo no aqui-agora, assentando territórios que logo mais adiante vão gerar novas perguntas, outras reformas. Firma alicerces rigorosos comprometidos com suas ações movidas pelo desejo de estar no mundo de um modo para além da sobrevivência e por isso cria espaço para receber visitas que lhe aliviem de seu culto ao próprio ego. É o estado de prontidão para o que está por vir, para o que possa acontecer.

Em termos laborais, é o praticante que entende a sua voz como algo em constante obra (obra, no sentido de algo que está sendo construído) e que contempla como território para além de seu corpo o espaço em que atua/age, seja a sala de ensaio, seja a vida cotidiana. No caso da voz cantada é saber que ainda que existam procedimentos técnicos que dão suporte à execução vocal, a função do canto não está somente aí, mas também em criar perspectivas, possibilitar relações.

É, nas palavras de Jorge Larrosa Bondía<sup>9</sup>, o *sujeito da experiência*: “um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” (2002, p. 24) e que “se define não [só] por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (idem). Considerar o “sujeito da experiência”, nos auxiliará a refletir sobre o território inseguro daquele que canta.

O canto então, nessa perspectiva, se faz veículo para esta busca, de ser semente de relação. Isto é, encontrar no cultivo do canto formas de estabelecer uma relação menos narcísica com a voz, deixando-se transformar em território de passagem, disponível para experiências no território inseguro que é a vida. Investir em práticas - ou procedimentos, preparações, treinamentos - que se orientem pelo sentimento de comunidade, pelo cantar que

---

<sup>8</sup> Esta expressão, território inseguro, remete justamente a este “campo de incertezas” e impermanências vivenciado pelo praticante da voz e da cena. Experimentar práticas, se autoconhecer, criar rotinas, treinos, ritos, nos sugere um estado de “constante construção”, que possui suas bases, seu solo firme, mas que precisa ser erguida tijolo por tijolo, que poderá desabar e se reconstruir. Estas imagens nos auxiliam a pensar o corpo do ator como um campo do saber movido por experiências, algumas efêmeras, outras permanentes. Uma vez considerando que o seu campo de trabalho pode ser impermanente, o ator pode questionar as suas certezas, deslocando verdades já concebidas sobre a sua prática e se arriscando a “escavar” novas potências.

<sup>9</sup> Professor da Universidade de Barcelona e Doutor em Filosofia da Educação.

recupere certo fluxo de vida, algo que possa circular e atravessar pessoas desencadeando nos corpos que cantam a estética e a ética da arte na própria vida. Conforme Cassiano Quilici:

O treinamento no campo da ética implica um exercício de atenção ao cotidiano, envolvendo uma percepção mais refinada da fala, das ações, e das intenções envolvidas no desempenho de afazeres diários. Como se a mesma atenção que exigimos de um ator num palco ou numa situação laboratorial fosse levada para o dia a dia, tendo em vista a lapidação da percepção e o desinvestimento das energias em comportamentos puramente reativos. [...] nesse sentido, a ética pode ser relacionada a um tipo de exercício, que faz do enfrentamento das situações comuns um trabalho básico do praticante (Quilici, 2015, p. 180).

Para o sujeito-ator em formação vocal, pensar sua rotina de trabalho vocal em suas aulas ou em seu grupo a partir de aspectos que investem neste tipo de canto gerador de subjetividades pode dar suporte para que ele passe a se preocupar menos com o seu virtuosismo vocal ou com a falta dele, dando ênfase a um trabalho sobre si que se dará

[...] sempre num contexto relacional, diante de uma verdadeira relação de alteridade, condição indispensável para o seu desenvolvimento. A presença das relações de confiança, a afetividade e o conhecimento necessário para a realização do caminho são imprescindíveis. A qualidade das relações no ambiente de criação é determinante naquilo que depois poderá ser irradiado para o espaço público (Quilici, 2015, pp. 21-22).

Sendo assim, nosso alvo aqui estará em refletir sobre *modos de fazer* que sustentem a premissa que o corpo expressivo, enquanto sujeito e enquanto ator, é um território inseguro e se queremos declarar o canto como um modo de vida, um *modo de existir*, isso deve se dar com foco nas relações, na alteridade, no outro que nos visita no encontro, seja no campo da memória, no campo da invenção, seja no campo da presença, do aqui-agora. Cantar, então, pode reunir aspectos que são fundamentais para estar em contato.

No que diz respeito às práticas para a formação vocal, ou se preferirmos, para uma pedagogia vocal relacional, estar atento a estas questões, como encontrar maneiras outras de qualidade de comunicação e afeto, pode dar ao praticante meios de aferir, no campo perceptivo, modos em que o canto pode alterar sua presença na cena e na vida. No campo técnico, que de modo algum recusamos sua funcionalidade, pensar seu uso de modo relacional pode dar ao sujeito-ator em formação meios de encontrar propósito e vida nos exercícios, de entender o trabalho vocal como rigoroso e rotineiro, desde que honesto com seus desejos mais profundos de se manifestar no mundo através da voz.

Quilici contribui com a noção de relacional a qual atribuímos o trabalho com o canto. Ao citar o autor Nicolas Bourriaud (2009), que fala de uma *estética relacional* na arte:

a forma artística, mais do que uma obra, é um dispositivo de relação. Nessa perspectiva, abre-se o interesse dos artistas para tipos de treinamento e de exercício que não estão associados a uma construção cênica, mas a dispositivos que procuram instaurar estados intensificados de atenção e percepção, capazes de desencadear certa qualidade de comunicação e afeto (Quilici, 2015, p. 48).

Estes estados intensificados de atenção e percepção se mostram colapsados quando o ator “olha” para a sua própria voz destacando-a do resto do corpo, estando sujeito a não vê-la funcionando segundo os processos de sua própria natureza (tal como a respiração que enche os pulmões, o coração que bombeia o sangue, o suor que escorre na têmpora), mas sim, como algo que precisa ser trabalhado em isolado para atingir um lugar convencionalizado pelo seu meio de trabalho, para funcionar de acordo com parâmetros de qualidade, avaliando seu objeto destacado - a voz e logo, o canto - sob um prisma de *vaidade egóica*<sup>10</sup>.

No que diz respeito à atitude de “olhar para sua própria voz”, Grotowski diz que:

Muitos atores têm dificuldade com a voz porque observam o próprio instrumento vocal. O ator preocupado com a própria voz concentra toda a atenção no instrumento vocal: enquanto trabalha, observa-se, escuta-se, frequentemente duvida de si mesmo, mas também se não experimenta dúvidas, comete um ato de violência contra si. Com o simples ato do observar, interfere constantemente no funcionamento do instrumento vocal” ([1969] 2007, p.142).

Considerando que todo sujeito é aquilo que faz, aquilo que escolhe, logo, ele também será composto por aquilo que canta. Canta para ser ou para se lembrar. Desse modo, o canto relacional pode operar no praticante essa possível desmistificação do “eu” construído ao longo de sua vida, já que neste caso o foco não está em o quão competente é o praticante em medidas musicais de excelência, mas sim no tipo de vínculo e qualidade de presença que ele se propõe para com os demais através de sua percepção e abertura para o outro.

Ao cantar, o sujeito compõe seu “modo de existir”. Descobre suas fortalezas e debilidades e utiliza assim a função básica do ator, “sair de si” em função de uma potência. Sair de si, neste sentido, teria a ver com abrir mão de sua vaidade e seu autojulgamento, para realmente ser. “No limite, é a própria ideia de um “si mesmo” que a sua escritura tende a desmanchar” (Quilici, 2008, p. 2) onde “o ponto de partida é a experiência de estranhamento em relação a um envolvimento automático com a existência” (Quilici, 2015, p. 137).

---

<sup>10</sup> Chamamos aqui “vaidade egóica”, uma visão sobre si mesmo, pautada em um ponto de referência egoísta, individualista ou narcísico como pontua Cassiano Quilici (2015, p.150). Ou seja, quando o praticante utiliza de suas técnicas e habilidades adquiridas para se mostrar sob um status de excelência, de prevalência sobre aqueles com menos desempenho, consciência ou trabalho no aspecto discutido, neste caso, o trabalho vocal.

Se desmistificarmos a convenção de que para toda performance artística há uma criação de um outro eu - um personagem - e considerarmos que este mesmo “mim” (que existe?<sup>11</sup>) está sujeito a interagir com diversas forças que o moldam e o alteram, poderemos constatar que em realidade a vida na qual estamos inseridos é um território constantemente inseguro, “em obra”. Através dessas mesmas forças compomos novos territórios fixos e mais adiante eles não mais funcionarão para o que acreditamos, então serão alterados. Sobre isso, dialogamos com Quilici (2015, p. 21) quando nos diz que é *tarefa intransferível* “a atitude do artista em relação a si mesmo” mantendo constantemente “o reconhecimento da necessidade e do cultivo de suas qualidades artísticas e humanas”.

Podemos pensar então, que o que dispersa os territórios seguros é a vontade de vida, de pulsar, de vibrar, inerente ao homem. A necessidade de mudança, de arriscar. Nesse sentido, o que nos move é a falta, a constante busca. Vale o vivido. No ato de cantar, buscar o seu “próprio canto” se livrando das amarras do apenas tecnicamente correto, faz-se fundamental para este tipo de trabalho. Não é que este canto será isento de parâmetros técnicos, eles virão e são fundamentais para estruturar o processo, mas a preocupação principal é relacionar-se com ele e não o engessar. Deixá-lo passar pelo corpo como uma flecha, sem apego aos possíveis enfrentamentos que virão com as descobertas.

A proposta de *canto relacional*, então, mais que oferecer sistemas técnicos do uso vocal em cena, se debruça em vasculhar formas de enfrentarmos juntos nossa própria condição humana. Cultivar através do encontro e do canto certo fluxo de vida, algo que possa circular e atravessar as pessoas desencadeando outros estados de consciência que não apenas o da atividade mecânica de sobrevivência. Relacional, segundo o dicionário de etimologia<sup>12</sup>, tem a ver com uma “ação de dar em retorno” ou “que estabelece uma relação entre duas ou mais coisas”. Esta ideia de ação de retorno está vinculada a um pensamento de trabalho sobre si<sup>13</sup>, que para Quilici:

---

<sup>11</sup> Quilici, baseado em seus estudos a partir das noções de “cuidado” da Antiguidade Ocidental e “cultivo” do budismo, fala em elaborar um treinamento que não se confunda com um “enclausuramento subjetivo”, mas que vise a “*ultrapassagem da própria noção de si, a superação da ilusão do eu*” (2015, p.22)

<sup>12</sup> <https://www.dicionarioetimologico.com.br/> - Acesso em 16/06/2018.

<sup>13</sup> Cassiano Quilici utiliza a expressão “trabalho do ator/performer sobre si mesmo”, herdada dos conhecidos estudos de Stanislávski (e que foram retomados por Grotowski). Alerta que a expressão não deve ser entendida erroneamente como uma “tendência individualista ou narcísica, que não valorizaria os aspectos coletivos da atividade artística, ou não reconheceria a importância da alteridade no processo de criação” (2015, p. 21).

[...] se dará sempre num contexto relacional, diante de uma verdadeira relação de alteridade, condição indispensável para o seu desenvolvimento. A presença das relações de confiança, a afetividade e o conhecimento necessário para a realização do caminho são imprescindíveis. A qualidade das relações no ambiente de criação é determinante naquilo que depois poderá ser irradiado para o espaço público (Quilici, 2015, pp. 21-22).

É, por isso, um modo de operar a estética - dita artística - na própria vida. Isto é, viver a estética e a inventividade como o grande valor da vida e identificar no “emaranhado da existência” (Motta Lima, 2013, p. 221) a mecanização da vida e suas possíveis potências de modificação.

Nesse sentido, nutro um grande interesse em pensar uma abordagem pedagógica com mais perguntas e caminhos sobre o ato de cantar em cena do que propriamente um método de mestria. Neste espaço, indago ainda sobre determinadas questões da prática artística laboratorial, em que o artista da voz não tem a obrigação de produzir produtos encerrados em si mesmos para apenas adentrar no mercado

Em tempos de culto à produção instantânea, também nas artes, encontrar espaço para alargar o tempo de estudo sobre determinados aspectos é, sem dúvida, um privilégio e cultiva o costume de que há sempre algo a ser descoberto e cuidado, sobretudo em se tratando de relações humanas. Parece-me bastante coerente pensar que um caminho possível para investir em tal pesquisa é um laboratório de pesquisa em artes da cena, já que este configura um constante movimento de busca que, impregnado por conceitos e saberes adquiridos e cruzados ao longo da prática, permita que o artista em formação seja também errante, parta do dito “erro” e tenha tempo para se desenvolver na trajetória.

Como possível caminho para se debruçar sobre tantas perguntas contidas neste texto, a estratégia de investigar um modo de cantar que seja relacional, se baseia no anseio de provocar zonas de contato através do canto, desbloqueando julgamentos do cantar do sujeito para consigo mesmo e para com os outros, sem, contudo, deixar de cuidar de sua qualidade.

Na introdução deste trabalho, digo que este texto é sobre alguém que deseja cantar o mundo. Ao dizer *desejo de cantar o mundo* me refiro a esta possibilidade de através de uma prática artística - ou um treinamento - investigar o que se dá pelo contato entre o canto e quem o pratica. Pensar o canto como *modo de existir* integra uma série de comportamentos, hábitos e práticas que extrapolam o dito “treino da sala de ensaio”, vai além da técnica de executar bem as notas musicais, uma melodia e um ritmo. E se este *modo de fazer* inclui a ideia



de relação, de estar em relação, creio que indica também um desejo de estar em comunidade (escuta ativa, abertura passiva), de não se encerrar em si mesmo e na exacerbação de um eu técnico e competitivo.

Junto às perguntas, intuo que uma série de termos, expressões e palavras, principalmente palavras, se destacam ao longo desta pesquisa e são elas em sua complexidade e fluxo vivo de mudanças e ressignificações ao longo do tempo que funcionam como bússola pela investigação de pedagogias vocais que privilegiem a artesanaria do trabalho vocal, com suas escolas técnicas e *modos de fazer*, mas também com as possíveis transformações do sujeito decorrentes de processos criativos e estéticos. *Palavras Praticadas*, como nos lembra Tatiana Motta Lima (2014).

Considero importante, então, retomar a interlocução com as ideias de Bondía (2002), sobre a esfera relacional das palavras e logo, sobre o que em sua visão caracteriza a experiência e o sujeito que passa por ela.

Logo, se em nosso discurso rotineiro de prática e estudo vocal estamos condicionados a utilizar um repertório de palavras que despertem zonas de bloqueio ou de busca insistente pelo preciosismo técnico, seremos reféns desta condição e impediremos processos de descoberta e experimentação que não se atêm somente a um desesperado e cruel acúmulo de técnicas musculares.

Bondía (2002) nos alerta: *a informação não é experiência*. A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar ou experimentar (2002, p. 24). A experiência é necessariamente um vínculo ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça” (Bondía, 2002, p. 21).

Em concordância com a perspectiva de Bondía sobre *experiência X informação*, observo que o sujeito que busca por sua formação vocal ainda que acumule diversos cursos sobre técnicas vocais variadas, leia outros tantos livros, observe muitos profissionais, visite escolas diferentes e daí extraia conhecimentos antes não conhecidos, ainda assim terá consigo informações. Para que a experiência seja efetiva, algo precisa acontecer e no caso da descoberta vocal, isto só é possível cantando. Parece óbvio, mas faz-se necessário afirmar: o ator que deseja cantar em cena, antes de se vestir de um sem fim de técnicas, precisa cantar. Conhecer-se cantando.

Sabemos que nos dias que se seguem, estar informado é indubitavelmente uma facilidade. A todo o momento, um bombardeio de notícias e opiniões chegam a nossos bolsos, mãos, olhos e ouvidos através das redes, na tela de um celular. Bondía reforça que justamente por isso, por esta rapidez de acesso a conteúdos múltiplos, que a informação não é experiência:

E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência (Bondía, 2002, p. 22).

O frenético ritmo com que consumimos o tempo atualmente, sempre em busca de acumular atividades nos reprime de viver experiências tal como se descreve aqui, como um fenômeno de algo que passa pelo sujeito, que o transforma. Há uma recorrente falta de tempo e obrigação por produzir em quantidades exacerbadas também nas escolas e nos meios de formação, o que diminui vertiginosamente a chance de haver relações mais profundas com as ditas experiências. Tudo passa rápido demais, forma-se uma rápida opinião sobre, muitas vezes rasa e logo muitos já se consideram “sábios” sobre determinado assunto. Nas palavras de Bondía, o que parece nos reger é uma “lógica de destruição generalizada da experiência”.

Bondía entende que “o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (2002, p. 24). Este lugar é justamente o que chamamos aqui de *território inseguro* na formação do sujeito, um espaço de passagem, uma “superfície sensível” geradora de encontros e, por conseguinte, de afetos.

O sujeito que se relaciona com o canto a partir de uma experiência, então, é naturalmente alguém que se caracteriza por uma receptividade passiva, aberta ao que possa acontecer.

Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (Bondía, 2002, p. 24).

Logo, a proposta pedagógica do canto relacional do grupo e laboratório Casa Aberta, melhor esmiuçada na dissertação anteriormente citada, se mantém em vasculhar práticas vocais que problematizem radicalmente o sujeito em suas experiências e em sua aquisição e filtragem de informações. É no encontro que isso se dá, na abertura para o risco, na busca pelo desconhecido, no enfrentamento dos bloqueios e na desistência das certezas pré-moldadas.

Bondía nos diz inclusive que a experiência deve ser refletida a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional. (2002, p. 25). Estamos em completo acordo, um sujeito que *deseja cantar o mundo*, age sobre si mesmo e escuta passivamente, apaixonadamente, o mundo que lhe rodeia. Se relaciona, pois, com suas experiências.

Retornando a Cassiano Quilici (2015, p. 18), quando diz “que a arte seja um campo de investigação dos processos de transformação do próprio artista, articulando-se ao mesmo tempo como dispositivo de comunicação e intervenção pública” e agora munidos da noção de experiência de Bondía, podemos refletir de que modo seria possível na própria prática artística, “possibilidades de conexão entre o trabalho artístico e o cultivo de qualidades de consciência e experiência que possam se espriar pela existência cotidiana.”

Quilici (2015, p.18) nos sugere refletir, sob esse panorama, a postura do artista diante de si e do seu tempo e, nesse sentido, investir inclusive na releitura de grandes pedagogos e visionários do teatro do século XX, tais como os citados aqui Stanislavski, Grotowski, entre outros. Assim, pode ser possível extrair outras camadas que não só as informativas que constituam o “milagroso manual da santa voz do ator”, mas também que permita enxergar tais práticas como hábitos e *modos de existir*. E mais ainda, que o sujeito que canta possa encarar a sua voz não como um material que precisa ser polido e finalizado, mas como um canal que poderá ser visitado, por outras cores, por outros sujeitos, por outros espaços para além do seu cotidiano.

Esta ideia de que a voz “pode ser visitada”, neste sentido de ser canal, passagem, território inseguro, se concretizou em minhas reflexões a partir de uma citação da professora Tatiana Motta Lima<sup>14</sup>, quando estávamos em uma conferência no Seminário Internacional Casa Aberta no ano de 2017<sup>15</sup>, evento este em que ela era convidada. “O propósito da poesia é nos recordar quão difícil é permanecer apenas uma pessoa, pois nossa casa é aberta não há chave nas portas e convidados invisíveis entram e saem à vontade” - trecho citado do poeta e romancista polonês Czeslaw Milosz.

No evento, tratávamos de modos de existência e resistência em tempos difíceis para as artes em geral e este paralelo com o poema me fez pensar sobre como nós, sujeitos da arte, muitas vezes em nossos processos de aprendizagem impedimos, por motivos já citados aqui,

---

<sup>14</sup> Estas citações foram extraídas de gravações em áudio do evento e fazem parte do meu acervo pessoal.

<sup>15</sup> Ver mais em: <https://www.casaabertaufsj.com/eventos>

sermos “visitados” pelos mistérios da experiência. Queremos respostas prontas, nos acomodamos em lugares já conquistados e por isso, talvez sejamos os grandes responsáveis por bloquear a visitação dessas outras vozes que podem cantar, falar e passar por nós. Motta Lima ressaltou que a poesia existe para recordar que somos vozes que carregam outras vozes, exatamente por estarmos em condição de passagem. Nesse sentido, “cantar para existir” nos rememora, nos aproxima, nos relaciona com a casa que habitamos, nosso corpo vivo, cheio de pequenos cantos escondidos, a se descobrir.

Assim sendo, o trabalho de pedagogia vocal, que se iniciou no grupo Casa Aberta e que continuo a praticar, reside nisto também: Investigar um tipo de conexão entre o praticante e o espaço, que gere possibilidades de vínculos mais íntimos, em que a música (cantada) possa exercer uma força transformadora no corpo de quem a experimenta, seja cantando ou ouvindo, possibilitando um alargamento do sentimento de estar no mundo, uma possível variação da qualidade de existência, menos superficial e apressada e mais cuidadosa, vinculada a um desejo de pertencimento em comunidade.

E qual seria então a contribuição do *canto relacional* para pedagogias de formação vocal? Intuo que seja a forma do sujeito de se relacionar com o mundo. Uma espécie de chavinha ativada nos momentos de prática cantada, nos ruídos e sons emitidos ao longo do dia, desde os bocejos, aos gemidos e choros, até aquela canção predileta cantada no chuveiro. Num constante exercício de desistência da perfeição, de aceitação do presente. De objetivo claro, de desejo certo. É quando o ator em seu trabalho incansável de investigação se perguntaria: o que estou procurando de especial com a minha voz? O que quero ou preciso dizer neste trabalho? Preciso abandonar meus gostos estéticos? Que tipo de voz me interessa produzir?

Neste sentido, “fetichizar”<sup>16</sup> os exercícios pode ser extremamente perigoso para o processo fluido de descoberta desta voz. Faz-se necessário, como já ressaltamos, conhecer a “voz crua” e frágil, não educada, uma espécie de “voz franca” que coloca o próprio sujeito em risco”<sup>17</sup>.

A pedagogia do *canto relacional*, investigada neste trabalho se sustenta pelos princípios apresentados ao longo do texto e pode ser organizado da seguinte maneira: A partir de um *território inseguro* (na arte ou na vida) o sujeito-ator - seja em processos de descoberta/treinamento/ criação ou em seu cotidiano - ao manifestar seu desejo de se expressar através do

---

<sup>16</sup> Quero dizer, ação de cultuar um objeto, como um fetiche.

<sup>17</sup> Citado pela Prof.<sup>a</sup> Tatiana Motta Lima em uma conferência que integrou o Seminário Internacional Casa Aberta 2017.

canto - afrouxando sua *vaidade egóica* - se atentará para não se colocar em sua própria *tumba* ou em seu próprio *altar*, espaços que interrompem seu fluxo de vida e relação com seu canto e seu espaço. Imbuído do desejo de criar vínculos e receber visitas a partir da ação que inaugura com sua voz, este sujeito busca suas tarefas, através de sua escuta ativa e do contato que realiza, e se coloca em estado de jogo, acordando com consciência seus modos de fazer (práticas, artesanias, palavras praticadas...) e modos de existir (“operar a estética da arte na própria vida”, “trabalho sobre si”). Através da experiência, pode encontrar meios de manobrar a sua qualidade de presença em seu espaço relacional. Na figura a seguir temos o seguinte esquema:

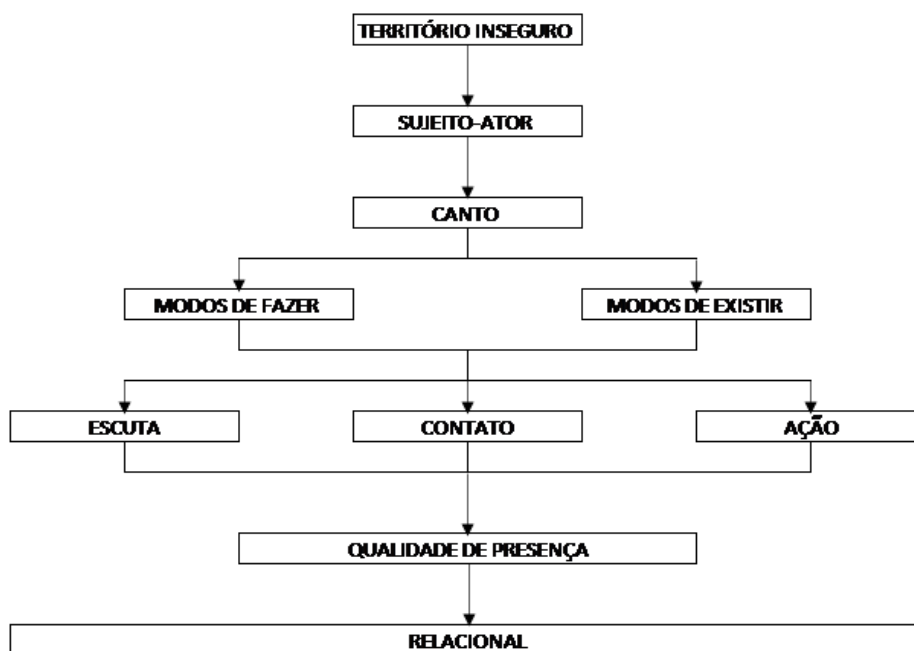


Figura 1 - Organograma do Território Inseguro - Canto Relacional. Fonte: Autor/2020

Nesse contexto, há de se questionar, ao utilizar a voz como instrumento de trabalho artístico, se o que se quer é um efeito rápido ou a possibilidade de caminhar pelo desconhecido, jogando com as visitas que surjam pelo caminho. Cabe salientar que “caminhar pelo desconhecido” nada tem a ver com falta de rigor com o trabalho. Estruturar o trabalho permite que o rigor encontre espaços para o espontâneo, como nos ensina Grotowski. Ainda assim, a partitura musical de um concerto ou o texto dramático de uma peça jamais conterão todo o necessário para que o fenômeno artístico se dê diante do público.

Por trás destas estruturas, há de se encontrar carne, sangue e suor. Ação, escuta, intenção e, claro, relação.

Peço mais uma vez emprestadas as palavras de Cassiano Quilici, que nos faz refletir a leitura que comumente fazemos sobre os treinamentos e conhecimentos técnicos artísticos. Ele professa que “as técnicas não serão mais voltadas para a criação de um mundo ficcional a ser observado por um espectador. Trata-se de pensar a situação teatral como uma estratégia de confrontação e contaminação do público” (2012, p. 2).

Em síntese, mas sem intenção de preencher as lacunas que ficarão com conclusões, podemos dizer que a prática de um *canto relacional* como estratégia de pedagogia vocal para o ator pode ser vista como um estado de experiência, em que o sujeito que canta entende que sua formação vocal é contínua e ultrapassa as mais variadas informações que ele tenha colhido ao longo de sua trajetória.

Os procedimentos técnicos e *modos de fazer* funcionam como chaves para um uso mais consciente da voz e como facilitadores para seu autoconhecimento, não impedindo que ele se depare com bloqueios, traumas, indisposições e permitindo que não se acomode em conquistas rápidas advindas de fórmulas milagrosas. Entende que cantar é um ato de comunhão, de estar disponível para o outro, de ser zona de passagem, território inseguro que se prepara para o que puder acontecer, no desconhecido da experiência. Cantar como *modo de existência* considera que a voz é capaz de despertar camadas profundas da memória, que pode criar vínculos entre quem canta e quem escuta, é capaz de criar gestos e imagens a partir de campos associativos e mover, no sentido de transformação pessoal, o sujeito que canta e se relaciona.

Por fim, no desejo de “abrir vozes”, cabe dizer que se queremos tratar aqui de uma pedagogia vocal que seja relacional, é fundamental que consideremos que antes de se colocar em relação a algo, o sujeito precisa se entender como sujeito que está em constante movimento, desde as funções internas do seu corpo até mesmo às trajetórias que movem a sua vida.

Logo, se este sujeito deseja “cantar o mundo” como modo de existir, isso mesmo, ver no canto a possibilidade de enfrentamento do mundo, muitas vezes necessitará abrir mão de algo que julgava já conhecer, daquilo que vê como verdade indissolúvel e se abrir para outras visões e modos de fazer, já que vivemos em sociedade. Muito disso diz respeito ao risco que o sujeito se propõe a correr, a se permitir sair da zona de conforto do que já é conhecido ou do

que já foi conquistado em sua trajetória, ou ainda do que foi limitado a conhecer, e abrir espaço para que outras relações sejam possíveis. O ato de cantar, como já dito, também toca em dimensões outras do sujeito para além de um fazer tecnicista-mecânico, tais como a memória, os seus medos, os seus desejos, suas fraquezas e fortalezas.

Se, ao começar a se investigar, o sujeito já cristaliza uma imagem ideal da voz, sem considerar que as conquistas exigem trabalho e principalmente erros, não haverá técnica alguma que dará conta de sanar os anseios de perfeição deste sujeito. Por isso utilizamos aqui a expressão “superar o ego”, ou seja, buscar algum trabalho sobre si mesmo que auxilie na quebra de expectativas de ser um sujeito sem erros, já que a errância pode ser um dos principais gatilhos para o desenvolvimento pessoal. A insegurança, incerteza, a falta de clareza no caminho devem ser potencializadores do desejo de buscar e não limitadores.

Desse modo, faz-se necessário que o sujeito que aspira se relacionar com o canto busque por espaços que lhe ofereçam condições de errar, de se descobrir. E também condutores (professores, mestres, amigos...) que lhe auxiliem nessa busca.

No que diz respeito à formação vocal do ator, muitos já elaboraram planos e teorias sobre desempenho, fisiologia, cuidados e virtuosidade vocal, mas cabe a nós, profissionais da área, filtrar o que nos é transmitido e tomar a responsabilidade de, ao se colocar no lugar de transmissores de conhecimento, considerar que aquele que recebe é um sujeito que deseja utilizar sua voz como um modo de existir para além de funções mecânicas bem executadas.

Isto muito se aproxima ao que chamaria de “desejo de se vincular”, esta disponibilidade não tão exata a ponto de ser medida como eletricidade, mas que existe e nos damos conta disso. De que estamos disponíveis para o outro e esta simples compreensão redimensiona nosso espaço social e cria possibilidades de realizar feitos em comunhão. Cantar à vida em comunhão e acender uns aos outros. Não, não estamos falando aqui de religião, mas talvez esta eletricidade possa ser associada a uma certa qualidade de relação, qualquer aspecto sensível de percepção que não possa ser mensurado, mas que determina as propriedades ou características de alguma realidade.

---

## Referências

BONDIA, Jorge. Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* In: Revista Brasileira de Educação. São Paulo, nº 19, jan/abr, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras Praticadas*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O Ator Performer e as poéticas da transformação de Si*. São Paulo: Annablume, 2015.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O treinamento do ator/performer e a “inquietude de si”* In: Anais da ABRACE. v. 09, nº 1, 2008. [artigo completo] Trabalho apresentado no V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2008b, Belo Horizonte.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Askthesis: elementos para uma genealogia da noção de treinamento* In: Anais da ABRACE. v.13, nº 1, 2012. Mesa Temática no VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, Porto Alegre.

Artigo recebido em 15/04/2022 e aprovado em 02/06/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42945>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

---

<sup>i</sup> Carlos Henrique Barto Júnior - Doutorando no PPGAC/UNIRIO. Ator, cantor e professor de teatro. Membro do grupo de estudos “Voz e Tecnologia nas Artes e na Filosofia”, linha de pesquisa do POP-LAB (Laboratório de Estudos em Filosofia Pop) - UNIRIO. Colaborador externo do Grupo de Pesquisa e Extensão Casa Aberta - UFSJ. [kaikebarto@unirio.edu.br](mailto:kaikebarto@unirio.edu.br)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4876479255263110>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8456-3318>

<sup>ii</sup> This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

