

Para se aproximar de uma canção: Duetos Pedagógicos

Carlos Henrique Barto Júniorⁱ

Universidade Federal de São João Del-Rei - UFSJ, São João del Rei/MG, Brasil

Leticia Carvalhoⁱⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - Para se aproximar de uma canção: Duetos Pedagógicos

Este artigo reflete sobre a importância do diálogo e da colaboração entre pesquisadores para o constante questionamento das práticas pedagógicas no campo da voz e da cena. Para isso, relatamos como se deu o encontro entre as vozes autoras em junho de 2023 e como este fato proporcionou um dueto pedagógico em sala de aula na disciplina denominada Voz no Teatro Musicado I, ministrada na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), de agosto a novembro do mesmo ano. Discutiremos as intersecções entre as dimensões técnicas, somáticas e contracoloniais da voz e as possíveis desconstruções sobre a prática da voz no contexto do ensino teatral contemporâneo.

Palavras-chave: Voz. Canto. Teatro. Pedagogia Vocal. Pedagogia Teatral.

Abstract - To get closer to a song: Pedagogical Duets

This article reflects on the importance of dialogue and collaboration between researchers to constantly question pedagogical practices in the field of voice and scene. For this purpose, we report how the meeting between the author voices took place in June 2023 and how this fact provided a pedagogical duet in the classroom in the discipline called Voice in Musical Theater I, taught at the Theater School of the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), from August to November of the same year. We will discuss the intersections between the technical, somatic and countercolonial dimensions of the voice and the possible deconstructions on the practice of the voice in the context of contemporary theater education.

Keywords: Singing. Theater. Vocal Pedagogy. Theatrical Pedagogy.

Resumen - Para acercarse a una canción: Duetos Pedagógicos

Este artículo reflexiona sobre la importancia del diálogo y la colaboración entre investigadores para cuestionar constantemente las prácticas pedagógicas en el campo de la voz y la escena. Para ello, relatamos cómo se desarrolló el encuentro entre las voces autoras en junio de 2023 y cómo este hecho propició un dúo pedagógico en el aula en la disciplina denominada La Voz en el Teatro Musical I, impartida en la Escuela de Teatro de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO), de agosto a noviembre del mismo año. Discutiremos las intersecciones entre las dimensiones técnicas, somáticas y contracoloniales de la voz y las posibles deconstrucciones sobre la práctica de la voz en el contexto de la educación teatral contemporánea.

Palabras clave: Voz. Canto. Teatro. Pedagogía Vocal. Pedagogía Teatral.

Este artigo é um relato de experiências, um cruzamento de duas vozes autoras em busca de um dueto pedagógico e um chamado para se aproximar da canção. A canção a qual nos referimos aqui, é aquela artesanania composta de notas e acordes, mas também aquela outra, composta de visões de mundo e sutilezas, modos de existir.

O texto será dividido em três momentos: no primeiro, compartilharemos como se deu o nosso *encontro mítico* às margens do Rio Guamá, em Belém do Pará, encontro este que redimensionou a nossa percepção sobre as dimensões plurais das nossas vozes. No segundo momento, faremos menção ao nosso segundo encontro, já em outro Rio, no âmbito de uma sala de aula, para trabalhar a voz e a cena de uma turma do curso de teatro da UNIRIO/RJ¹. E no terceiro e último momento, indicaremos algumas noções sobre o trabalho prático com a canção e apontamentos sobre possíveis atualizações no modo de conduzir práticas vocais na sala de aula.

I - Voz e Rios, VOZERIOS

O Seminário *Voz e Cena* é uma iniciativa da Rede de Pesquisa *Voz e Cena* e acontece desde o ano 2012. Trata-se de um evento anual que reúne pesquisadoras/es desta área de várias partes do Brasil, com o objetivo de nutrição mútua e integração entre as práticas e os saberes da pedagogia vocal. Em 2023, o evento aconteceu de 19 a 23 de junho, em Belém do Pará. Nesta ocasião, mais de 20 profissionais puderam compartilhar em um fluxo universidade-comunidade, experiências com estudantes, artistas e mestres e mestras de saberes locais, diversos temas relacionados às suas - nossas - vozes.

O encontro, que neste ano tinha como provocação *voz-e-rios entre a cidade e a floresta*, nos ofereceu um convite para desconstruir nossas práticas educacionais, mergulhando nos saberes locais do povo ribeirinho, em sua ancestralidade e em sua oralidade. Tal experiência nos deu condição de discutir quais seriam as rupturas necessárias em relação às perspectivas tradicionais de ensino de voz e cena e como poderíamos relacionar técnicas e territorialidades, valorizando a pluralidade de saberes e reconhecendo a importância da interculturalidade no processo educativo.

Nestes dias de trabalho intenso e também de integração com os nossos propósitos, todas as experiências acabavam se tornando terrenos de pesquisa: os banhos no rio, as

¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

travessia dos barcos, os bailes de carimbó, a alimentação compartilhada e as muitas vozes convocando uma programação que se destinava a pensar não só a questão laboral da voz, mas sobretudo *o cuidado com a pessoa que vocaliza*.

Neste processo somático, integrativo, ora conduzido pela voz de Mãe Rita de Oxum e pelo Tambor de Mina Nagô, ora pelas pessoas da Rede, (re)pensamos nossos posicionamentos enquanto sujeitos no mundo e profissionais da educação, sobretudo no que diz respeito a uma pedagogia vocal mais comunitária. Entre conversas, banhos de ervas e cantos de cura da encantaria amazônica, pudemos constatar o quão urgente é reposicionarmos enquanto sociedade, para *adiar o fim do mundo*, conforme nos aponta Ailton Krenak.

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. [...] A minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim (Krenak, 2019, p. 26-27).

Neste contexto, com os corpos abertos para tecer *mais uma história para contar*, o nosso aprendizado começava desde o despertar do sol, com os cantos dos pássaros que eram apreciados em silêncio e entre olhares de gratidão.

E as lições eram tomadas não só em conferências ou palestras, mas também quando o cuidador do local dizia que o rio é como uma pessoa, que é importante adentrarmos neste espaço com respeito, tal como faríamos com alguém a quem prezamos muito. Ou à noite, quando o mesmo nota que alguém dormiria na rede e conta, com riqueza de detalhes, como e quais eram os *encantados* que porventura esta pessoa poderia *ouvir*². Para cada um deles, havia a associação com um aspecto natural – o vento, o cair das folhas, o som animalesco... Tal mitologia, tão rica e por vezes distante do conhecimento tecnicista e euro-hegemônico da voz, personifica a natureza de forma encantada, dando um nome e logo uma voz a estas imagens, uma das lições mais sutis e *reconfiguradoras* que recebemos neste espaço, em um sentido de posicionamento e expressão no mundo em que habitamos.

Estar em um território tão vasto de simbologias e importâncias históricas, como o norte do país, agiu em nossos corpos sudestinos como um desvelar constante, uma sensação de *como eu não estive aqui antes?* ou *por que me negaram saber disso?*. Uma sensação de uma certa traição, de desonestidade, de renúncia involuntária. Inversamente potencial, é o

² Expressão que une os verbos ouvir + ver (Chion, 2011).

encantamento que *coletividade + território*³ geraram, em um constante fluxo do rio, de voz e rios, muitos vozerios.

Neste sentido, o encontro operou em nós, vozes autoras deste texto, um constante estado de contato com muitas outras vozes, pessoais e compartilhadas, sempre misturadas como as águas daquele rio, sempre acessadas pelo desejo de encontro, em cada espaço da imersão, em cada atividade, em cada travessia, em cada acaso depois da chuva da tarde.

Se considerarmos que é importante repensar as pedagogias vocais, sintonizando-as com a diversidade dos nossos territórios e saberes e com as urgências do mundo atual e que neste encontro tivemos representantes de diversas universidades do país, podemos constatar que iniciativas como essas, nos provocam a retomar o sentimento de comunidade - tão comprometido na lida competitiva acadêmica - e questionar o que já está estabelecido ao longo dos anos nos campos epistemológicos da voz. Isso interferirá, naturalmente, nas muitas pessoas que serão conduzidas por tais profissionais.

Logo, investir em uma proposta contracolonial para o ensino da voz, para além de uma abordagem apenas tecnicista, é um grande desafio que nos convida a “ter coragem de ser radicalmente vivos” (Krenak, 2020, p. 59) e demonstra que estamos, a passos lentos, entendendo que essa virada epistemológica, ainda que tardia, não tem volta.

Por contracolonial, nos alinhamos com o que propõe o mestre quilombola Antônio Bispo dos Santos, ou Nêgo Bispo, quando sugere em seu livro *Colonização, quilombos, modos e significados* (2015), uma abordagem alternativa: em vez de buscar o desenvolvimento, conceito que frequentemente nos aliena, deveríamos buscar o envolvimento, como forma de enfrentamento à face implacável e paradoxal do capitalismo que se revela cotidianamente em nossos corpos e em nossas subjetividades, neste ritmo de exploração desmedida, devastação ambiental, conflitos armados e instabilidades crônicas que têm marcado nossos tempos.

Nota-se que os espaços de vivências, de enfrentamento coletivo, de juntar vozes para contemplar dúvidas ou para passar um tempo juntas, para se entender pertencente, poderia ser uma prática mais frequente nos espaços de formação, para além do protocolar. Essas vivências geram redes de ideias, posicionamentos, atitudes vocais no mundo. Fortalecem os

³ “O território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida sobre as quais ele influi” (Santos, 2006, p. 97).

sujeitos a partir de trajetórias em diálogo, faz com que os saberes, acadêmicos ou não, viajem territórios e vocalizem outras existências.

II - Vozes outras que viajam do rio ao Rio

Após a vivência em Belém, percebemos que nosso diálogo, no que diz respeito às pedagogias para se *aproximar da canção*, residia em entender a voz - e logo, o canto -, não só como materialidade sonoro-acústica, mas principalmente, como uma plataforma de manifestar-se no mundo, reconhecer as suas referências, o seu território de origem, dialogar com as suas habilidades e limitações. Pudemos então confrontar as pedagogias que identificávamos em nossas experiências anteriores, fossem elas práticas, concretas, ou reféns de discursos opressores de um desejo criativo - esta mítica que muitas vezes trata de *fetichizar* a voz como um instrumento que não pode falhar e por vezes é silenciada.

Faz-se importante esta sinalização, uma vez que o trabalho docente e acadêmico, quando consolidado, muitas vezes se mostra endurecido, *impermeável* para outros olhares. A nossa proposta de um dueto pedagógico veio para deixar porosa e viva a presença desses condutores nas práticas artístico-pedagógicas daquele semestre, na UNIRIO, na relação entre a professora regular de uma disciplina de voz e o estagiário de doutorado desta mesma escola e universidade.

Nosso foco residia em manter um constante estado de conexão com o que vivenciamos no Seminário e jogar com o que já conhecíamos estar estabelecido em termos de metodologia prática, sem deixar de seguir em constante escuta com as urgências do mundo atual (como nos diz Krenak, já citado) e de cada voz-território que se juntaria a nós. E assim, tecer possibilidades para a pedagogia da voz na formação para artistas, mas que não estivessem atreladas somente ao sentido produtivista e mercadológico, que pudessem também ser um espaço de inquietude e cuidado de si.

Conhecer uma turma no início de um semestre é como o início de um processo de montagem com um elenco que ainda não está entrosado, não tem vivências e vocabulários comuns. Para nós, fazia sentido que o primeiro contato com estudantes de graduação daquele período estivesse repleto de espaços de escuta, acolhimento e a possibilidade de, desde o início, mostrar que tudo - desde os termos normalmente utilizados - que envolvesse voz, fala e canção, seria colocado em movimento, retirado de um pensamento do senso comum e olhado

com certo *estrangeirismo*, a fim de tecermos uma busca legítima na direção de um conhecimento encarnado. Ou seja, era-nos caro que a turma percebesse que traríamos para *corposvozes* as experiências de som e musicalidade, em vez de oferecer teorias e fórmulas sabidamente importantes.

Ao longo do curso, regendo em dueto a disciplina Voz no Teatro Musicado I, muito rapidamente encontramos convergências em nosso léxico de trabalho e, pela sintonia que já havíamos detectado anteriormente, esta comunicação se dava de modo muito afetivo e intercambiante, permitindo intervenções respeitosas e complementares durante as abordagens.

Um dos princípios fundadores do nosso trabalho em duo foi considerar os *inacabamentos da voz*, a voz como um rio caudaloso que recebe visitas de outras águas a todo instante, que ora está turvo, ora está cristalino e que, para o exercício de atuar – em cena e no mundo – não carece de ser perfeita, robótica. É também um trabalho sobre autoconhecimento, manutenção da sensibilidade e da potência criadora, uma vez que o trabalho *maquinal* da voz, já está sendo feito pelas IA's (Inteligências Artificiais).

III - Para se aproximar de uma canção

A importância de enunciar

É importante considerar, no estudo da voz cantada no teatro, que a canção é um campo de saber que além de seu elemento poético e artístico, carrega consigo uma riqueza de significados culturais, sociológicos e históricos. Ela, como objeto de prática e de estudo, pode nutrir a consciência sobre registros históricos, expressões de identidade cultural, veículos para saberes tradicionais e políticos e atuar como espelho de preocupações sociais. Aproximar-se de uma canção, vai além de aprender as suas notas e acordes, passa também pelo território de compreender as complexidades da condição humana e obter reverberações sobre a sua experiência plural e dinâmica.

Sendo assim, ao propor práticas cantadas, é importante não desconsiderar todo o campo associativo que pode suscitar uma canção. Trazê-lo para o jogo favorece a nutrição estética e imaginativa da formação dos/das alunas e pode promover uma consciência ética, ao mesmo tempo. Ou seja, uma enunciação da pessoa que canta, no espaço em que canta.

Investir em práticas que sustentem uma busca constante de referências pessoais e imaginários diversos e na relação dessas com a produção vocal, nos pareceu providencial para entender o caminho da matéria cantada para a construção de estruturas estéticas, como cenas, composições ou células performativas. Deste modo, os princípios passavam por expandir o estado de escuta que permite o contato com a história pessoal, com o corpo interlocutor e com o espaço da ação. A premissa visava assim, humanizar cada vez mais o ato de conduzir práticas vocais e também a forma como pesquisar a voz e suas vocalidades com o intuito de enunciar a pessoa que vocaliza.

Neste sentido, é importante sensibilizar a atenção para enunciados que habilitem a pessoa que vocaliza como ela é, um ser múltiplo, atravessado por múltiplas forças e que pode de certo modo, neste momento de estudo, diminuir as suas expectativas e desistir de uma excelência, uma vez que não sendo máquina, o seu corpo passará por interferências que nem sempre são controláveis.

Por exemplo, é usual em aulas práticas de teatro começar as atividades solicitando que a turma encontre um lugar no espaço e com o corpo alongado, deitado ao chão, que as pessoas estejam atentas à respiração. Uma das funções desta prática é gerar um estado de auto conexão, de voltar-se para si e liberar as interferências externas que de algum modo possam *perturbar* a atenção que o trabalho solicita. Contudo, nota-se que a tentativa muitas vezes é ilusória, posto que não somos tão programáveis assim e haverá pensamentos invadindo tal concentração, ainda que a busca por um estado meditativo seja desejada.

[...] um primeiro passo seria tomar exercícios meditativos não como procedimentos ou técnicas isoladas, mas como parte de uma estratégia de modificação de hábitos e modos de percepção que alteram nossa relação com o mundo e conosco mesmos, buscando uma apreensão mais aguda da realidade. Na tradição budista, a meditação é vista como parte de um processo de desenvolvimento de qualidades do corpo-mente que abrem espaço para insights transformadores do praticante. Neste sentido, ela se relaciona com uma questão importante para vários artistas contemporâneos: a relação arte-vida e as transformações dos modos de existência (Quilici, 2018, p.3).

Portanto, o que propomos é que não ignorem esses possíveis pensamentos invasivos, mas que tomem consciência de que focar nisso será uma fuga de propósito. E solicitamos que *como uma nuvem que chega e passa*, deixemos que passem. Enunciados como este habilitam a pessoa que está em prática a se entender como múltipla e não ignorar uma parte do que também constitui a sua voz: o pensamento, o espaço imaginativo, que também é criador de realidades.

Outro exemplo destes enunciados são as frases *sem pressa e sem preguiça*, utilizada por uma de nós, ou *tudo pode, menos qualquer coisa*, utilizada pela outra (voz). Também consideramos frases que habilitam, que abrem possibilidades. A primeira considera que você enquanto praticante pode tomar o seu tempo de descoberta, sem, contudo, esquecer que está em uma prática coletiva e que, portanto, precisará equilibrar o uso do tempo com o coletivo. A segunda valida que o processo de investigação é aberto, plural, agregador, mas que necessita de um filtro que avalia o que é necessário para aquele momento, para aquela atividade e exige de quem pratica uma tomada de decisão alinhada com o seu propósito.

Consideramos ainda que questionar os enunciados cânones para o trabalho vocal é extremamente importante, se queremos operar a partir de uma pedagogia mais integrativa, contracolonial, que reconheça diversidades e que esteja interessada em horizontalizar os saberes e não somente repetir o que já está cristalizado.

Fundar a voz na relação

Geralmente, nas disciplinas em que se trabalha a voz e sua expressividade, os recursos técnicos são colocados em prioridade e avaliados como requisito de adequação ou não adequação daquele *corpovoz*⁴ para um trabalho cantado. Notamos que existe um comportamento usual que privilegia este campo de saber sobre o que seria o espaço relacional da voz, termo utilizado pela pedagoga italiana Francesca Della Monica, que reconhece que os aspectos técnicos são importantes, mas não são suficientes para construir uma *zona de contágio* daquele/a que canta para aquele/a que assiste (Della Monica; Maletta, 2015).

Neste sentido, podemos investigar como trabalhar os princípios musicais fundantes da canção a partir da relação corpo x espaço e não somente a partir da relação matéria sonora x convencionalidade-racionalidade, ou seja, de acordo apenas com os códigos convencionados pelo campo da música.

Nesta ocasião, já nas primeiras aulas, a turma era convidada a vasculhar em seu repertório pessoal qual seria a compreensão que já possuíam sobre os elementos técnicos da canção, tais como melodia, ritmo, pulso, harmonia. Pedíamos que falassem livremente, sem julgamentos, sobre o que sabiam/imaginavam/tinham escutado sobre esses termos/conceitos.

⁴ As vozes autoras optam por usar o termo *corpovoz* em vez de corpo e voz em separado, para destacar a interconexão indissociável entre essas duas dimensões.

E, à medida que a partilha avançava, a condução trazia noções estabelecidas e provocações práticas para experimentá-las. Nesta abordagem, é o corpo integrado que vivencia tais princípios, experimenta as sensações encarnadas e, assim, aprende a se perguntar quando algo não funciona dentro da variedade de entendimentos que as palavras como pulso, ritmo, tonalidade, melodia, harmonia, letra, etc, podem suscitar. Como por exemplo, quando a Profa. Letícia Carvalho costuma dizer em suas aulas: “Chamamos esta determinada nota de 'dó' porque em algum momento alguém convencionou que este som, a partir da sua frequência, deveria se chamar assim. É um acordo.”

Havia uma preocupação na condução de questionar as palavras que, em um vocabulário comum, foram sendo convencionadas no trato pedagógico e artístico da canção. A partir de qual processo eu posso definir o conceito de pulso musical? Através de uma frase memorizada ou corporificando este conhecimento? Situar a turma em uma roda, provocá-los/las a bater os pés de forma sincrônica e evocar o imaginário de uma prática, por exemplo, pode me ajudar a explicar-experienciar o que é o pulso de uma canção?

Um caminho para isso seria fazer associações e convidar que cada estudante pudesse fazer as suas referências sobre os conceitos abordados e, coletivamente, a turma encontrasse um denominador comum para unir vocabulário, definição e integração da cognição racional com os outros impulsos deste corpo que cria.

Isso não tem a ver com isentar-se de oferecer ao grupo noções claras, mas com estimular o pensamento através do ato praticado, contando também com o que chamamos de memória corporal. Tal como fazem as Mulheres Cantadeiras do Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais⁵, que cantam e fazem abertura de vozes – artifício tido no campo da música como prática refinada – sem terem estudado em uma aula formal de canto os conceitos de melodia ou harmonia.

Trata-se de elaborar, enquanto docentes, modos de condução que estejam visando uma construção de saber que seja plural, integrada com as territorialidades e que vise uma enunciação de si que não se encerra em termos e conceitos, mas que se firma no fazer prático. Traremos a seguir algumas de nossas experimentações neste sentido.

⁵ Documento de acesso exclusivo em meio eletrônico (Mulheres do Jequitinhonha, 2024).

Atuar nas muitas vozes de nós

A partir dos relatos e princípios divididos nesta partilha textual, que segue nos alimentando para abrir imaginários sobre o que é a construção vocal do sujeito e sobre o que mais pode provocar o profissional da voz e da cena, para além da técnica estigmatizada, trazemos abaixo alguns exercícios que referenciam como conectamos nossas práticas durante este período de dueto pedagógico, sem deixar de considerar as águas passadas, mas mirando em afluências futuras.

Nos encontros daquele semestre, as aulas sempre começavam com uma prática em roda, que batizamos de *Roda dos Nomes* e, aos poucos, se tornava um rito de cumplicidade e trabalho coletivo. A noção de horizontalização sempre esteve presente. A primeira prática consistia em bater as palmas das próprias mãos e logo depois encontrar as palmas das pessoas que estão a seu lado, criando um pulso constante de som de palmas. Em sentido horário da roda e quando as mãos do/da jogador/a encontram as mãos das pessoas nas laterais, cada um/a diz seu próprio nome em voz alta, um/a por vez. Na segunda rodada, sem que haja pausa, todos/as chamam cada nome da roda a *uma só voz*. Trata-se de uma preparação de *corpovoz* para a aula e, também, uma ação de integração, de mobilizar a atenção para o ato de realizar algo coletivamente. O ato de *chamar o nome* de cada integrante da roda, convoca também a pessoa para participar daquele acontecimento, construindo-o coletivamente.

O exercício do Nicolás

Nas primeiras do curso, um estudante - chamado Nicolás - questionou se era correto 'imitar' as vozes e o jeito de cantar dos/das intérpretes que ele admirava. Foi, na ocasião, um ótimo mote para uma discussão acerca da imitação, do cantar junto e de precisar (ou não) buscar um jeito próprio de cantar. Os comentários das pessoas presentes, apontavam para algo como a necessidade de ter alguma identidade vocal.

Foi então proposto à turma que cada pessoa trouxesse uma canção que conhecesse relativamente bem para, em sala de aula, cantar junto com a gravação, buscando reproduzir o máximo de detalhes que aquela voz estaria mostrando. Colocávamos então a canção para

tocar numa caixinha de som e foi curioso ver como cada pessoa estabelecia uma relação própria com esta fonte sonora.

Algumas pessoas ficavam com a caixa de som em mãos, próxima ao ouvido. Outras deixavam a caixa bem à sua frente mas sem segurá-la. Ainda havia as pessoas que colocavam a fonte sonora atrás de si. Sem exceção, assistimos pessoas estabelecendo uma abertura da escuta (Carvalho, 2019) que fez surgir sonoridades vocais e também movimentações corporais (mesmo bastante sutis) diferentes das que conhecíamos, cotidianamente, naqueles corposvozes.

Há uma ativação de uma *atitude vocal* específica quando a/o cantante encontra uma brecha no território vocal já construído pela/o intérprete original e começa a se permitir *revelar-se*. À princípio, a atenção está completamente voltada para esta ação que é imitar, mimetizar a canção nos mínimos detalhes. Aos poucos, com a segurança, o terreno firme, os pés bem calçados na canção e na situação que cantar sendo vista/o exige, a pessoa que soa a canção entrega-se para a atividade, rompe com o bloqueio de buscar apenas acertar parâmetros técnicos, pois tem ali ao lado, de mãos dadas, a canção escolhida, um caminho já conhecido, uma aventura prazerosa para encampar. E sem se dar conta, começa a trazer pequenos impulsos corporais de relaxamento, que destacam a espontaneidade de sua expressividade. Foi bastante surpreendente constatar que a grande maioria das pessoas que experimentaram a atividade, trouxeram – sem deixar de dialogar com a gravação – nuances e cores variadas para o espaço.

Uma espécie de *soltura comprometida* acontece, sem se desconectar da tarefa, mas trazendo uma pulsão de vida, um encantamento, um imã para quem assiste e também para quem faz, já que esta imantação vai permitir que a/o cantante desfrute de suas descobertas, gere espaços de contentamento enquanto habita a canção e deixe que suas vozes à visitem.

Além do que testemunhamos acontecer nos instantes em que a canção era reproduzida e, simultaneamente, cantada pelo/a estudante, foi possível abordar a questão do que comumente é chamado de *identidade vocal*, aquilo que deveria ser singular de cada voz/pessoa. Algo como um grão imutável e inato, a grande joia a ser descoberta pelo/a artista. Com a prática deste que chamamos de *Exercício do Nicolas*, fica claro que somos capazes de *organizar*, em alguma medida, as sonoridades de nossas vozes – de nosso canto – para experimentar uma

ou outra forma de emissão. E somos, portanto, passíveis de escolha em relação a essa identidade vocal que pode, inclusive, ser modificada, transformada, re-organizada de acordo com o desejo do/a artista a cada momento de sua vida, a cada obra a ser interpretada, a cada trecho a ser vocalizado.

Sem pressa e sem preguiça tudo pode, menos qualquer coisa

Nesta seção do texto, optamos por apresentar cada voz deste duo, em separado. Sendo assim, as localizaremos como Voz 1 e Voz 2, a partir das notas de rodapé. Para não perdermos o desejo de nos mantermos próximos a você que lê, utilizaremos a primeira pessoa, que como compôs Gilberto Gil (2006), “soa como eu sou”.

Voz 1⁶

Algumas questões têm sido fundamentais no meu trabalho investigativo com a voz, no intuito de localizar o sujeito em seu *território vocal*, algumas delas, pude trabalhar neste dueto pedagógico. São elas: o que é voz para você? Como você reconhece a sua voz hoje? (Relatos, traumas, qualidades, defeitos). Quais aspectos moldaram/moldam o seu território vocal? (Relatos de escola técnica, experiências em família, na escola ou em grupo.) Como você deseja a sua voz? O que te dizem sobre a sua voz?

Os princípios que estavam sendo investigados durante as ações que menciono acima eram: produção vocal a partir do estado de contato, espaço relacional, propósito/compromisso, atitude no mundo/protagonismo na sua narrativa e engajamento ético. Questionava-me durante a observação da turma, como seria importante manter, mesmo em exercícios mais técnicos, tais noções.

Perguntava-me também sobre como seria trabalhar a voz em uma aula que não é de voz. E porque convenciamos que estudar a voz é uma necessidade apenas de atores e cantores e não de outros profissionais da voz como os professores de educação básica que apresentam constantemente questões e enfermidades no trato vocal. Para além do uso técnico, não seria a voz, a nossa possibilidade simbólica de se enunciar no mundo?

⁶ Carlos Henrique Barto.

O que me parece urgente nas aulas de voz (e de teatro em geral) é abrir espaço para o reconhecimento do território pessoal, para firmar o chão antes de começar a caminhar. A exigência a que estamos submetidos de vislumbrar a virtuosidade antes de se reconhecer é bastante daninha e trato disso em minha dissertação *Território Inseguro: Práticas para um canto relacional na formação vocal do ator* (Barto Júnior, 2020), quando menciono o modo de conduzir uma aula de voz que muitas vezes bloqueia o/a aluno/a ao invés de liberá-lo/a para a expressão.

Não se trata de ser anti técnica, mas sim de reinterpretar a palavra técnica – modo de fazer, procedimento. Logo, há muitos modos de chegar em um *resultado*. Não necessariamente decorando as notas musicais, não necessariamente sabendo nomear os intervalos entre as notas ou entendendo fisiologicamente que as pregas vocais quando estão mais relaxadas geram sons graves e quando estão estiradas geram sons agudos.

O que quero registrar aqui é que há muitas formas de se aproximar da canção e, logo, de se conectar com a consciência vocal para o trabalho de criação cênica. Enquanto professores, condutores de um processo de descobertas, cabe a nós entendermos de que forma cada pessoa acessa este imaginário, essas nomenclaturas. Cabe a nós fertilizar estes imaginários para que cada pessoa busque o seu modo de se conectar com este trabalho autônomo e possa acessá-lo no momento em que lhe for necessário.

Por isso defendo a ideia de que as atividades, ações, exercícios ou práticas vocais devem estar sempre conectadas à premissa de autonomia ou protagonismo, mas não em um lugar de performance do ego, e sim em um sentido de refletir sobre ser, sobre se posicionar, sobre encontrar na voz um lugar para enunciar a sua existência no mundo e ser, cada quem, a pessoa capaz de defender a sua própria narrativa e de encontrar no trabalho artístico uma função a ser investigada. Realizar a voz no espaço, deixá-la acontecer, a partir de parâmetros ou de descobertas, mas sem necessariamente exigir a todo custo sintonizar-se com o discurso canônico ou unilateral.

Com isso me refiro a estas vozes que vamos reproduzindo ao longo de nossas trajetórias enquanto profissionais da voz. Essas vozes muitas vezes são vozes de controle e reforçam este lugar de não alcançado. Minha voz precisa ser bela, afinada, interessante? Depende da proposta e do propósito.

E se trocarmos estes adjetivos por: voz consciente, autônoma, emancipada, porosa, disponível? Talvez trabalhando sob essa ótica, cheguemos, inclusive no estabelecido como

resultado satisfatório, porque ocorre um processo de habilitação a partir da experimentação, do autoconhecimento.

Junto ao estado de construir confiança, está também a possibilidade de pensar em uma *pré-voz*, que seria entender de onde fala essa voz e qual é o contentamento gerado por contar com esta possibilidade de manifestá-la no mundo.

É por isso que no primeiro momento que tive contato com a turma referida neste texto, indaguei-os/as perguntando o que é voz, como vocês a vêem e como gostariam que ela fosse. No intuito de tomar consciência sobre este *território vocal* que é movido por muitas forças distintas e que conta com muitas sutilezas, particularidades, bloqueios, traumas, enfim, vida e movimento.

Ao final do semestre, retornei com as perguntas à turma. Até aqui, houve mudanças? Houve alterações na escuta? Como está a relação da sua voz consigo mesmo, com a outra pessoa, com o texto, com a canção, com outro instrumento musical? Respondo tais questões com a frase de uma das alunas, que na ocasião tomei nota em meu caderno. Ela diz o seguinte: “Perguntar sobre a minha voz, me localizou de dentro para fora. E o que está dentro está em jogo e em relação com o que está fora”. Não seria este o processo de produção vocal? Ar que enche os pulmões e ao retornar pela traqueia, encontra a palavra gerada pelo cérebro e produz as mais diversas formas na língua, nos lábios e nos dentes?

A dimensão somática aqui reside em considerar que a voz como elemento de estudo é a integração de diversas outras pesquisas *sobre si*, não necessariamente iniciadas no campo artístico, neste caso teatral ou musical, mas também em campos como o espaço social, cultural e relacional de cada corpo. Isso nos possibilita *olhar para a voz*, algo que não se vê, e escanear os seus processos de formação, para além dos sentidos acústicos e biológicos.

Esta atitude de pesquisa *sobre si*, além de somática, age de forma contracolonial, já que se fundamenta em práticas contra hegemônicas, como o ato de pensar *sobre si* dentro de coletividades, a partir das multiplicidades históricas, políticas e sociais de cada território, elaborando estas vozes desde suas *pré-vozes* até à sua produção e uso.

Voz 2⁷

O processo em uma sala de aula do curso de Bacharelado em Atuação Cênica para lidar com o ensino-aprendizagem de voz e canto traz inúmeros questionamentos sobre possibilidades além de dogmas e conceitos do campo estritamente musical. A vivência musical - seja num contexto mais formal ou mesmo num ambiente mais íntimo, familiar - de cada pessoa que frequenta o curso é bastante distinta. Enquanto algumas nunca estiveram nem perto de algum instrumento musical, outras conviveram com aulas formais de teoria musical, canto e/ou técnicas de instrumentos desde pequenas. Cada turma é um universo de possibilidades. Assim como cada pessoa o é.

Particularmente, vim de uma trajetória no campo da música onde tive acesso ao conhecimento formal de teoria e instrumentos, assim como de técnicas de canto. E, como artista da cena - onde são muitos os vetores que se atualizam constantemente -, percebia que faltava algo para integrar as informações racionais com tudo o que eu sentia, no meu corpo, ao cantar. Fosse em cena ou não.

Sendo assim, ao lidar como condutora de processos expressivos com *corposvozes* de jovens que escolheram estudar Artes Cênicas, entendi que o conhecimento racional das regras musicais não poderia estar dissociado da experiência encarnada das sensações que a vivência musical suscita. E fui procurando entender quais tipos de práticas trariam a possibilidade de que fossem experimentadas de forma integrada, sem hierarquização.

A proximidade com práticas somáticas já estabelecidas - como o GDS⁸, Técnica de Alexander⁹ e métodos como o de Angel Vianna¹⁰ e também o Método Herz¹¹ - me faziam acreditar que o pensamento integrado poderia ser possível no ensino/aprendizagem de voz e canto. E foi na prática pedagógica, ao longo dos últimos 20 anos em salas de aula, salas de ensaio e/ou em estúdios de gravação (de áudio ou audiovisual), que percebi que a integração

⁷ Leticia Carvalho.

⁸ Método criado nos anos 60 pela fisioterapeuta e osteopata belga Godelieve Denys Struyf, focado na leitura precisa do gesto, da postura e das formas do corpo.

⁹ Desenvolvida no final do século XIX por Frederick Matthias Alexander (1869-1955), um ator australiano renomado, para lidar com problemas de voz e respiração em função de suas constantes apresentações teatrais.

¹⁰ Método criado pela bailarina, coreógrafa e pesquisadora do movimento Angel Vianna (Belo Horizonte, 1928) que propõe que a consciência corporal seja conquistada em primeira instância, para que então a dança possa acontecer.

¹¹ Método criado pela cantora, professora e pesquisadora de voz Angela Herz, que traz uma sistematização de ressonâncias da voz a serem trabalhadas, cada uma, isoladamente e com especial atenção à escuta do som que trazem e às modificações que cada sonoridade traz como experiência ao corpo.

das sensações - corporais-vocais-rationais-musicais - é que trazia a possibilidade de um conhecimento encarnado, capaz de modificar a experiência de estar no mundo, a cada pessoa.

Neste dueto pedagógico que se estabeleceu em 2023, nos propusemos a perceber a expressão como única em cada *corpovoz*. E permeada por vetores de todas as naturezas que atravessam o indivíduo: corporal, mental, emocional, energética e espiritual. Assim, fomos conhecendo, investigando, provocando aqueles/as jovens que nos confiaram suas possibilidades expressivas sonoras e/ou cinéticas, cênicas ou não, numa grande dança somática-performativa.

Saliento que o uso desse novo termo híbrido – “somático-performativo” - não decorre da busca por inventar um novo paradigma ou modelo a ser seguido. Muito pelo contrário, surge de uma necessidade real de diluir fronteiras entre campos artificialmente separados que atrapalham o fluxo da vida, da arte e da pesquisa. Assim, essa terminologia busca legitimar uma abordagem aberta, inclusiva e em constante transformação. Apesar de trazer o conforto da aceitação, essa abordagem propõe o desafio como estímulo ao crescimento ou mudança, tanto quanto o fazem a educação somática, a dança-teatro e a performance. A Pesquisa Somático Performativa fundamenta-se na educação somática e na performance para criar um arcabouço das artes cênicas para as artes cênicas, em diálogo ilimitado com outras áreas do conhecimento (Fernandes, 2012, p. 82).

Em consonância com o que nos traz Fernandes na citação acima, a mostra das cenas finais da disciplina Voz no Teatro Musicado I, no semestre em questão, nos trouxe um grande leque de estéticas de encenação. A proposta pedagógica era a de que houvesse música cantada em alguma célula criativa. Daí surgiram brincadeiras com neologismos que tentassem dar conta do que estava sendo solicitado, dado que o nome *cena* parece trazer, em si, uma determinada forma já conhecida.

Sugestões de nomes como *célula performativa*, *proposta de encenação*, *cênula* (mistura de cena com célula), habitaram as possibilidades de desconstrução de um pensamento encapsulado em propostas colonizadas de expressão cênica.

Dentre as apresentações tivemos cortejos cantados pelos jardins da universidade, cenas com canções do universo do teatro musical americano, uma performance que misturava cores e sons - intitulada *que cor tem esse som?*

Que as reverberações dessas vozes continuem nos próximos semestres letivos, mesmo que o estagiário, agora, já esteja em novos cantos. E que aqueles/as estudantes, artistas, levem consigo a experiência de que o canto pode trazer inúmeras possibilidades, potencializando sensações, relações, espaços internos e externos.

REVERBERAÇÕES FINAIS

Ao conduzir uma aula de práticas vocais em um curso de teatro, é importante notar quais são as reais condições e o que elas permitirão atingir. Um semestre é um tempo bastante curto para desenvolver técnicas de uma estética lírica¹² ou *belting*¹³ por exemplo, com uma turma de 30 alunos.

Então, o que percebemos estar dentro da possibilidade real, é despertar para a consciência e a experimentação da voz, bem como o entendimento de que a vocalidade ou o território que se constrói a partir da voz, é gerador de conhecimento, posto que parte de um sem fim de referências estéticas, sociais, culturais e históricas e isso precisa ser considerado, mais do que desenhar a voz como dentro de um molde pré-estabelecido pelo mercado.

Cada aluna, cada aluno, depois de experimentar e conhecer as múltiplas possibilidades vocais para o trabalho criativo, poderá eleger a estética que lhe convier, a necessidade de um estudo específico surgirá mediante o trabalho proposto seja por uma montagem, seja por um produto.

Em espaços de trabalho como estes, onde a voz é muitas vezes vista como objeto que precisa estar organizado para funcionar de acordo com um parâmetro - uma noção instrumental, da qual buscamos nos afastar -, é importante se perguntar: *O que é estar organizado/a para cantar?* Para além de alinhar a coluna, perceber o movimento diafragmático, há *outros vetores* que precisam estar organizados. E um deles, talvez o mais importante, é o espaço de confiança, o espaço relacional entre professor/a, aluno/a e companheiros/as e territórios.

Estar à vontade, se sentir acolhido/a, perceber que todos/as estão em processo, compartilhar dúvidas. Parece óbvio, mas muitas vezes o processo de trabalho com a voz ignora estes princípios por estar muito direcionado ao acerto técnico, musical.

Parece que o que tem nos movido é a interrogante multidisciplinar de como cantar uma canção ajuda a elaborar a pessoa que canta? A construir a sua narrativa, a afirmar seus imaginários na própria vida. As múltiplas ficções e fricções a que vamos nos fixando no dia a dia e que nos ajudam a entender nossos propósitos, dar sentido aos nossos desejos e manter a nossa pulsão de vida (Freud, 2010).

¹² Encontrada nas óperas.

¹³ Encontrada nos musicais anglófonos.

Nota-se que para se aproximar de uma canção, (entendendo canção como obra, como narrativa, como composição e logo, como expressão de subjetividades) antes de entender as suas dificuldades técnicas, é preciso estar aberto para a relação. Como se a canção fosse também uma pessoa que joga, um organismo vivo que pergunta e quer resposta, que lida com o tempo e também com o espaço. Que afeta.

É mesmo a noção de jogo (Pereira, 2018) um dos princípios fundantes para trabalhar a voz. Quando a aula de voz é apenas uma repetição de exercícios unilaterais que não permitem este estado de porosidade, de inacabamento, de incerteza, a própria prática se cristaliza em si mesma, é repetitiva, pode produzir resultados musculares, mas reduz a possibilidade de fertilidade imaginativa. E pode facilmente se perder quando outros fatores, previsíveis ou não, invadem essa complexidade que chamamos *pessoa*.

Pode-se citar como exemplo a grande diferença entre ir a uma academia e trabalhar com os halteres e pesos ou ir a uma aula de dança. A ludicidade, o campo associativo de imaginários possíveis é ativado a partir de atividades que exigem da pessoa convocar a sua criatividade. Se não há nada para ser criado, se a receita já está pronta e a série e sua repetição não te exigirão mais do que executar movimentos, naturalmente o seu nível de relação com a autonomia (vocal, no que estamos pensando aqui), com a criação de subjetividades, será outro. Manifestar-se através da voz é sempre sobre enfrentamentos. Sejam eles técnicos, estéticos, políticos ou poéticos.



Arquivo pessoal. O estagiário conduz a prática *Cantar a pessoa*

Referências

- BARTO JÚNIOR, Carlos Henrique. **Território Inseguro: Práticas para um canto relacional na formação vocal do ator**. Minas Gerais: PPGAC da Universidade Federal de São João del Rei, 2020. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena).
- CARVALHO, Leticia. **Um Canto que é Escuta**. Rio de Janeiro: Synergia, 2019.
- CARVALHO, Leticia. O Método Herz de Técnica Vocal: os primeiros movimentos de uma pesquisa. *Voz e Cena*, v. 1, n. 01, pp. 22–32, 2020. DOI: 10.26512/vozcen.vli01.31548. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozcena/article/view/31548>.
- CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- FERNANDES, Ciane. **Movimento e Memória: manifesto da pesquisa Somático-Performativa**. Anais Eletrônicos Portal Abrace, Anais do VII Congresso da ABRACE. Porto Alegre, 2012. Disponível em: http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/territorios/Ciane_Fernandes_-_Movimento_e_Mem_ria.pdf. Acesso em: 16/05/2024
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GIL, Gilberto. **O som da pessoa**. Compositor: Gilberto Gil e Bené Fonteles. In: Gil Luminoso. Biscoito fino, 2006. Spotify (1:25)
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MALETTA, Ernani; MONICA, Francesca della. **Os espaços que promovem uma dramaturgia da ação vocal**. Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, Brasília, v. 14, n. 1, jan./jun. 2015.
- MULHERES DO JEQUITINHONHA. **Vale do Jequitinhonha**. 7 mai. 2024. Instagram @mulheresdojequitinhonha. Disponível em <https://www.instagram.com/p/C6q9xTnOHSS/>. Acesso: 20 de maio de 2024.
- PEREIRA, Eugênio Tadeu. **Práticas lúdicas na formação vocal em teatro**. 2a. ed. São Paulo: Hucitec, 2019.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Artes performativas, modos de percepção e práticas contemplativas**. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018. Disponível em <https://eba.ufmg.br/revistapos>
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

Artigo recebido em 30/06/2024 e aprovado em 21/07/2024.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i01.54582>

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

ⁱ Carlos Henrique Barto Júnior - Ator, cantor, professor de teatro e pesquisador. Doutorando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Cena na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro -RJ. Doutorando Sanduíche/ CAPES na Universidad de la República em Montevideo - Uruguay, pela Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades. Mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Licenciado e bacharel em Teatro pela UFSJ, com extensão na Universidad Mayor - Chile e formado no Curso de Preparação para Atores da Cia. Teatro da Pedra, credenciado pelo SATED -MG. Tutor no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia. Integra o Grupo de Pesquisa Filosofia Pop - Tecnologias Digitais da Voz nas Artes e na Filosofia na UNIRIO e também, como colaborador externo, o grupo de pesquisa e extensão CASA ABERTA - Música, Memória e Formação do Ator (UFSJ-MG). Desenvolve sua linha de investigação sobre voz, vocalidades e territorialidades, tendo como perspectiva os seus "modos de fazer" e "modos de existir". kaikebq@hotmail.com .

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4876479255263110>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8456-3318>

ⁱⁱ Leticia Carvalho - Professora do Departamento de Interpretação da UNIRIO desde 2017. Doutoranda do PPGAC/UNIRIO, Mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição, com a dissertação "Um Canto que é escuta: uma investigação da unidade corpo/voz no ator que canta". Possui pós-graduação Latu Sensu em Sociologia e Cultura pela PUC-Rio e graduação em Comunicação Social habilitação Jornalismo pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso. Área de atuação e interesse: o ensino/aprendizagem e a performance da voz falada e cantada. Atua como cantora e preparadora vocal de cantoras, cantores, atrizes, atores e espetáculos teatrais. leticia.moura@unirio.br .

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9006498635375667>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8355-8979>

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

