



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Música
Licenciatura em Música

A relação corpo e movimento no aprendizado do
canto: uma experiência com *circlesongs*

Sarah Thamires Alves de Lima

Brasília – 2016

A relação corpo e movimento no aprendizado do canto: uma experiência com *circlesongs*

Trabalho de conclusão de curso, apresentado ao curso de licenciatura em música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Música.
Orientadora: Prof.^a Ms. Uliana Dias Campos Ferlim



ATA DE DEFESA DE TCC

Sarah Thamires Alves De Lima

“A relação corpo e movimento no aprendizado do canto.”

Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em sob a orientação do Professor(a) Uliana Dias Campos Ferlim, segundo o Ato 36/2016 do dia , que nomeou banca de avaliação.

Resultado:

Aprovado;

Aprovação condicionada à apresentação da versão final com as reformulações sugeridas pela banca no prazo máximo de 14 dias;

Reformulação de forma com definição de nova defesa de banca

Reprovação;

Brasília, 5 de dezembro de 2016.

Uliana Dias Campos Ferlim

Delmary Vasconcelos de Abreu

Alexei Alves de Queiroz

AGRADECIMENTOS

À Deus pela vida, a fé e as oportunidades que me concede a cada novo dia.

À minha orientadora professora Uliana Dias Campos Ferlim, que me auxiliou de forma tão participativa, por todos os conselhos, pelos encontros de orientação, por todo conhecimento passado, e pela paciência exercida durante a construção deste trabalho.

Aos professores Alexei e Delmary, por aceitarem o convite para integrarem a banca de defesa desta monografia.

Aos colegas que estiveram comigo, e que me auxiliaram com palavras de apoio e motivação durante este curso.

Aos entrevistados dos grupos focais, por cederem seu tempo, suas palavras, ideias, pensamentos e sentimentos a este trabalho.

À minha família, em especial meus amados pais, por se fazerem presentes em todos os momentos, me motivando e me apoiando mesmo nos dias mais difíceis, a vocês todo o meu amor e gratidão.

À Rafael Franco, meu amigo e namorado, por me incentivar sempre, por todo auxílio, companheirismo e colaboração na construção deste trabalho.

RESUMO

Esta monografia tem como objeto de estudo a relação corpo-voz-movimento no aprendizado do canto. Neste trabalho, a visão do aprendiz/estudante é priorizada. O campo de estudo para a verificação desta relação foi a prática de “Canto Coletivo Improvisado (*Circlesongs*)” tal como desenvolvida na Universidade de Brasília. O instrumento de coleta de dados foi entrevista com grupo focal, cujos participantes da prática de “Canto Coletivo Improvisado (*Circlesongs*)” se disponibilizaram voluntariamente a colaborar com suas ideias, percepções e sentimentos acerca do tema. No decorrer deste trabalho, utilizou-se de bibliografia que traz os conceitos de corpo e seus significados em diferentes áreas de estudo: os significados do corpo em perspectiva histórica e cultural ampla; o corpo em movimento no aprendizado; o corpo na educação musical; e por fim, o estudo do canto a partir de técnicas que se utilizam da relação corpo-voz-movimento como principal meio de aprendizado. Os resultados deste trabalho, baseados nas análises das entrevistas com dois grupos focais, e na revisão de literatura, apontam para a verificação de que a relação corpo-voz-movimento é reconhecida como de relevância para o aprendizado do canto destacando-se, os seguintes aspectos: a relação entre esses elementos é denominada de “orgânica e indivisível”, a valorização da liberdade como caminho para descobertas vocais, o auxílio na desinibição e controle de palco, indicação de melhora na compreensão rítmica, a possibilidade da expressão e criação de identidades vocais, a valorização do aprendizado coletivo, o movimento auxiliando o poder de concentração, a emergência de novas concepções sobre o que é música, o questionamento sobre métodos tradicionais.

Palavras-chave: Canto. *Circlesongs*. Corpo e movimento. Grupo focal

ABSTRACT

This work aims to study the relation between body, voice and movement in the learning of singing. In this work, the perspectives of learners/students are prioritized. The practice of "Improvised Collective Singing" (*Circlesongs*), as developed at the University of Brasilia, was the field of study. The data collection instrument was the focus group interview, in which the participants of the "Improvised Collective Singing" practice volunteered to collaborate with their ideas, perceptions and feelings about the theme. In the course of this work, we used a bibliography that brings the concepts of body and its meanings in different areas: the meanings of the body in a broad historical and cultural perspective; the body in motion as learning; the body in musical education; and finally, the learning of singing from techniques that use the body-voice-movement relationship as the main medium. The results of this study, based on the groups focus interviews and literature review, points the relation body-voice-movement can support the learning of singing and follow these aspects: the relation is denominated "organic and indivisible", there is the value of the freedom for vocal development, these relation supports in disinhibition and control on performing, there is the improvement in rhythmic comprehension, the possibility of expression and creation on vocal identities, the valorization of collective learning, the movement assists the power of concentration, the emergence of new conceptions about music and the questioning about traditional methods.

Keywords: Singing. *Circlesongs*. Body and movement. Focal group.

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. REVISÃO DE LITERATURA.....	10
2.1 Corpo e seus significados	11
2.2 Corpo, movimento e aprendizado.....	12
2.3 Aprendizado musical com o corpo.....	15
2.4 Aprendizado do canto a partir do corpo em movimento.....	18
3. METODOLOGIA.....	23
3.1 As entrevistas e o grupo focal	23
4. RESULTADOS OBTIDOS.....	26
4.1 Relação da voz com corpo e movimento entendida como algo orgânico e indivisível.....	28
4.2 A relação corpo-voz-movimento é muito presente nas práticas de canto coletivo improvisado e auxilia os participantes a se descobrirem vocalmente.....	29
4.3 A prática de corpo em movimento auxilia na interpretação, proporciona maior desinibição dos integrantes e ajuda a se expressarem melhor no palco.....	31
4.4 O movimento corporal auxilia na compreensão do ritmo a ser executado-cantado.....	32
4.5 A identidade musical-vocal de cada um se desenvolve.....	33
4.6 Aprendizado coletivo.....	34
4.7 Estar em movimento ajuda a se manter presente, concentrado na voz e no fazer musical.....	35
4.8 O conceito de música e canto se expande na relação movimento e música e proporciona maior sensibilidade artística.....	36
4.9 Críticas ao sistema de ensino atual e a forma como ele lida com o corpo no aprendizado.....	38
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	42
ROTEIRO PARA ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA COM GRUPO FOCAL.....	45

1. INTRODUÇÃO

Quando comecei a estudar canto, sentia muita dificuldade em compreender certos conceitos de técnica vocal na prática, como por exemplo: o apoio, colocação de voz, afinação, dentre outros, e isso me desmotivava muito. O professor falava, explicava várias vezes, mas na hora de cantar, eu não fazia ideia para onde ir, e o que deveria fazer realmente. Quando ingressei no curso de Música da Universidade de Brasília, matriculei-me na disciplina de “Introdução ao Canto”, que tem como foco o desenvolvimento da técnica de canto erudito, e a professora com quem tive aula, que era também uma estudante da universidade, propôs que todos os exercícios que faríamos fossem com base no corpo, na experimentação de movimentos corporais associados ao som, à voz e ao fazer musical. Durante o semestre que participei das aulas sob as orientações dela, obtive um avanço no meu conhecimento de técnica aplicada ao canto, minha voz e minha performance no palco melhoraram de forma significativa, e conseqüentemente, o prazer na prática musical refletia essas melhoras.

A professora, observando o quanto eu estava confortável e progredindo com a metodologia utilizada, me sugeriu frequentar as aulas de movimento e linguagem do departamento de Artes Cênicas da universidade. Curiosa com a sugestão resolvi me matricular na disciplina indicada, cursei dois semestres da mesma. A disciplina Movimento e Linguagem, por sua vez, foi um trabalho de pesquisa e conscientização do movimento corporal bastante rico e incentivador de criatividade. As atividades propostas pelas professoras regentes eram focadas no corpo e todas as suas possibilidades. No primeiro semestre da disciplina, as aulas eram voltadas apenas para práticas e exercícios de improvisos de movimentação corporal em grupo e solo, sempre com uma temática a ser explorada: as articulações, os músculos, espaço onde o corpo se movimenta, tempo, coluna vertebral, fluidez dos movimentos, dentre outros. Já no segundo semestre, as aulas eram também voltadas a conteúdos teóricos, que auxiliavam na compreensão das práticas. Foram estudados autores como Laban (1879) e Isadora Duncan (1877), estudiosos de fortes representações no período expressionista da arte da dança. As experiências nas disciplinas do departamento de Artes Cênicas foram enriquecedoras para o meu desempenho como cantora, tanto no palco, como na forma de estudar, no meu olhar crítico artístico, e no meu contínuo estudo do instrumento voz e corpo como um todo.

Uma questão bastante presente no universo de aprendizado do músico profissional é um exaustivo trabalho de técnica com treinos repetitivos de movimentação corporal, que ora leva à supervalorização das técnicas envolvidas, e ora leva à crítica sobre a validade de tais abordagens. Creio que isto se dá pela desvalorização, ou pelas controvérsias, a respeito do conhecimento e conscientização do corpo no processo de aprendizagem. Por vezes, aparece também a supervalorização do papel da mente, ou racionalizações nesta construção de conhecimento. Alguns autores escreveram acerca dessa temática, de como o músico lida com seu corpo na prática artística do fazer musical. Dentre eles, cito alguns que me entusiasmaram a escolher meu tema de Trabalho de Conclusão de Curso: O movimento corporal na Educação Musical sob influências de Dalcroze (MANTOVANI, 2009); O corpo no processo de ensino-aprendizagem de instrumentos musicais (PEDERIVA, 2005); A relação músico-corpo-instrumento: procedimentos pedagógicos (PEDERIVA, 2004); A dimensão sensível da voz e o saber do corpo, (ALEIXO, 2005); A voz do corpo: percepções no canto coral (SILVA, SOUSA e SANTOS, 2015); O corpo em movimento: um estudo do gesto aplicado à técnica vocal (SILVA e SILVA, 2014); Corpo-voz-movimento: uma nova abordagem expressiva no canto coral, (ZANATTA, 2008).

Mantovani (2009) obtém no seu trabalho a seguinte conclusão: todos os professores entrevistados na pesquisa conheciam ou já ouviram falar de Dalcroze, mesmo que alguns deles não tivessem estudado sobre seu método rítmico, nenhum deles desconsiderava a importância do corpo no ensino musical, pois entendem o aprendizado como completo, integrando corpo, mente, sentimentos e sentidos. Na pesquisa de Pederiva (2005), um dos resultados obtidos foi: há a necessidade de dialogar a música com outras áreas de conhecimento, principalmente com a ciência do corpo humano, afinal, o bom resultado artístico de um músico não se restringe apenas à música, e muitos problemas de saúde corporal, como tensão, dores nas costas, dentre outros, são frequentes em instrumentistas diversos.

Aleixo traz uma reflexão sobre a importância de compreender o corpo em sua totalidade como instrumento e defende que além de ampliar de forma significativa o conceito de arte, torna mais completa a experiência do cantor como responsável pelo controle vocal e emocional do fazer musical, pois ele agora não se limita a uma técnica específica sobre voz e canto, mas compreende em uma dimensão sensorial e mental, a criação, o improviso e utilização do corpo como instrumento vocal ativo e consciente. (ALEIXO, 2005).

No desenvolvimento deste trabalho de final de curso, decidiu-se que as práticas realizadas no curso “Canto Coletivo Improvisado (*Circlesongs*)”, ministradas pela professora orientadora na Universidade de Brasília, poderiam ser um *locus* de verificação da relação corpo-voz-movimento no aprendizado do canto. O curso traz um conjunto de vivências práticas e reflexivas a partir do movimento, corpo e voz. Ele se fundamenta no princípio mais geral e contemporâneo da educação musical que trata da importância do fazer musical direto e integrado dentre criar/compor/improvisar – apreciar/ouvir – performar/cantar/tocar para o desenvolvimento musical dos indivíduos e grupos. A partir de sua própria vivência em aprendizado e ensino de canto popular, e junto à vontade de trazer para a academia a vivência que ela própria teve no *workshop* anual do cantor norte-americano Bobby McFerrin em 2014, ela iniciou a oferta de cursos de extensão na universidade em 2015. Ela denominou essas práticas de “Canto Coletivo Improvisado”, mantendo a denominação do cantor, *Circlesongs*, e reinventa a construção de comunidades de prática nos espaços acadêmicos para desenvolver habilidades musicais, músico-vocais e músico-pedagógicas.

A pesquisa tem como objetivo principal verificar, a partir da visão dos estudantes envolvidos com a prática de “Canto Coletivo Improvisado”, como a relação corpo, voz e movimento pode auxiliar no aprendizado do canto.

Os objetivos específicos referentes à pesquisa são: 1) compreender como a prática de “Canto Coletivo Improvisado” proporciona a relação entre corpo, voz e movimento; 2) compreender a forma como os estudantes entrevistados lidam com o corpo no fazer musical; que ideias e atitudes eles identificam como importantes no seu aprendizado; 3) arrolar os benefícios decorrentes desta prática integrada, a partir da visão dos participantes.

2. REVISÃO DE LITERATURA

O tema em estudo vem ganhando repercussão entre cantores e pesquisadores da área do canto, dentre eles pode-se citar: ALEIXO (2005), STOROLLI (2006), CAMPOS (2007) e PEIXOTO (2014). Na questão do corpo e seus significados, foram descritos conceitos e concepções de corpo na área da saúde, filosofia, sociologia e medicina terapêutica. Foram encontrados autores como: BERTHERAT (2010), COSTA (2011), ARAÚJO (2010) e BERTAZZO (2010) que auxiliaram no desdobramento deste tópico.

Na construção do tópico “corpo, movimento e aprendizado” os autores que se destacam são: GALVÃO (1996) e NÓBREGA (2008), bem como: PEDERIVA (2005) e MANTOVANI (2009), que também tiveram importante participação no desenvolvimento do tópico “aprendizado musical com o corpo”, juntas aos autores FREITAS (2005), SILVA, SOUZA E SANTOS (2015), com contribuições ao trabalho na temática de canto coral cênico. Ainda no tópico de aprendizado musical com o corpo, vale destacar a referência primordial de Dalcroze, que representando uma inovação na educação musical ainda no início do século XX, traz uma nova visão de ensino musical, que se inspirou na concepção de métodos ativos, em que o aluno participa ativamente da construção do conhecimento musical por meio da vivência. O princípio é aprender música a partir da música, e o autor identifica o corpo e o movimento como aspectos primordiais à compreensão musical.

Para contribuir na investigação sobre o corpo em movimento no aprendizado do canto, é possível citar tais autores: CHENG (1999), que propõe um método de técnica de canto relacionando tradições orientais e ocidentais; CAMPOS (2007), que traz contribuições sobre a técnica Alexander associada ao canto; STOROLLI (2006), que descreve sobre a técnica de “respiração vivenciada” da alemã Ilse Middendorf como base para o aprendizado do canto; PEIXOTO (2014), que propõe um trabalho de corpo aliado ao repertório vocal como processo de formação do cantor; e ALEIXO (2005), que reflete sobre a dimensão sensível da voz associada ao corpo e movimento como fatores de expressão.

Os trabalhos selecionados, dentro de uma bibliografia ampla sobre a relação entre corpo, voz e movimento, trazem a dimensão da valorização positiva desta relação. A seguir foram organizados os principais aspectos desta questão.

2.1 Corpo e seus significados

O corpo, ao longo do tempo histórico, vem sendo pesquisado e investigado por diferentes áreas de conhecimento, tais como: medicina, psicologia, artes, física, filosofia, dentre outras. Isso nos remete ao corpo, como objeto de estudo, abordado em diferentes perspectivas e trazendo diferentes concepções. Na medicina fisioterapêutica é notória a contribuição da francesa Thérèse Bertherat, conhecida pelo seu método desenvolvido ainda nos anos de 1976, a “antiginástica”. A antiginástica é uma terapia corporal que traz uma nova visão do que é corpo, uma nova forma de pesquisá-lo, uma perspectiva diferente de tudo que já havia sido feito, uma visão mais holística do funcionamento do corpo, e não mais fragmentado por partes. Para a fisioterapeuta, o corpo é algo único e interligado, cada parte, por menor que seja, depende uma da outra.

Sempre nos dizem que é preciso fortificar o corpo, que é preciso suar e transpirar. Assim, para ficar em forma, montamos numa bicicleta, nos penduramos num espaldar, corremos até perdemos o fôlego no jogging, empunhamos halteres. Que tristeza! Nossos músculos merecem muito mais do que essa domesticação forçada. O que é preciso fazer é, primeiro abrir os olhos e nos esforçamos para olhar nosso corpo, a fim de compreendermos como ele funciona (BERTHERAT, 2010, p. 2)

Com esta fala de Bertherat é possível definir um dos principais conceitos da antiginástica, o do não adestramento do corpo como máquina, do respeito aos limites e ritmo de cada indivíduo, e valorização do corpo como parte importante do ser completo. Ela defende também que tudo que ocorre no corpo, como tensões e retrações, é de origem psicológica. “O corpo nunca esquece nada, os músculos têm uma memória, e nesta memória muscular encontra-se toda a história da pessoa, desde o seu nascimento até hoje” (BERTHERAT, 2010, p. 4), afirma a terapeuta. Sendo assim, muitos dos males físicos como dores, doenças e excesso de cansaço, são de ordem emocional, psíquica, o que torna a remeter à ideia de que o ser humano é dotado de completude, e tentar fragmentá-lo e dividir suas capacidades é antinatural e prejudicial ao desenvolvimento.

Acompanhando os estudos de Costa (2011), que traz em ampla perspectiva histórica e cultural as diferentes concepções sobre o corpo ao longo do tempo e em diversas sociedades, é possível entender que o corpo sempre permaneceu vinculado a uma concepção dual, ora com ênfase nos aspectos físicos ou materiais, ora prevalecendo os aspectos mentais ou psíquicos. A autora segue em busca de uma concepção plena de corpo, que

considere suas múltiplas dimensões: física, fisiológica, social, histórica, energética e cultural. (COSTA, 2011)

Nesta perspectiva, de conceber o corpo não somente com um conceito dualista, em que as partes se opõem, o que foi mais comum ao longo do tempo, Platão seria o primeiro a defender que o corpo tem uma dimensão subjetiva. Mesmo ainda com a visão de que o corpo seria a prisão da alma, o que revela uma concepção dualista, Platão seria o primeiro filósofo a retirar o corpo da sua condição apenas material.

Aristóteles também traz outras dimensões. Em seu livro “De Anima” vem argumentar sobre uma possível relação constante entre corpo e alma, e chega a afirmar que estas são estritamente ligadas uma à outra. Para Aristóteles, segundo o autor Araújo “pode-se afirmar que tudo que a alma sofre ou faz, não a faz sem o corpo, logo, o corpo também sozinho nada faz, visto que é a alma o seu princípio animador, sendo ela causa e princípio do corpo que vive, ou seja, a alma vitaliza o corpo” (ARAÚJO, 2010, p.4).

Retornando à contemporaneidade, segundo o autor Bertazzo, o corpo é naturalmente estimulado a explorar suas potencialidades motoras, transformando-se então em um verdadeiro laboratório de movimento. Em seu livro intitulado “Corpo vivo, reeducação do movimento” o autor traz uma síntese do seu método terapeuta corporal, onde é exposta uma série de exercícios e textos para o auxílio na ressignificação pessoal de cada corpo, na forma como ele se comporta, se movimenta e se expressa cotidianamente. A partir da leitura do livro é possível reconhecer que o autor defende a necessidade de desenvolver um trabalho de consciência corporal como forma de viver bem e com saúde. Ele pretende trabalhar a consciência corporal, através do estímulo das sensações relacionadas ao movimento no espaço e em alguns pontos específicos do sistema nervoso, desta forma, ajuda o leitor a entender melhor o funcionamento do corpo no seu cotidiano, no ambiente de trabalho, escolar, lazer e outros. Em seu método, o dançarino, coreógrafo e pesquisador utiliza-se de objetos do dia a dia como garrafas pet, elásticos e escovas, e também explora o elemento musical, ritmo, para ampliar nos leitores e alunos o repertório de movimentos corporais e desenvolver o conhecimento do seu próprio corpo. (BERTAZZO, 2010)

2.2 Corpo, movimento e aprendizado

Considerado por muitos como mestre do movimento, Rudolf Laban (1879-1958) desenvolveu diversos trabalhos e pesquisa que resultaram na criação de um método e

terminologia específicos para análise do movimento humano. O estudioso investigou nesta perspectiva, a origem dos movimentos e de qual seria a função da mente em seus processos. “Laban, em seus estudos sobre o movimento, definiu os quatro fatores básicos do movimento, denominados espaço, peso/força, tempo e fluência” (SILVA E SILVA, 2014, p. 5), junto aos quatro fatores definidos o autor também estabeleceu verbos de ação, que têm em suas funcionalidades unir em suas execuções os quatro fatores, são eles: flutuar, torcer, deslizar, pressionar, cortar, alisar e socar. (SILVA E SILVA, 2014)

Segundo Oliveira (2006) citado por Mantovani (2009), o método Laban de movimento, promove em seus praticantes tanto uma possibilidade maior e melhor de expressão e uso consciente do corpo e seus movimentos, como também, previne possíveis dores e doenças causadas pelo mau uso cotidiano. Como dançarino, Laban não propunha um método fechado e absoluto, mas sim uma movimentação livre e expressiva a partir do desenvolvimento da consciência corporal de cada indivíduo estimulando desta forma a improvisação baseada no movimento livre consciente.

Laban elege o movimento como o fundamento de qualquer comunicação humana em que o corpo tenha papel decisivo. Como consequência, caminhos são abertos para que o sujeito praticante ganhe consciência de suas ações, experienciando cada um dos seus fatores. [...] Dominando o próprio movimento e sendo capaz de se expressar por meio dele, nossa hipótese é que esse mesmo sujeito terá facilitado e bem encaminhado o seu contato com outras formas de expressão e comunicação. (OLIVEIRA, 2006, p.226, apud MANTOVANI, 2009, p.56).

Na área de educação e construção do conhecimento, o corpo assume um importante papel. Para Pederiva (2005) “falar de corpo e aprendizagem significa falar de um corpo que interage no mundo e com as pessoas, utilizando-se de suas dimensões”. O corpo como indivíduo tem identidade, características específicas, particulares e únicas. Porém quando se trata do corpo no coletivo, outro corpo é formado, pois agora não é apenas o indivíduo, mas o indivíduo sob influências de outros que se fazem presentes no mesmo espaço. Esta troca que acontece do corpo imerso em outros significados é uma ampla oportunidade de construção de saberes, e como maior representação deste fenômeno pode-se citar o ambiente “escola”.

A autora Izabel Galvão, em seu trabalho de pesquisa numa pré-escola situada em São Paulo, relata:

As exigências posturais feitas pela professora pareciam ignorar as características do processo de consolidação das disciplinas mentais,

exigindo da criança um grau de estabilidade e de controle do comportamento superior às possibilidades da idade. Além disso, baseavam-se em noções sincréticas acerca das relações entre atenção, aprendizado e postura corporal. Já despeito da multiplicidade dos papéis que o ato motor desempenha na atividade global da criança, qualquer ato que escapasse à postura exigida era considerado como transgressão e como potencialmente turbulento, como se houvesse somente duas alternativas possíveis: imobilidade ou impulsividade. (GALVÃO, 1996, p. 7)

A partir deste relato é possível observar o quão ainda é complexo e desafiador, a prática docente em que o ser humano é respeitado como sendo um ser completo, portador de necessidades físicas e cognitivas, e que uma está interligada a outra, formando um indivíduo portador de várias dimensões.

Henri Wallon, psicólogo e filósofo francês, contribuiu de forma significativa para a área da educação, sua teoria é baseada na valorização das qualidades afetivas e sociais do indivíduo, tirando do cérebro o título de principal responsável pela construção de conhecimento, o que em meados dos anos de 1940 foi uma verdadeira revolução.

Henri Wallon, filósofo francês conhecido por suas pesquisas a respeito da psicologia do desenvolvimento, coloca o movimento como o elemento inicial da comunicação e do desenvolvimento do ser humano, o que lhe confere importância primordial no trabalho educativo. (MANTOVANI, 2009, p. 31 e 32)

Segundo PEDERIVA (2005), Wallon lutou para defender que existe uma ação recíproca entre as funções motoras e mentais, e para que haja um real significado de aprendizado para a criança, é necessário que se considere esses dois parâmetros simultâneos na construção do conhecimento. Para Wallon, segundo Pederiva “A atividade postural e a atividade sensório-motora são o ponto de partida da atividade intelectual no desenvolvimento da criança, o movimento é a expressão e o primeiro instrumento do psiquismo” (PEDERIVA, 2005, p. 20). Em seu livro intitulado “Psicologia e educação na infância” (1975), Wallon argumenta sobre a importância do movimento nos primeiros passos da construção de conhecimento:

Na criança, cuja atividade começa por ser elementar, descontínua, esporádica, cuja conduta não tem objetivos a longo prazo, a quem falta o poder de diferir as suas reações e de escapar assim às influências do momento presente, o movimento é tudo o que pode dar testemunho da vida psíquica e traduzi-la completamente, pelo menos até ao momento em que aparece a palavra. Antes disso, a criança, para se fazer entender, apenas possui gestos, ou seja, movimentos relacionados com as suas necessidades ou o seu humor, assim como com as situações e que sejam susceptíveis de exprimi-las. Além destas significações adquiridas, o próprio movimento, pela sua natureza, contém em potência as diferentes direções que poderá

tomar a atividade psíquica. (WALLON, 1975, p.75 apud MANTOVANI, 2009, p. 33)

Outro nome que auxilia na compreensão do corpo, movimento e construção do aprendizado, é o também filósofo francês Merleau-Ponty. O autor tinha como objetivo estudar fenomenologias acerca das percepções, experiência corpórea e a relação com o sistema nervoso. Segundo Nóbrega “A atitude fenomenológica de corpo por Merleau-Ponty abriu perspectivas para os estudos contemporâneos, assim como esses estudos atualizam os dados científicos sobre os quais Merleau-Ponty se apoiara em suas reflexões” (NÓBREGA, 2008, p. 145). O estudioso defende que a cognição tem princípio na corporeidade, na vivência e na capacidade de movimento do ser humano. Com relação à significação do corpo como forma expressiva para Ponty, Nóbrega afirma:

A dimensão expressiva do corpo é enfatizada por Merleau-Ponty como comunicação da realidade sensível, dimensão poética da corporeidade comunicada por meio do gesto. Por meio do logos sensível, estético, coloca-se a experiência perceptiva como campo de possibilidades para o conhecimento, investido de plasticidade e beleza de formas, texturas, sabores, odores, cores e sons. O corpo e o conhecimento sensível são compreendidos como obra de arte, aberta e inacabada. (NÓBREGA, 2008, p.147)

Portanto, é possível identificar nos autores citados, a importância que se atribui ao corpo e sua capacidade sensível de percepção do mundo, na construção de conhecimento e aprendizado cotidiano dos indivíduos.

2.3 Aprendizado musical com o corpo

A partir de reflexões de Pederiva (2005), pode-se afirmar que o fazer musical está intimamente ligado à sensação e à sensibilidade emocional do corpo. Seja qual for o instrumento, o músico sempre estará com o corpo na parte ativa da prática musical, logo se faz necessário expandir a consciência corporal, não se limitando a repetir movimentos técnicos que por consequência transformam o músico em um corpo automatizado, que apenas reproduz regras e movimentos decorados no seu instrumento. Experimentar as várias possibilidades de movimentação, e apropriar-se delas, dará mais significado expressivo e artístico à interpretação musical do artista, acrescentando ainda, um aprendizado concreto no estudo da música, afinal, um conhecimento que passa pela dimensão sensorial do corpo é salvo cognitivamente como parte da própria história e vivência. (PEDERIVA, 2005)

Ainda sob o ponto de vista de Pederiva (2005, p. 28), “O corpo está intimamente ligado com o todo da resposta musical, perceptiva, motora e afetiva”. Logo, é correto afirmar que cantar é um ato de se mover em corpo-emoção, onde o ar que caminha pelo corpo, nele cria forma e se expande, e a capacidade de compreender a sensação corporal que a música transmite, sendo um excelente indicativo de sensibilidade sonora, auxilia no aperfeiçoamento da voz cantada e torna seu estudo e performance mais prazeroso e significativo.

Um autor que se destaca no campo da Educação Musical é Émile Jaques-Dalcroze. Dalcroze viveu entre 1865 e 1950, e sua metodologia questionava a educação musical tradicional e virtuosística, que partia da construção intelectual da música e não da experiência-vivência. Segundo Mantovani (2009), sua maneira de pensar sobre educação musical a priori foi muito rejeitada por colegas de profissão e estudiosos musicais da época. Algumas de suas ideias que mais incomodavam os tradicionalistas era a liberdade que ele propunha aos seus alunos, como o fato de pedir para que ficassem descalços durante a aula, acontecimento que por si só já escandalizava. Ele acreditava também que o ensino da música poderia ser para todos, e não apenas para uma pequena elite, como acontecia no final do século XIX. Sua proposta era basicamente pautada na experiência musical partindo da sensação corporal significada musicalmente, ou seja, para que o aprendizado musical fosse realmente compreendido, era necessário que fosse experimentado na própria formação corporal do aluno, fazendo assim conotações de alguns gestos e movimentos corporais associados a conteúdos musicais.

Seu método de ensino intitulado de “*Rythmique*” em português, “Rítmica”, consistia em elaborar exercícios e técnicas de utilização do movimento corporal visando à interação das dimensões corporal, psíquica e emocional para o ensino de música, ou seja, para Dalcroze, era importante ressaltar a indivisibilidade do ser humano como um ser integral, constituído de corpo e mente que se completavam, e não se anulavam como opostos. Para ele, a educação musical deveria partir da audição, levando em consideração que todo o corpo é passível de ouvir, o conteúdo é ouvido e externalizado pela sensação dos seus elementos no movimento corporal. É importante ressaltar também que o elemento musical mais explorado por Dalcroze era o ritmo. (MANTOVANI, 2009).

A metodologia Dalcroziana defende a liberdade criativa do professor, porém, alerta para que não ocorra a atividade pela atividade, gesto pelo gesto, sem significado. Mas

sim, com objetivos de aprendizado musical partindo de movimentos corporais associados. Michelle Mantovani, em sua tese de mestrado, sugere como um professor de música poderia trabalhar a partir desta perspectiva da rítmica defendida por Dalcroze.

Na metodologia Dalcroze o professor pode começar uma aula de Rítmica de diferentes maneiras: trabalhando a audição de uma peça e pedindo para que os alunos expressem com movimentos as diferentes frases musicais; relaxando todo o corpo e movimentando os membros de acordo com o que é tocado ao piano; propondo que todos caminhem pela sala, até encontrarem um pulso comum; improvisando um trecho cantado e logo depois se movimentando de acordo com a linha melódica. Estes são apenas alguns exemplos, que não esgotam nem limitam as inúmeras possibilidades de desenvolver uma aula. O importante é que todas as aulas tenham um objetivo claro e permitam ao aluno chegar a uma reflexão posterior acerca do que foi experimentado por ele durante a aula. Independentemente do tipo de movimento utilizado, a Rítmica Dalcroze utiliza-se dos aspectos rítmicos, do solfejo e da improvisação de maneira integrada. Em exercícios de solfejo, por exemplo, mesclam-se células rítmicas com movimentos melódicos, que podem ser ouvidos e expressados por movimentos. (MANTOVANI, 2009, p.50)

Acompanhando as ideias de Dalcroze, entendo que, para uma melhor performance musical, o músico precisa desenvolver uma relação mais consciente do seu corpo em contato com seu instrumento, respeitando seus limites, aceitando ele como sendo parte emocional importante do processo, conhecendo todas suas possibilidades, e compreendendo seu corpo por completo como o principal ativo fazedor de música, ou seja, o primeiro lugar onde a música é percebida.

É possível trazer esta mesma afirmativa para o campo da educação musical nos estudos primários ou avançados, de um instrumento, em individual, em grupo, para aprendizados teóricos ou práticos, formal ou informalmente, o uso do corpo em diversos contextos da educação musical aparece de forma positiva, e aplicável para se desenvolver com êxito. Para Freitas (2005):

O gesto musical, além de ação expressiva, comunicacional, cumpre igualmente a função epistêmica, constituindo, portanto, uma atividade cognitiva. Ele se constrói em função dos sons e das relações sonoras que constituem a música. Os elementos musicais suscitam seus correspondentes gestuais. Uma célula rítmica ou uma frase melódica precisa de uma conformação gestual que a realize. Um acorde corresponde, também, a uma ação musical, assim como o contraponto, um baixo, ou um acompanhamento, ou, ainda, o forte e o piano, o crescendo e o decrescendo, o acelerando e o ralentando. O desenvolvimento de uma ideia apresentará repetições e variações que, também, têm seus correspondentes na ação gestual. (FREITAS, 2005, p. 57-58)

Segundo Freitas, o conceito de gesto musical está intimamente ligado ao corpo em movimento na compreensão de elementos musicais diversos, atribuindo ao corpo não a função de meio de aprendizado, mas o aprendizado em si.

No campo do canto coral, área atualmente bastante pesquisada, a ideia de canto coral cênico vem ganhando força e representatividade mais recentemente. O coral da Universidade Federal do Ceará é um exemplo deste segmento. Ele foi criado em 2012, como projeto de extensão da universidade, e tem como proposta mesclar as duas linguagens da arte, as cênicas e a música. A partir desta proposta, “algumas técnicas teatrais e da fisioterapia são usadas como ferramentas na busca de um corpo presente e disponível para o desenvolvimento de um trabalho artístico que una voz cantada e movimento corporal”. (SILVA, SOUSA e SANTOS, Q. de C., 2015)

Este coral tem obtido muitos resultados positivos, dentre eles está a montagem do espetáculo “Atabaques, Violas e Bambus” que, de forma poética, conta a história das três etnias que estão na origem do Brasil. Estreou dentro da programação artística da I Conferência de Educação Musical de Sobral em 2013. Na preparação do espetáculo, o grupo buscou referências do teatro de Augusto Boal para auxiliar no desenvolvimento vocal da prática de canto coletivo. Segundo os autores, se o cantor deseja ter uma voz saudável e bem preparada, é necessário que ele atente ao corpo saudável e seu conhecimento. Dessa forma, é compreensivo que a proposta de preparação deste coral, se constitui nos trabalhos de corpo, voz e movimento, e isso se reflete na unidade e na identidade sonora deste coral.

2.4 Aprendizado do canto a partir do corpo em movimento

Atualmente a técnica de canto associada a esta temática, de corpo-voz-movimento, vem sendo pesquisada e aplicada por muitos autores e investigadores da área do canto, entende-se que há muitos benefícios decorrentes da aplicação dessas práticas, devido aos resultados obtidos em alguns projetos e trabalhos acadêmicos de pesquisa em campo.

Segundo Campos (2007), a técnica Alexander associada ao estudo e performance do canto, pode ser uma possibilidade real para se obter bons resultados nesta prática. Em sua pesquisa de mestrado o autor descreve sobre o método Alexander, faz uma pesquisa com pessoas adeptas do método associado ao canto, e obtém resultados significados neste

trabalho. O método Alexander descrito por Campos é um conjunto de técnicas de reeducação do corpo e prevenção do seu mau uso. Segundo Santiago, citado por Campos:

A Técnica Alexander é um campo de conhecimento baseado no conceito de unidade mente corpo que promove o desenvolvimento da consciência sensorial. O equilíbrio entre mecanismos sensório-motores possibilita ao indivíduo manter a posição ereta com mínimo esforço muscular. (SANTIAGO, 2004, p. 66 apud CAMPOS, 2007, p. 56)

A pesquisa de Campos se deu mediante entrevistas com professores e estudantes de canto que se utilizam do método Alexander para trabalhar. Os resultados encontrados descrevem que a Técnica Alexander proporciona maior consciência corporal, aumento na distribuição do tônus muscular, ajuda a melhorar o uso corporal, evitando desgastes e mau uso decorrente da falta de conscientização, auxilia na coordenação motora e sensorial, no controle, e por fim, favorece ainda maior liberdade de movimentos, desta forma, ela pode ajudar na solução dos problemas causados pelo mau uso dos alunos, professores de canto e dos cantores. E para que se entenda melhor como a junção deste método com o canto se desenvolve, é necessário maior aprofundamento e estudo sobre o mesmo, todavia, a razão pela qual esta pesquisa foi usada como referência para este trabalho, se deve ao fato da técnica Alexander, em resumo, considerar o ser humano em sua totalidade e se atentar a investigação do corpo e seus gestos como principal foco.

A respiração é algo essencial na prática do canto, e sua associação com o movimento é fortemente representada pelo método desenvolvido no século XX, na Alemanha, criado por Ilse Middendorf (1910- 2009), a criadora deste método denominado “respiração vivenciada” sofreu influências indiretas da filosofia e pedagogia Dalcroziana de ensino musical a partir do corpo e movimento. Segundo Storolli, esta influência se deu mediante o contato com Rudolf Bode (1881-1965) e Henry Medau (1890-1970). Bode chegou a estudar na escola Dalcroze, e Medau, como seu seguidor, também vivenciou esta pedagogia. Para Storolli, a respiração vivenciada pode ser definida da seguinte forma:

A prática baseia-se na tríade Respiração – Concentração – Percepção. Esses três elementos devem coexistir e estar em equilíbrio para que seja possível experienciar a respiração. Primeiro, a respiração surge do movimento, propiciando um processo de vivência da respiração. Posteriormente, cria-se então a possibilidade do movimento surgir da respiração e manifestar-se criativamente através de gestos ou sons. (STOROLLI, 2006, p. 2)

Desta forma, a autora desenvolve um trabalho de pesquisa em campo, para compreender de que maneira a respiração vivenciada pode contribuir para o aprendizado do canto. Essa pesquisa se desenvolveu durante dois anos, período em que foram criados cursos de canto associados a esta técnica alemã de respiração. Mediante observações e falas diretas dos alunos participantes desses cursos, foi possível reconhecer de que forma a técnica auxilia no aprendizado do canto. Houve afirmações que durante as aulas a experiência de sentir todo o corpo vibrando enquanto se cantava foi inovadora, o que remete a maior consciência sensorial do corpo na vivência do canto, é possível compreender também, a partir da leitura das falas, que:

A sensação de conforto e ausência de esforço, assim como a fluência de movimentos também foram observadas como conquistas. O prazer de fazer uso da voz aparece em vários depoimentos, e ao falar sobre os benefícios trazidos pelo trabalho, a maior parte dos participantes relata a descoberta de uma nova percepção sensorial e percebe na prática realizada um novo caminho para o autoconhecimento em relação aos aspectos respiração, movimento e canto. (STOROLLI, 2006, p. 4)

Segundo Peixoto (2014), o preparo vocal e o repertório de movimentos corporais para o cantor, precisa ser um estudo constante na construção do artista, não apenas um ato improvisado no palco, mas sim, uma investigação pessoal e contínua. A identidade artística de cada cantor e a capacidade de se prevenir das possíveis tensões e estresses antes de subir ao palco, podem ser também qualidades a serem alcançadas mediante a conscientização do seu próprio corpo, em movimento, espaço, tempo e energia. A cantora e pesquisadora Peixoto, desenvolveu um interessante trabalho no Rio de Janeiro, de Jogos e dinâmicas na formação do cantor, onde há o trabalho de corpo como processo aliado ao repertório vocal. Este trabalho ocorreu a partir da oferta de oficinas para estudantes de canto lírico. “Essa abordagem é diferente da utilizada em formas mais tradicionais, em que canto e exercícios de palco coexistem somente quando direcionados para a elaboração de cenas de ópera ou teatro musical, mas não coexistem dessa maneira no processo formativo do artista” (PEIXOTO, 2014, p.1132). Diante dos resultados obtidos neste trabalho, pode-se afirmar que a percepção holística do aprendizado do canto desenvolveu maior autoconfiança, autoconhecimento corporal e maior desenvoltura no processo de aprendizagem do canto nos estudantes participantes das oficinas.

A temática de corpo, voz e movimento nos traz, inevitavelmente, as artes cênicas, pois nesta área a relação entre o corpo e a voz é intensamente trabalhada e importante para as

construções de personagens dos atores. “A voz existe no corpo, é o corpo que sabe o caminho da produção vocal, do movimento e da sua expressão” (ALEIXO, 2005, p. 1). Segundo o autor, em seu artigo “a dimensão sensível da voz e o saber do corpo” desenvolver o conhecimento vocal interligado ao conhecimento de todo o corpo como voz, é possível ser estruturado em dimensões distintas que se completam. “Podemos considerar que, no âmbito da vocalidade poética, a voz se manifesta em três dimensões fundamentais sendo: sensível, dinâmica e poética” (ALEIXO, 2005, p. 1). A dimensão sensível se manifesta como origem e centro criativo da voz, onde há a essência. A dinâmica caracteriza os aspectos físicos como movimento corporal sonoro, em timbres, alturas, intensidades e volume. Já na poética, é considerada a relação da voz em intercâmbio, a voz que se comunica entre o atuando e o público. O ator e pesquisador Aleixo, desenvolve uma teoria para atores-cantores e cantores-atores que de forma metodológica e esquematizada trabalha a voz nas suas mais sensíveis possibilidades artísticas.

O Chinês Stephen Chun-tao Cheng em seu livro “o tao da voz” traz a técnica de canto combinando tradições ocidental e oriental, e nesta perspectiva o autor coloca o estudo de canto fortemente influenciado pela filosofia do taoísmo, que em suma, é uma filosofia oriental que tem como princípios, a natureza e suas observações, no sentido de compreender a sabedoria intuitiva como a essência do ser, o supremo absoluto que se refere ao conceito de opostos, onde há a interação de forças opostas que simbolizam o equilíbrio, e o movimento circular contínuo. E é nesses dois últimos princípios que o autor Cheng dá origem a sua técnica vocal, associando o movimento circular contínuo, que na prática é colocado como exercícios de movimentação do corpo em junção com trabalhos de respiração consciente, e a teoria dos opostos, que no canto vai simbolizar o volume alto e baixo, notas graves e agudas, tempos rápidos e lentos e o próprio ato de expirar e inspirar. “Ter uma boa saúde mental e física é vital para todo mundo, especialmente para aqueles que pretendem seguir carreira de cantor, ator ou orador” (CHENG, 1999, p. 117). A partir da leitura deste livro é possível compreender que a proposta é de uma linguagem bem imaginativa, ligada à emoção e às sensações do estudante de canto, e que os exercícios vocais estão sempre associados ao conceito de movimento circular contínuo, segundo o autor:

O movimento circular contínuo e suave auxilia a interação dinâmica de forças opostas e ajuda na criação do fluxo de energia vital necessário para produzir um som forte ou lírico. Além disso, ajuda a controlar ou coordenar a sua respiração para cantar ou falar sem esforço ou tensão pelo

fato do diafragma estar trabalhando para você com eficiência. (CHENG, 1999, p. 26)

No livro, o cantor, ator, compositor e professor de técnica vocal, Cheng, propõe um método de pedagogia vocal inovador, é possível verificar isto nos exercícios do livro, cada exercício é orientado para que seja feito com todo o corpo e a mente. Os movimentos corporais são constantes na execução dos exercícios vocais, e ele utiliza-se de frases como: exercício de movimento corporal círculo solar principal, abrindo minhas asas, voando livremente, girando em torno do sol, sempre com o intuito de estimular a criatividade e a imaginação do estudante. A técnica ensinada abrange tanto estudantes iniciantes, quanto avançados, no trabalho há um capítulo dedicado a cada especificidade. Ao fim do livro, Cheng alerta para a atenção que o cantor precisa dar ao seu corpo, sendo ele parte fundamental do processo de aprendizagem e execução musical, desconsiderando o corpo como algo dividido e independente da mente, mas sim, em uma junção equilibrada de ambos. “Lembre-se, corpo e mente são intimamente relacionados e interdependentes; a saúde de um afeta a saúde do outro. Portanto, é essencial manter a saúde em todos os aspectos” (CHENG, 1999, p. 117).

É possível verificar que a possibilidade de se aprender canto a partir do corpo em movimento ainda é bastante inovadora e recente, pois apesar da extensa literatura presente sobre a temática, o aprendizado tradicional, em que uma certa visão tecnicista exerce a primazia, e muitas vezes desconsidera as várias outras possibilidades de aprendizado que existem, ainda é hegemônica nas práticas de ensino-aprendizagem do canto.

Segundo Braga e Pederiva (2008), em uma pesquisa realizada com seis participantes cantores do Coro Lírico do Teatro Nacional Cláudio Santoro em Brasília-DF, constatou-se que a vivência da corporeidade no estudo e performance do canto não se faz presente de forma significativa entre cantores, e que os aspectos físicos e emocionais são muitas vezes considerados de relevância secundária. Segundo as autoras, este cenário se deve à supervalorização da mente e dos processos cognitivos, vistos como duais e principais em relação ao corpo e à emoção, o que pode levar a diversos problemas de saúde. (BRAGA e PEDERIVA, 2008).

3. METODOLOGIA

A metodologia escolhida para desenvolver este trabalho é de caráter qualitativo. A pesquisa de caráter qualitativo tem como principal característica a ausência de medidas numéricas e análises estatísticas, examinando desta forma, os aspectos mais profundos e subjetivos de um tema em estudo. Este método é na maioria das vezes menos estruturado, o que torna a relação entre os entrevistados e o pesquisador mais flexível, ampla e rica em detalhes. (DIAS, 2000).

O instrumento de coleta de dados utilizado é a entrevista com grupo focal. Ela acontece pela conversação em grupo, com a participação de um mediador que orienta e planeja as questões a serem discutidas pelos integrantes. O objetivo principal desta técnica de coleta de dados é identificar, por meio do diálogo coletivo, quais são as percepções, os sentimentos, atitudes e as ideias do grupo participante. Todos podem se expressar, defender seus pontos de vista e relatar situações pessoais vividas, para que se possa, a partir desta conversação, compreender quais são seus conhecimentos e experiências relativos ao tema em estudo. (DIAS, 2000)

Esta técnica de coleta de dados foi escolhida devido a sua praticidade e a possibilidade de entrar em contato com a riqueza de ideias, pensamentos e sensações que podem surgir pela quantidade de pessoas envolvidas, e a coletividade que se estabelece nesta técnica. Segundo JOHNSON (1994) citado por DIAS (2000):

Os usuários dessa técnica partem do pressuposto de que a energia gerada pelo grupo resulta em maior diversidade e profundidade de respostas, isto é, o esforço combinado do grupo produz mais informações e com maior riqueza de detalhes do que o somatório das respostas individuais. Resumindo, a sinergia entre os participantes leva a resultados que ultrapassam a soma das partes individuais. (JOHNSON, 1994, apud DIAS, 2000, p. 04).

3.1 As entrevistas e o grupo focal

Foram dois grupos entrevistados. Eles fazem parte da vivência musical proposta pela professora Uliana Dias C. Ferlim no Departamento de Música da Universidade de Brasília. A professora tem denominado esta vivência de “Canto Coletivo Improvisado (*Circlesongs*)” e ela será descrita na descrição dos resultados obtidos.

A primeira entrevista foi realizada com os participantes da ação de extensão denominada de “Canto coletivo e improvisado (*Circlesongs*) 2016_2, que tem como objetivo:

Proporcionar práticas musicais coletivas, utilizando voz e corpo como elementos fundamentais de criação, execução e apreciação, para um amplo público de estudantes, professores de música e profissionais de outras áreas, em qualquer nível de conhecimento musical. Além da vivência corporal e vocal, essa prática estará relacionada a discussões sobre princípios e possibilidades pedagógicas utilizadas e possibilidades de aprendizagem musical desenvolvidas. (FERLIM, 2016)

O segundo grupo entrevistado foi o de estudantes da disciplina “Instrumento Suplementar Canto Popular”, que contém as mesmas práticas desenvolvidas no projeto de extensão citado acima, porém, tem como participantes apenas alunos matriculados na Universidade de Brasília, não importando o nível de conhecimento musical anterior dos estudantes. Neste caso, a disciplina não é aberta à comunidade.

O público entrevistado não é, em sua maioria, de músicos profissionais, tampouco de cantores atuantes, embora haja alguns nessa situação. A escolha por estes grupos se deu devido a suas vivências musicais que acontecem semanalmente na universidade, e também por podermos compreender como o aprendizado do canto se dá em diferentes níveis e perspectivas nesta prática.

O primeiro grupo foi formado pelos participantes do projeto de extensão com o número total de sete (7) pessoas. A duração da entrevista foi de 45 minutos e a conversação foi conduzida de forma tranquila e participativa, todos do grupo tiveram a oportunidade de fala e colaboração. Neste grupo havia alunos de canto, professora de fagote, estudante de antropologia, professora de artes visuais e uma tradutora.

A entrevista com o segundo grupo foi com a participação dos estudantes da disciplina “Instrumento Suplementar Canto Popular”, que possui 80 alunos matriculados. Seis (6) pessoas se disponibilizaram a contribuir com o trabalho. A duração total da entrevista foi de 50 minutos, a conversa também foi conduzida de forma tranquila, todos participaram com suas falas contribuindo para a construção de ideias e conceitos do grupo. Em ambas as entrevistas foi utilizado um roteiro de questões semiestruturadas para conduzir a entrevista de grupo focal.

A seleção para os grupos que participaram das entrevistas se deu de forma livre e espontânea, no fim de uma prática na qual também participei ativamente. Foi perguntado à turma quem poderia se disponibilizar a dar as entrevistas. Eles sempre se reúnem depois das

práticas para uma conversa coletiva com trocas de experiências e percepções das sensações das práticas. Um período de 15 minutos do final da aula foi doado para a realização das entrevistas. Dentre os que se disponibilizaram a ajudar, havia participantes antigos, que já frequentam desde o primeiro semestre de 2016 aquele ambiente musical, porém havia também novatos, então ambas as percepções foram registradas, indistintamente, para colaborar neste trabalho.

Os resultados das entrevistas se deram mediante descrição das falas dos participantes durante a entrevista de grupo focal que se estruturou. Foram citadas várias experiências, pensamentos, e trocaram-se ideias acerca do tema em estudo, críticas e reflexões.

A metodologia escolhida para realizar esta pesquisa gerou resultados múltiplos e variados por se tratar de falas livres e em grupo. Coletivamente, os participantes puderam expor suas ideias, e sob influência dos outros colegas presentes, construir suas respostas, o que tornou o trabalho dinâmico e com diversidade de argumentos e elaboração de conceitos e pensamentos.

4. RESULTADOS OBTIDOS

As entrevistas foram realizadas logo após as práticas do “Canto Coletivo Improvisado”. As *Circlesongs* são uma prática musical coletiva, criada pelo músico Bobby McFerrin,¹ que consiste em uma roda de canto onde os indivíduos envolvidos exercitam a improvisação musical por meio do movimento corporal e do canto (FERLIM, 2015). A dinâmica do grupo se desenvolve da seguinte forma: com a participação de um líder que irá comandar e orientar a criação musical estruturada pela divisão das vozes, a roda se inicia, e de forma livre e espontânea, essa liderança poderá ser trocada a qualquer momento da criação, com o intuito de que outros possam vivenciar esta liderança, independente do nível de conhecimento musical. Segundo Ferlim (2015), McFerrin criou esta prática há muitos anos atrás, e em 1997, lançou um trabalho artístico com a denominação *Circlesongs*, com um grupo de apenas 12 pessoas, um grupo vocal denominado “Voicestra”, em que o cantor exercitava suas criações de modo coletivo e colaborativo, isto é, com a contribuição espontânea e criativa desses cantores. Com o passar do tempo, esse grupo se expandiu, e essa ideia passou a reunir um maior número de pessoas, mantendo ainda o grupo original, em encontros regulares anuais, no formato de *workshops*, constituindo uma comunidade de prática. Atualmente centenas de pessoas do mundo todo frequentam anualmente esta prática, tanto músicos profissionais, como pessoas da comunidade em geral.

No decorrer da oferta do “Canto Coletivo Improvisado (*Circlesongs*)”, a professora tem se comunicado com as abordagens pessoais de Zuza Gonçalves,² a quem conheceu no curso de Bobby McFerrin, e que segundo ela mesma afirma, tem colaborado com a inserção e a diversificação de práticas que colaboram com os princípios e fundamentos da integração das atividades musicais fundamentais que orientam a

¹Bobby McFerrin, cantor norte-americano conhecido por suas invenções e grandes habilidades vocais. Seu contexto de atuação, desde os anos 80, se insere nos festivais mundiais de jazz e música erudita, onde também atua como regente.

²Zuza Gonçalves, formado em Composição e Regência pela Unesp, tem estudado e desenvolvido, desde 2001, caminhos alternativos dentro da música vocal em contextos de ações educativas não formais e de performance, agregando elementos de práticas diversas como a improvisação vocal, os cantos circulares (*circlesongs*) e a percussão corporal, dentre outros. Participa do *workshop* de Bobby McFerrin pelo menos há 2 anos como professor convidado. Tem organizado, junto a dois outros colegas que trazem contribuições na área da Pedagogia da Cooperação (Ronaldo Crispim) e Artes do corpo (Pedro Consorte), o que eles têm chamado de “Música Circular”, eventos de imersão em atividades musicais e corporais. Para maiores informações, ver: <<http://musicadocirculo.wixsite.com/retiro>> Acesso em nov. 2016.

proposta, isto é, promover e incentivar o fazer musical direto (Criar-apreciar-performar/tocar/cantar) e auxiliam na sustentação da comunidade de prática. (FERLIM, 2016)

Um projeto de extensão universitária, conforme indicado pelo Decanato de Extensão da Universidade de Brasília, tem como objetivo contribuir para democratizar as relações entre universidade e sociedade em busca de desenvolvimento sustentável. Buscando ser um espaço de desenvolvimento das sociabilidades musicais, o “Canto Coletivo Improvisado”, como uma proposta de extensão, tem os seguintes objetivos:

Promover a prática musical coletiva utilizando o corpo e a voz como elementos fundamentais para a realização de atividades de experimentação, criação, execução e apreciação, visando promover uma experiência musical que dê espaço à criatividade e ao aprimoramento musical dos participantes, principalmente no âmbito do canto e da realização de arranjos improvisados. (FERLIM, 2016)

Nas práticas de “Canto Coletivo Improvisado” como projeto de extensão é proporcionado um ambiente espaçoso, musical e que estimula constantemente a criatividade dos integrantes. Os encontros acontecem semanalmente, às quintas-feiras. A carga horária total do curso é de 15h, e respeitando o calendário da universidade, as aulas se desenvolvem durante o período de dois meses e dois dias. Os dados citados são referentes ao semestre vigente.

A disciplina de “Instrumento Suplementar Canto Popular”, que caracteriza a segunda forma pela qual as práticas de “Canto Coletivo Improvisado” são ofertadas, trata-se de uma disciplina direcionada para alunos matriculados na universidade, advindos de diversos cursos para além do de Música. A proposta é trazer para os alunos um aprendizado musical imersivo e prático, onde a participação ativa dos alunos no fazer musical se dá constantemente, sendo desta forma, o eixo do aprendizado dos mesmos. As aulas ocorrem semanalmente, assim como no projeto de extensão, porém, às sextas-feiras, e tem a duração de quatro meses e vinte dois dias, respeitando o calendário universitário da graduação.

Abaixo estarão descritos os temas levantados e as falas mais relevantes destacadas após uma análise do material, seguindo uma relação estabelecida pelas questões semiestruturadas que guiaram a entrevista, organizados por tópicos e como subtítulos desta seção de resultados obtidos. A fim de proteger a identidade dos participantes, lhes foram atribuídos nomes referentes a alguma característica que os pudessem identificar, por vezes sua

ocupação profissional ou estudo, como curso que frequentam na universidade ou instrumentos que tocam. Os tópicos organizados e apresentados a seguir são referentes aos objetivos da pesquisa, de verificar os pensamentos, atitudes e valores dos participantes, e demonstram argumentos variados.

4.1 Relação da voz com corpo e movimento entendida como algo orgânico e indivisível

Analisando as repostas, identifico que a palavra “orgânico” é usada no sentido de unidade entre corpo e voz, e também, naturalidade e fluidez dos acontecimentos, o que pode tornar a prática e o aprendizado mais leve e menos mecânico ou exaustivo. Nas falas a seguir, é possível reconhecer esse pensamento presente na vivência dos estudantes.

Eu acho bem orgânico também, tanto o corpo quanto a voz, parece que um vai ligando o outro, e vai criando uma linha só, assim bem orgânica – (Cênicas);

É bem orgânico sim, e concordo com o colega quando ele diz que ajuda a marcar, e a interpretar mais o ritmo, entrar mais no ritmo, a voz, o corpo, está muito ligado, muito orgânico - (Tradutora);

O corpo, ele também tem uma voz, e se a gente de fato, já permanece com esse corpo calado, inerte, a gente tem que praticar outro tipo de voz, no caso o canto, e quando a gente junta esse corpo, quando a gente começa a dar voz ao corpo, eu acho que esse diálogo vai criando um lugar mais orgânico, no teatro também é assim, a gente trabalha primeiro o movimento, e depois a gente vai trabalhar a fala, e depois a gente trabalha os dois juntos, pra ficar um corpo orgânico, mais natural possível, é a mesma coisa que eu senti aqui na prática, no primeiro dia meu corpo estava com timidez, mais travado, sem fala, mas minha voz saía, não de uma forma orgânica, e quando ia juntando esse lugar do corpo, eu sentia que era um corpo só, a fala, a voz, o corpo, tudo era uma só voz – (Cênicas);

Os entrevistados levam a questão do corpo e movimento para a musicalidade em geral e em outros instrumentos como violoncelo, piano e fagote. Por exemplo, a fagotista relata a partir de experiências pessoais artísticas, que no seu instrumento, a relação com o corpo também é muito importante, tanto para melhor compreensão da música, como para uma interpretação mais sensível, ou seja, para além do instrumento canto, que é o nosso objeto de estudo, a relação corpo-música também se dá de forma orgânica em outros contextos.

No meu caso é o fagote, o som muda, tudo muda, com o fagote eu não tenho essa prática de sair me mexendo pra lá e pra cá, porque

desestabiliza, e você precisa pensar no diafragma e tal, eu toco sentada, mas muda a qualidade do som quando eu envolvo o corpo na execução, porque você se vê toda envolvida, seu ar está mais pleno se você está relaxada. Consciência corporal é fundamental também pra sua saúde, sua saúde profissional, não só pessoal, mas naquilo que você faz como profissão, seja ela qual for, e no caso do músico, é fundamental você ter consciência corporal, mesmo que a sua interface, ou especialmente se a sua interface esteja fora de você – (Fagote);

Eu fiz aula de piano, e lá tinha um garotinho, o Jairo, ele gostava de tocar se movimentando bastante, ele dançava com a mãozinha no piano, eu achava aquilo um barato, o professor falava assim: Não Jairo, é assim, e eu falava: professor, deixa que ele, o Jairo, ele é super dançante, ele está dançando com a mãozinha no piano – (Visuais);

No momento estou estudando violoncelo, e a experiência que eu estou tendo aqui ajuda em muitas coisas de teoria musical, teoria musical solta, sem essa prática é tudo muito abstrato, eu fico perdido, mas, aqui eu estou vivendo isso, tem movimento, tudo ali, então faz muito mais sentido pra mim – (Físico);

Como um dos objetivos principais deste trabalho é verificar a relação corpo, voz e movimento para o aprendizado do canto, esta percepção dos estudantes sobre esta unidade no fazer musical, a chamada sensação orgânica dos acontecimentos, foi identificada como um dado positivo e que tem influenciado no aprendizado do canto dos entrevistados.

4.2 A relação corpo-voz-movimento é muito presente nas práticas de canto coletivo improvisado e auxilia os participantes a se descobrirem vocalmente

Segundo os entrevistados, as práticas do “Canto coletivo improvisado” envolvem diretamente o corpo em movimento, e desta forma, tem ajudado muito no aprendizado do canto. Para alguns, o principal motivo desse aprendizado é o relaxamento e a liberdade para experimentar diversas possibilidades vocais que esta prática proporciona.

O ponto central da disciplina é realmente esse, é corpo, corpo em movimento, canto, esse é o foco, ou pelo menos um dos pontos mais importantes – (Percussionista);

Pra mim ajuda a relaxar o aparelho vocal, cria mais espaço pra cantar se eu estou me movimentando, ou tocando percussão, enfim, se tem alguma outra atividade de movimento junto, eu acho mais fácil criar espaço pra cantar– (Professora); (grifo meu)

Algo que eu gosto muito é essa autonomia que nos é dada aqui, essa liberdade de você se desafiar, de propor o que você quer fazer, o que você quer trabalhar em você com relação ao canto com relação a música. Eu me descobri melhor no canto aqui nessa aula – (Percussão). (grifo meu)

Houve também um relato em que a entrevistada expõe o trauma causado por métodos de ensino de canto extremamente rígidos e que desconsideram o corpo em movimento como parte do processo de aprendizado. Segundo a entrevistada, a aula de canto erudito na sua adolescência foi uma experiência tão ruim que por consequência a afastou da música por bastante tempo.

Quando eu era adolescente, eu queria muito aprender música, e então pedi pra minha família, pra minha mãe, e aí eu tinha um professor de canto lírico na minha rua, e eu fiz um ano de aula com ele. Era muito tenso, eu saía de lá com a garganta doendo, então não quis mais saber, deixei de lado. Só voltei a brincar com música, num grupo de amigos, bem mais tarde, e foi assim que eu me reaproximei do canto. Essa relação do corpo relaxado ajuda muito, não estou depondo contra métodos de música erudita, não é isso, mas, sobretudo pra uma primeira vivência, no caso da minha adolescência, aquela coisa muito rígida do canto lírico, acabou me travando muito. Já essa coisa espontânea do improvisado, juntamente do corpo, inclusive acabo de lembrar as aulas que eu não podia [pausa com expressão negativa], o professor não me deixava mexer nada, a única coisa que eu podia mexer era o maxilar, eu mal podia piscar, aquilo me travou bastante – (Professora).

Segundo uma pesquisa realizada por Braga e Pederiva (2008), “cantores líricos tendem a não vivenciar seus corpos como unidade, ou seja, como uma corporeidade”, o que vai ao encontro do relato da entrevistada, desta forma é possível supor que há ainda hoje no aprendizado do canto lírico, um excessivo valor dado à técnica não incorporada e à desconsideração dos aspectos mental-físico-emocional no canto, gerando algumas vezes, problemas como insegurança, desmotivação na continuação do aprendizado e também problemas de saúde.

Para o entrevistado que é músico e percussionista, a sua descoberta vocal durante as aulas foi muito rica e libertadora, o ajudou a cantar mais relaxado, afinado e com a voz mais clara e leve. Ele relata sobre a sua experiência com relação à colocação vocal.

Cara, algo que rolou é que, eu não sou cantor, então, quando eu me atrevia a cantar, eu cantava muito com a minha voz falada, com a voz do peito, e aí cara, eu descobri que existe uma tal da voz do cantor, essa voz do cantor ela é na cabeça. Quando eu começava a improvisar e tal, eu sentia que essa dificuldade me fazia limitar minha voz, algumas vezes eu insistia em cantar muito grave, e chegava num ponto que não conseguia cantar mais nada, e eu não entendia porque, se aquela era minha voz natural, eu pensei que tinha alguma coisa errada, questionava o porquê de não estar funcionando, o que estava rolando, e então eu descobri que tem essa outra voz, que está numa região mais aguda, que está relacionada com a cabeça, que faz ampliar meus limites, então agora eu consigo ir pra cima e ir pra baixo com mais facilidade, e isso foi algo que eu descobri aqui, na prática, de ficar

experimentando, de ficar cantando enquanto a galera estava fazendo outras coisas, e isso foi incrível pra mim, essa coisa da experimentação é o eixo do aprendizado. Então, eu venho ao longo dessas aulas, descobrindo que eu tenho outro registro de voz, e esse registro é o tal da voz de cabeça, é uma voz de cantor, é uma voz um pouco mais aberta, uma voz um pouco mais leve, que me faz cantar melhor, me faz afinar melhor – (Percussão).

Segundo o depoimento de um estudante de canto, ele relata sobre suas experiências com aulas de canto e como associar voz a movimento corporal lhe ajudou a resolver problemas técnicos. Ele conferiu esta melhora na voz à maior possibilidade de experimentar, de pesquisar sua própria voz, de ser mais livre no processo de aprendizado vocal, interligando esta autonomia adquirida ao corpo em movimento que o ajuda a se expressar melhor.

Eu já fiz aula de canto, e o fato de estar aqui, de não ter aquela cobrança padrão de aula de canto, não estar naquela formalidade, já ajuda bastante, eu fico mais livre para tentar. Então, muita técnica que o professor ficava no meu ouvido o tempo todo falando, eu só fui começar a entender aqui, por que eu estava relaxado, despreocupado com nota, com letra, despreocupado se eu ia errar, se eu ia acertar, eu apenas estava aqui, estava sentindo como meu corpo estava reagindo, e eu estava testando, então foi quando eu consegui entender muita coisa que estavam tentando me ensinar – (Canto).

Pelos relatos, pode-se verificar a valorização dos aspectos da preparação para o ato de cantar, envolvendo todo o corpo, como auxílio nos processos de descoberta da própria voz, da consciência vocal. Pode-se identificar também que o processo é envolto a criação de espaços para a experimentação, espaço de autonomia, relatado como “espaço para cantar, experimentar”. A liberdade para o aprendiz se movimentar e promover experimentações aparece como um elemento valorizado pelos entrevistados, eles se sentem livres para descobrir, cada um em seu ritmo, as melhores formas de se cantar e conhecer seus instrumentos musicais, a voz.

4.3 A prática de corpo em movimento auxilia na interpretação, proporciona maior desinibição dos integrantes e ajuda a se expressarem melhor no palco

Alguns alunos relatam que nas aulas eles têm a oportunidade de se soltarem mais, de experimentarem mais, aprenderem a lidar com a timidez na hora de cantar, e conseqüentemente, conseguir se expressar no palco. A desinibição aqui tratada se refere ao controle da voz e do corpo diante da exposição nas apresentações em público, aprender a

lidar com seu corpo no palco é de extrema importância para um cantor, afinal o cantor está numa constante exposição, seu corpo é seu instrumento musical, e ele não tem onde se esconder ou em o que se apoiar. Para uma boa interpretação é necessário ter em mente que canto não é apenas mecânica e técnica vocal, mas sim emoção e sensibilidade corporal para interiorizar e passar verdade no palco. Aleixo compara a voz com a poesia: “Como poesia, a voz é simbologia, é musica, é impressão, é sensação, é sentimento, é emoção, é portanto, relação intercorporal entre o atuante e o público” (ALEIXO, 2005, p. 6).

Para Laban, citado por Silva e Silva (2014) “o artista no palco, tem de adquirir a habilidade para manifestar ações corporais nítidas, ou seja, usar o corpo e suas articulações com clareza tanto na imobilidade quanto no movimento.” (LABAN, 1978, p. 88 apud SILVA e SILVA, 2014, p. 2).

Conforme a fala dos entrevistados:

Como eu canto, eu sentia muito dificuldade em ter presença de palco, muita mesmo, e eu estou vendo que essas aulas aqui estão me ajudando a superar esse obstáculo, que é preencher o palco comigo, com meu corpo, essas coisas – (Cantor);

Realmente, eu acho isso muito forte aqui nessa disciplina, essa coisa de se soltar, de desinibir, de olhar no olho, se relacionar, assumir esse espaço, se assumir, se colocar, é algo que eu acho muito forte na disciplina, e que também tem me ajudado bastante, e hoje, é isso que eu busco na disciplina, essa desinibição, esse controle no palco – (Percussão);

No canto é como se estivéssemos pelados, por exemplo, quando eu toco violão eu me sinto muito mais segura, e eu não toco bem violão, mas eu sinto muito mais segura porque eu sinto que eu tenho um escudo ali me protegendo, e quando você está ali cantando, você que precisa colocar pra fora, você está totalmente desnuda mesmo, você pode errar, e tudo mais, e preciso aprender a lidar com isso, eu acho que é essa a importância dessa aula, dessa constante construção de todo dia, pra nós nos estabelecermos e ficarmos mais confiantes – (Cantora)

“O domínio dos movimentos corporais tem reflexos diretos na atuação do intérprete, pois amplia sua compreensão das estruturas musicais bem como a capacidade comunicativa” (SILVA e SILVA, 2014, p. 5).

Para os participantes que têm experiência ou se envolvem com atividades profissionais de performance, esse aspecto foi destacado. Essa atividade de extensão ou como disciplina de graduação, embora não tenha tido como princípio trabalhar com esses objetivos diretamente, aparece como sendo importante no auxílio a desenvolver aspectos como

confiança, desinibição e controle de palco, o que para os cantores é de grande relevância e necessário a uma boa performance, pois entende-se que o cantor é um interprete corporal e emocional de um canção, ou seja, ele transmite o que a letra, o ritmo, a harmonia, a música em todos os seus aspectos, tem a intenção de transmitir aos ouvintes, para que isso ocorra de forma natural é necessário que o cantor consiga ter a habilidade de expressar bem em público e de controlar conscientemente o corpo e a voz diante de situações de exposição.

4.4 O movimento corporal auxilia na compreensão do ritmo a ser executado-cantado.

Os estudantes entrevistados relataram que de acordo com suas experiências, o movimento corporal ajuda a manter o ritmo cantado, desta forma eles defendem que o movimento é parte do fazer musical e um instrumento de auxílio para se cantar melhor, ou seja, compreensão e execução rítmica estão intimamente ligadas à sensação corporal da música. Segundo Freitas, em defesa do gesto musical tratado em sua dissertação de mestrado, “O destaque dado ao gesto deve-se, primeiramente, ao fato de a música ser gestual. Ela se realiza através do gesto e, por isso mesmo, comunga com ele características do próprio movimento, tal como o ritmo, a plasticidade, a expressividade e a temporalidade” (FREITAS, 2005, p. 68).

O bom é que movimentar ajuda a marcar o ritmo e a lembrar de como é que você está cantando – (Professora);

Concordo com o colega quando ele diz que ajuda a marcar e a interpretar mais o ritmo, entrar mais no ritmo, a voz, o corpo, está muito ligado mesmo - (Tradutora);

O próprio fato de estar se movimentando ali, nos dar maior noção de ritmo mesmo, de se mover de um lado para o outro, até fazer percussão de tempo em tempo ajuda melhor na consciência do canto, estar em movimento ajuda manter esses controles do aspecto de duração e tudo mais – (Músico);

Também acho essa coisa do movimento e tal, está muito ligado ao ritmo, na manutenção do tempo, e isto é importante em qualquer instrumento, no canto também. O tempo é uma regra muito forte na música, então, eu acho que quando você está dançando, você está se movimentando no tempo, isto fica mais claro pra você, e fica mais difícil de você sair disso também - (Percussão).

Dalcroze analisa o porquê de os estudantes fazerem esta conotação forte do movimento corporal ao cantar com o ritmo: “A consciência rítmica é resultado de uma

experiência corporal, e essa consciência pode ser intensificada através de exercícios que combinem sensações físicas e auditivas” (MATEIRO, T. e ILARI, B., 2013, p. 31)

Desta forma, como a prática de canto coletivo improvisado proporciona essas vivências de corpo em movimento e audição/execução musical, podemos deduzir que ocasiona o desenvolvimento de melhor compreensão rítmica dos participantes. A característica rítmica da música é uma das características mais importantes para um estudante de canto, a compreensão da mesma é um dos pilares de uma boa interpretação. Caso não ocorra, é possível que fique muito claro ao ouvinte que há algo de errado. As percepções levantadas pelos entrevistados, que dizem respeito à prática de canto coletivo improvisado e à forma como o corpo em movimento está presente nela, parecem indicar o auxílio nesta compreensão. Estar com o corpo em movimento auxilia na compreensão rítmica, conseqüentemente auxilia também no aprendizado do canto, segundo os entrevistados.

4.5 A identidade musical-vocal de cada um se desenvolve

Os entrevistados relatam que desenvolvem suas identidades e marcas musicais características de cada indivíduo. Simultaneamente, é possível observar esse desenvolvimento nos colegas que compartilham a mesma prática, cada participante tem uma especificidade que o caracteriza, ou seja, é possível distinguir a voz e os gestos de cada um.

Behlau e Pontes (2001), citados por Braga (2009) entendem a voz como uma expressão sonora absolutamente individual, desta forma, comparam a voz à impressão digital de cada indivíduo. “A voz que o indivíduo possui é, em parte, devido as suas características anatômicas, porém, a sua identidade vocal se forma ao longo de sua vida, sofrendo modificações de acordo com a história pessoal e aspectos que a envolve”. (BRAGA, 2009, p. 17)

Uma questão que permeia também é a questão da identidade, porque enquanto as pessoas vão indo e experimentando, elas vão se conhecendo, e criando uma linha do que sou eu, o que eu quero cantar, é o que eu inclusive comentei com a professora, que é interessante quando outra pessoa rege aqui na prática, é que você sabe quem é mesmo sem ver quem é ela, cada uma tem uma marca, e isso é muito bom – (Físico)

Olhando como aluna, agente não é só garganta, cantores não são só notas, “ah eu sou cantora, tenho que cantar tudo afinado, o tempo todo”, mas acho que isso faz perder um pouco do inteiro, do todo, de quem é que está ali, é

Luana que está ali? É o Vitor que está ali? Quem é que está ali? E nisso o corpo ajuda muito, a expressão no corpo ajuda muito, porque você interioriza a mensagem e você consegue expressar ela de uma forma melhor – (Cantora);

Conforme Behlau e Pontes, citados por Braga, cada voz é singular, cada voz tem uma cor, um timbre, uma qualidade sonora, e esta singularidade vocal estimula-se que seja pesquisada constantemente, como forma de autoconhecimento no canto. Cantar bem é conhecer como funciona seu próprio instrumento, como usá-lo da melhor forma, quais suas possibilidades e como desenvolvê-las. Caberia averiguar melhor esse conceito posteriormente, de acordo com os grupos, para avaliar como ele se desenvolveria entre os participantes com mais tempo de pesquisa.

4.6 Aprendizado coletivo

O aprendizado em grupo é valorizado pelos entrevistados. Segundo eles, a interação que se proporciona nas práticas de canto coletivo auxilia na construção do conhecimento. Acompanhar a evolução de cada participante, e do grupo em geral, é um grande estímulo para o próprio aprendizado.

A questão coletiva eu acho muito importante para essa vivência, pra essa experiência ser uma experiência de presença, sobretudo porque essa interação de escuta e participação ao mesmo tempo, para mim, é o que traz essa sensação de libertação e de se deixar levar muito grande – (Professora);

O que eu acho interessante na verdade, é que é uma educação quase que integrada, aqui o desenvolvimento é da turma, ou seja, o desenvolvimento do meu colega vai ajudar no meu desenvolvimento pessoal também – (Músico); (grifo meu)

Isso de ver outras pessoas que tinham muita dificuldade, se superando, isso me faz acreditar que também posso conseguir, as brincadeiras entre os colegas também, isso torna a coisa bem mais tranquila – (Cantora);

É possível retomar, aqui, o conceito de comunidade de prática, elaborado por Lave e Wenger. Segundo Torres e Araújo (2009), três elementos são fundamentais para caracterizá-la. Tendo em vista que comunidade de prática é definida como um grupo que se organiza e interage devido a interesses comuns, são esses os elementos: primeiro, o domínio, que representa o interesse e a competência em comum que diferencia um grupo do outro; segundo, a comunidade, o fenômeno que se forma a partir da interação dos membros envolvidos, onde

há a troca de saberes, e um ajuda ao outro construindo relacionamentos; e por fim, o terceiro, a prática, o elemento que caracteriza de fato o conceito aqui exposto, pois numa comunidade de prática, “seus membros são praticantes e desenvolvem um repertório compartilhado de recursos: experiências, histórias, ferramentas, maneiras de resolver problemas recorrentes da prática, enfim, desenvolvem uma prática compartilhada”. (TORRES e ARAÚJO, 2009, p. 6).

A primeira entrevistada cita a experiência de presença como uma sensação de liberdade e atenção que o fazer musical em grupo a proporcionou, e desta expressão pode-se fazer várias interpretações, dentre elas, a da experiência de estar presente de corpo e mente num determinado local, ou seja, conseguir não desviar-se mentalmente da atividade a qual se propôs a fazer no momento, não sair da experiência vivida. Esta concentração e prazer de se manter presente parece ser estimulada principalmente pela presença de outras pessoas que constituem a mesma atividade, neste caso, o fazer musical em grupo, onde cada participante tem uma função musical que completa a do outro, formando um todo, o que proporciona uma experiência de presença significativa e de constante aprendizado, o que nos leva para a próxima característica observada pelos entrevistados.

4.7 Estar em movimento ajuda a se manter presente, concentrado na voz e no fazer musical

Segundo os entrevistados, a atividade de se manter em movimento enquanto canta auxilia na concentração musical, ou seja, para eles, se movimentar é uma ferramenta de concentração, pois a sensação corporal sentida durante o fazer musical faz com que a possibilidade de se distrair com outros pensamentos ou outras atividades enquanto canta, é muito menor. “A combinação entre gestos e sons enriquece a prática musical, fazendo com que os cantores percebam as sutilezas do discurso musical, a importância de determinadas notas, acordes, frases, elementos textuais” (SILVA e SILVA, 2014, p. 7).

Quando você está ali fazendo tudo ao mesmo tempo, você se sente mais presente, foca naquilo, às vezes consegue, e às vezes não, mas, sempre há superação – (Cantor);

Nessas práticas aqui, eu sinto isso, eu me relaxo, e canto de maneira relaxada, porque eu estou prestando a atenção em tudo, o meu estado é de atenção – (Antropologia);

Eu acho interessante também quando acontece de a gente está fazendo mais de uma coisa ao mesmo tempo, a gente acaba ficando até mais focado – (Músico).

Para Laban, “ao se mover no espaço, o homem ativa a atenção, fazendo com que o movimento seja direto. A sensação do movimento é de uma linha contínua que demonstra objetividade” (LABAN, 1978, *apud* SILVA e SILVA, 2014, p. 8).

Portanto, segundo as falas dos entrevistados e os referenciais teóricos levantados, é possível perceber que estar com o corpo em movimento no fazer musical auxilia na concentração, e isto se justifica pela necessidade de um aprendizado significativo e completo, onde o corpo humano faz parte ativa da construção de saberes, retomando assim, o conceito de experiência de presença, citado anteriormente pela fala de uma das entrevistadas.

4.8 O conceito de música e canto se expande na relação movimento e música e pode proporcionar maior sensibilidade artística.

A sensibilidade observada nas falas dos entrevistados se refere à característica de emoção e sentimento artístico presente nos seus conceitos sobre o que é música, e de que maneira o corpo em movimento pode ressignificar a voz como instrumento musical. É utilizada a palavra “transcender”, possivelmente no sentido de ir além de algo técnico, físico e palpável, e ir ao encontro do âmbito realmente emocional e sensível da música. “A emoção é componente do corpo e integra o conteúdo do saber sensível” (ALEIXO, 2005). Segundo Aleixo, a voz e a emoção estão intimamente interligadas, é possível compreender esta afirmação a partir da própria vivência cotidiana, a voz de cada indivíduo, comumente, expressa seu humor, suas crenças, suas verdades e seus receios, como parte da identidade individual, a voz é transparente e carregada de significados humanos decorrentes de cada história de vida.

A emoção é, segundo a fonoaudióloga Silvia Friedman, citada por Aleixo, “manifestação que se expressa necessariamente no orgânico sob a forma de alterações conjuntas do tônus visceral e esquelético, é a mediadora entre o organismo e o meio; é ela que intermedeia as constantes mudanças das situações e eventos”. (ALEIXO, 2005, p. 3)

Você acaba vivenciando por inteiro, porque quando você está ali parado, emitindo os sons, é massa, mas, quando você coloca teu corpo, eu acho que transcende um pouco, porque você vai por inteiro, você está ali, é você, é tanto que a professora até estimula em algumas vezes, mas nós mesmos temos uns padrões que nós vamos colocando ali, e acaba também os tornando coletivo, mas começa de alguém, que já estava ali vivenciando a música internamente, e colocando pra fora o seu eu – (Cantora);

Até mesmo o estar parado também é um movimento aqui, porque no estar parado, o seu corpo não está se movendo, mas, você sente alguma coisa, por exemplo, você está se movendo e a música para, ela pode parar externamente, mas em você ela continua. O movimento e a música estão muito juntos, toda hora – (Físico);

Eu acho que aqui eu fico com um novo entendimento do que é música, do que é canto_vindo para essas oficinas, eu não consigo perceber a música cantada somente a partir dos sons que vêm das cordas vocais das pessoas que estão aqui em circulo, como eu disse: é a flauta vazando som, é o pássaro que está cantando, até mesmo esse vento, e é interessante pensar esse canto do pássaro, porque o pássaro está cantando, é a única maneira que ele tem de emitir sons? E aí eu acho legal essa oficina justamente porque eu consigo levar ao extremo o pensamento de que tudo é música – (Antropologia).

Sob a característica emotiva, a música pode ter diversos significados, para cada indivíduo há uma interpretação diferente e particular, todavia os entrevistados relataram segundo suas falas, que o exercício de envolver corpo em movimento com voz no fazer musical fez com que eles resignificassem para si o conceito musical. A sensibilidade artística a que me refiro aqui é referente ao “saber sensível”, à capacidade de perceber, musicalmente, o fazer musical, não isolando-o de forma técnica e cientificamente calculada, mas sim, integrando-o e aceitando sua característica artística expressiva, a qual tem influência no emocional e psicológico humano.

4.9 Críticas ao sistema de ensino atual e a forma como ele lida com o corpo no aprendizado.

No desenrolar da conversa no grupo focal, chegou-se a verificação de outros aspectos não relacionados como objetivos da pesquisa *a priori*. Reflexões sobre os significados atribuídos ao corpo, conforme identificados na revisão bibliográfica, em seu caráter histórico e social, foram arrolados. “Cada movimento, gesto, articulação ao falar ou postura colabora para uma definição da origem de cada pessoa. Assim, o corpo está carregado de significados de sua sociedade, pois ele é o primeiro modo de contato do homem com o ambiente em que vive”. (MANTOVANI, 2009, p. 36)

Apesar das constantes mudanças de pensamento na educação com o intuito de olhar para o estudante de forma mais holística e humana, como as chamadas pedagogias ativas, onde se considera as expressões e a individualidade de cada indivíduo como participante fundamental na construção do seu conhecimento, nossa realidade educacional,

na prática, segue em transformação. Segundo Mantovani, isto se deve pelo fato de a educação ainda ser influenciada, ou obter de certa forma, resquícios do pensamento cartesiano do século XVIII, onde o psiquismo e a fisiologia ainda eram concebidos como ciências distintas.

E sob os pensamentos defendidos pelo filósofo Foucault (1926- 1984), Mantovani compreende que, “trazendo a questão do corpo para a escola, pode-se dizer que os mecanismos de disciplina escolar refletem o modo como as estruturas sociais tratam das relações de poder e dominação” (MANTOVANI, 2009, p. 28). Segundo Foucault, o corpo é um forte instrumento de manipulação de poder. Ele descreve que a relação que se estabelece nos âmbitos da sociedade, tais como, escolas, hospitais e fábricas, gera um corpo disciplinado e adestrado no sentido de dominação. (CONSORTE, 2014)

Eu acho que na antropologia a gente tem uma benção, que é conseguir refletir na vida sobre tudo, e pensar essa separação das atividades do corpo, a gente entende como um fato muito bem localizado, porque em outras culturas não faz sentido ter essa separação. Não é canto, dança, coreografia, vestiário, não, é tudo integrado, tudo faz parte do mesmo, então, é o fato de pensar, porque será que as nossas práticas são cada vez mais divididas, porque que a gente aprende canto parado, porque a gente tem que aprender coreografia contando o ritmo, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3,4 – (Antropologia); (grifo meu)

É verdade, eu estava pensando aqui, quando que na história do conhecimento nós fomos separando tudo né, as crianças hoje são massacradas desse modo, elas têm hora pra correr, hora de ficar sentado ouvindo o professor falar, depois hora de fazer conta, hora de falar. Porque isso não vem junto? – (Visuais);

Acho que num primeiro momento o gesto necessariamente não está muito ligado com os sons, mas, acredito que isto acontece por questões de timidez, questões até da forma como a gente aprende a lidar com o nosso próprio corpo durante o tempo, a gente é sempre colocado numa socialização em que, por exemplo, na educação mesmo, sempre as pessoas precisam ficar paradas, respondendo paradas, sabe, eu acho que isso afeta muito na nossa vivência até mesmo musical – (Antropologia)

Ainda que os objetivos do estudo não se referissem a essa questão levantada pelos entrevistados, é importante atentar para ela. Se a relação corpo e movimento pode auxiliar no desenvolvimento do canto, como percebido nas falas, cabe pensar também sobre o aprendizado do estudante na escola, como este ambiente proporciona a vivência corporal dos indivíduos, quais medidas poderiam ser tomadas para que o papel do corpo ativo e

consciente fosse mais presente e compreendido. Estima-se que esta problemática possa ser investigada com mais propriedade em outra ocasião.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi uma breve investigação sobre as relações entre corpo, voz e movimento em processos de aprendizagem do canto. O pressuposto, conforme bibliografia levantada, é de que o corpo em movimento auxilia neste aprendizado. A visão do aprendiz foi o foco desta proposta de pesquisa. A revisão de literatura destacou temas e aspectos que puderam ser confrontados com o desenrolar das entrevistas com grupo focal. O *locus* de verificação da pesquisa, com as práticas de “Canto Coletivo Improvisado” na Universidade de Brasília, foi relevante para compreender algumas atitudes, ideias e pensamentos sobre como o corpo em movimento pode auxiliar no aprendizado do canto, conforme a visão dos participantes.

Segundo os resultados das entrevistas, é possível afirmar que a relação entre corpo, voz e movimento é um dos pilares principais da prática de “Canto Coletivo Improvisado (*Circlesongs*)”, e que desta forma, auxilia no aprendizado do canto nas seguintes questões: estar com o corpo em movimento auxilia os participantes a se descobrirem vocalmente devido à liberdade de expressão e autonomia proporcionada pela prática; auxilia na interpretação, proporciona maior desinibição dos integrantes, ajuda a se expressarem melhor no palco; auxilia na compreensão do ritmo a ser executado/cantado; por ser considerada uma prática mais orgânica pelos entrevistados, o aprendizado é gradual e fluido, conseqüentemente mais prazeroso; auxilia na construção da identidade musical, algo particular de cada indivíduo; ajuda a manter a concentração na voz e estados de presença no fazer musical; o conceito de música e canto se expande e pode proporcionar maior sensibilidade artística.

A vivência corporal, sendo o eixo de estudo deste trabalho, foi aqui percebida como uma temática presente no cotidiano dos entrevistados, e apesar de alguns ainda terem dificuldades de interligar isto em suas práticas musicais, eles têm se esforçado para tal.

Junto ao objetivo de compreender de quais formas o corpo em movimento auxilia no canto, surgiram ainda outras questões observadas, como por exemplo, a crítica ao atual sistema educacional, e a maneira como o corpo é compreendido nele. Os entrevistados observam o quanto o corpo é domesticado e limitado nas escolas, e como isto pode afetar a vida social e também, musical, dos estudantes.

Outra questão também apontada pelos entrevistados e que merece maiores investigações, é o aprendizado em grupo, presente nas práticas de “canto coletivo improvisado”, que tem facilitado e contribuído para suas vivências musicais significativas.

É possível se aprofundar ainda mais na temática deste trabalho, ele foi um momento inicial de levantamento de dados e breves análises, com o objetivo de contribuir para a área da educação musical. A área da educação musical é um amplo campo passível de investigação, tanto a partir da perspectiva dos docentes, quanto a partir dos aprendizes/estudantes. Em ambos os casos há a necessidade de se compreender como o aprendizado musical se dá em diversos contextos, e quais os processos pelos quais ele se desenvolve no indivíduo ou em grupos, a fim de impulsionar uma educação musical vivenciada e prática, contextualizada, que contribua para a formação de estudantes conscientes e musicalmente preparados para uma carreira sólida tanto em performance, como nos estudos de formação docente. Desta forma, acredito que podemos contribuir para uma educação que se realize de forma crítica e reflexiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEIXO, Fernando. A dimensão sensível da voz e o saber do corpo. Cadernos da Pós-graduação. Instituto de Arte/Unicamp. Campinas-SP, 2005.
- ARAÚJO, Hugo Filgueiras de. RELAÇÃO CORPO E ALMA, NO DE ANIMA, DE ARISTÓTELES. Portal de Periódicos Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cajazeiras, v. 1, n. 1, p. 91-98, Cajazeiras-PB, dez. 2010.
- BERTAZZO, Ivaldo. Corpo vivo: reeducação dos movimentos. São Paulo-SP: Edições Sesc, 2010. 256 p.
- BERTHERAT, Marie. Resenha do livro EM PLENO CORPO: Educação somática, movimento e saúde, 2. ed. São Paulo-SP: Jurua Editora, 2010. 340 p. Disponível em:
<<https://antigymnastique.com/data/uploads/2015/02/Em-pleno-corpo.pdf>>. Acesso em: 05 set. 2016.
- BRAGA, Adriana e PEDERIVA, Patrícia. A consciência corporal no âmbito da relação “corpo-voz”. XVIII Congresso da ANPPOM, Salvador, 2008.
- BRAGA, Adriana Luísa Pinto. Aluno e professor no contexto de aulas de canto: A voz e a emoção para além do dom e da técnica. 2009. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Universidade de Brasília, Brasília 2009.
- CAMPOS, Paulo Henrique. O IMPACTO DA TÉCNICA ALEXANDER NA PRÁTICA DO CANTO: Um estudo qualitativo sobre as percepções de cantores com experiência nessa interação. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- CHENG, Stephen Chun-tao. O TAO DA VOZ: Uma abordagem das técnicas do canto e da voz falada combinando as tradições oriental e ocidental. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CONSORTE, Pedro Leme. POR RELAÇÕES MAIS POROSAS: REPENSANDO FORMAS DE TRABALHAR COM A PERCUSSÃO CORPORAL, A PARTIR DA TEORIA CORPOMÍDIA. 2014. 68 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação das Artes do Corpo, Linguagens do Corpo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo- SP, 2014.
- COSTA, Vania Maria de Melo. Corpo e história. Ecos, Cáceres- MT, v. 10, p. 245-258, jul. 2011.
- DIAS, Cláudia Augusto. GRUPO FOCAL: técnica de coleta de dados em pesquisas qualitativas. Informação & Sociedade: Estudos (I&S), Paraíba, v. 10, n. 2,

p.1-12, 2000. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/330/252>. Acesso em: 15 set. 2016.

JOHNSON, D. Focus groups. In: ZWEIZIG, D. et al. Tell it! Evaluation sourcebook & training manual. Madison: SLIS, 1994.

FERLIM, Uliana Dias C. Circlesongs: uma abordagem de prática musical criativa e colaborativa. In Anais do XXII Encontro Nacional da ABEM, Natal, RN, 2015.

FERLIM, Uliana Dias C. Canto coletivo improvisado (*Circlesongs*) 2016_2. Proposta de ação de extensão, Decanato de Extensão, UnB, 2016.

FREITAS, Marcos Tadeu Borges de. GESTO PROVÁVEL: UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DO GESTO MUSICAL. 2005. 99 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo- SP;

GALVÃO, Izabel. A questão do movimento no cotidiano de uma pré-escola. Cadernos de Pesquisa, São Paulo/SP, n. 98, p. 37-49, ago. 1996.

MANTOVANI, Michelle. Movimento corporal na educação musical: influências de Emile Jaques Dalcroze. 2009. Tese (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista. São Paulo-SP.

MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). Pedagogias em educação musical. Curitiba- PR: Intersaberes, 2.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia Da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau- Ponty. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413294X2008000200006

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. O CORPO NO PROCESSO ENSINO-APRENDIZAGEM DE INSTRUMENTOS MUSICAIS: Percepção dos professores. 2005. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Universidade Católica de Brasília, Brasília.

PEIXOTO, Maria Silvia Nicolato. Jogos e dinâmicas na formação do cantor: o trabalho de corpo como processo aliado ao repertório vocal. In: III SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (SIMPOM), p. 1125 – 113. Rio de Janeiro, 2014.

SILVA, E. P., SOUSA, S. S. e SANTOS, Q. de C. A voz do corpo: percepções formativas no canto coral. In Anais do XXII Encontro Nacional da ABEM. Natal, RN, 2015. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xxiicongresso/xxiicongresso/paper/view/1327> Acesso em nov. 2016.

SILVA, Merlia Helen Faustino da; SILVA, Vladimir A. P. O corpo em movimento: um estudo do gesto aplicado à técnica vocal. In: XXIV Congresso da ANPPOM, p. 1 - 8. São Paulo-SP, 2014.

SANTIAGO, Patrícia Furst. The application of Alexander Technique principles to piano teaching for beginners. 2000. 88 f. Dissertation (Masters of arts in music education) - Institute of Education, University of London. London, 2000.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. Movimento e Respiração: a prática da Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), p. 131 - 135. Brasília- 2006.

TORRES, Grace Filipak; ARAÚJO, Rosane Cardoso de. COMUNIDADE DE PRÁTICA MUSICAL: UM ESTUDO À LUZ DA TEORIA DE ETIENNE WENGER. Revista Científica/FAP - Estado do Paraná, v. 4, n. 1, p.1-23, Curitiba, jun.2009.

ROTEIRO PARA ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA COM GRUPO FOCAL

1. Segundo a sua vivência, breve relato, qual a relação da voz cantada com o corpo em movimento e consciência corporal.
2. Você acredita que a relação corpo-voz-movimento pode contribuir para o estudo do canto? De que forma?
3. No curso “Canto coletivo improvisado” houve a relação corpo, voz e movimento? Como isto se deu?
4. Com base na questão anterior, como isso influenciou na sua prática do canto. Houve alguma alteração da percepção da relação corpo-voz-movimento ao frequentar o curso? Isso transformou ou tem transformado a sua prática de canto ou a sua forma de lidar com o canto? Dê exemplos.

Público alvo: Participantes do curso “Canto Coletivo Improvisado” (curso de extensão) e também da disciplina de graduação “Instrumento Suplementar Canto Popular” (em que a abordagem do “canto coletivo improvisado” se faz presente).

Contexto: Institucional;

Local-Espaço: Universidade de Brasília, Campus Darcy Ribeiro;

Formas de entrevistar: presencial com grupo focal

(Entrevistas com dois grupos)