



**Universidade de Brasília**

**Instituto de Artes**

**Departamento de Artes Cênicas**

**Vozimentos Disformes: Laboratório de Experimentação Vocal em Movimento**

LUCAS MATTOSO DE ANDRADE RIBEIRO

Brasília, DF

2023

LUCAS MATTOSO DE ANDRADE RIBEIRO

**Vozimentos Disformes: Laboratório de Experimentação Vocal em Movimento**

Trabalho de conclusão do Bacharelado em Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral, apresentado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. César Lignelli

Brasília, DF

2023

Agradeço ao querido amigo embaralhador cênico acadêmico, César Lignelli por me orientar neste TCC e anteriormente em outros dois PIBICs com tanta paciência, confiança, disposição, sabedoria, companheirismo e competência. Analisando fria e racionalmente, espelho de forma enviesada que é provavelmente um dos melhores orientadores que poderiam haver no planeta terra para a minha situação. À Deborah Alves que, com o apoio do programa de tutoria da DACES, se dispôs a me pressionar a escrever mais rápido apesar das minhas dificuldades. À FAPDF e ao CNPq pelo apoio de bolsas aos PIBICs que realizei no curso. À excelentíssima dupla de amigos extremamente geniais que se dispuseram a serem as primeiras cobaias desta pesquisa, Eduardo Görck e Thays Oak, e aos que os gravaram, Gii Lisboa e Ady Estellita, artistas e pessoas magníficas que sempre me acolheram dentro e fora do curso. às pessoas que participaram das demais experiências descritas nesta monografia, em especial às participantes mais assíduas, Luíza Coimbra, Amanda Inter, Janaína Moraes, João Paulo Machado, Pedro Ivo, Sombrio da Silva e Clara Lua. À todos e todas as magníficas professoras que me auxiliaram neste caminho, em especial à Simone Reis (por me guiar nos caminhos das pandegagens), Giselle Rodrigues (por me guiar nos caminhos dos movimentos experimentálicos, e por ser banca deste trabalho), à Lídia Olinto (por confiar nas minhas estrambolices e me chamar pra tudo quanto é peça), ao Francisco Frias (por ter me ensinado a dominar a voz lírica para que eu pudesse deformá-la depois), e a tantos que contribuíram extremamente na minha formação como Alisson Araújo, Sulian Vieira, Alice Stefânia, Fernando Villar, Francisco de Abreu, Tiago Ianuck, Hugo Rodas, Érico José, Roberta Matsumoto, Marcella Dourado, Érika Kallina, Édson Quesada, Zé do Pife, Raphael Balduzzi, Fabiana Marroni, Rita de Almeida, etc... Às pesquisadoras de experimentações vocais que me deparei em minhas pesquisas, em especial à Wânia Storolli por ter aceitado ser banca desta monografia. Aos grupos dos quais faço/fiz parte ao longo do curso, em especial a “E Tal Teatro”, “MOTIM”, “Teatro Pândego”, “Núcleo Experimental em Movimento”, “Essa Mensagem foi Apagada” e “Banda Cover de Rogério Skylab”, e às e aos confrades de sons e cenas que me acompanharam nesta graduação. Aos meus irmãos de outros pais, Arthur Guanaes e Herbert Kiragon, do meu primeiro grande laboratório cênico-musical, *Habacatus*. À Alê Arautas por me acompanhar em tantos momentos de escrita, arte e vida. À Mandy “o polvo” Salustiana Mattoso de Andrade Ribeiro, um cachorro especial, a quem me ensinou sobre afeto e outros modos de se mover, vocalizar e existir. À minha irmã, a principal comparsa de “bobagens” vocais desde o início da minha existência. Ao meu pai, minha mãe, minha tia Léa, meus avós e minha bisavó por terem cuidado de mim e me apoiado nesse negócio de fazer arte.

*“Gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori  
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini  
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim  
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban  
o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo  
bluku terullala blaulala loooo”*

Hugo Ball, 1916

## RESUMO

Ao explorar as possibilidades de compartilhamento de práticas vocais experimentais integradas a movimentos corporais, a presente monografia tem como objetivo contribuir para o desenvolvimento de formas de performance artística e possibilidades criativas de performistas a partir da descrição e análise de práticas realizadas, por vezes com exemplos de aplicações estéticas. Tendo isso em vista, este trabalho propõe um percurso em formato de laboratório de experimentação e criação que une voz e movimento, além de técnicas de composição e improvisação performática cinético-vocal . Com a realização de 3 experiências de desenvolvimento dessas práticas, buscou-se explorar e compartilhar formas facilitadoras para acessar e descobrir os potenciais da própria voz, a partir de vieses estéticos do autor. Foram abordadas diversas práticas pouco convencionais relativas ao teatro, dança e música contemporâneas como soundpainting, poesia sonora, fonação ingressiva, sons bucais e corporeidades monstruosas.

**Palavras Chave: Experimentação Vocal. Movimento. Performance. Improvisação. Composição.**

## Lista de Imagens

Imagem 1. Flyer de divulgação do “Laboratório de Experimentação Vocal em Movimento”..	10
Imagens 2, 3, 4 e 5. Gesto <expressão facial>.....	20
Imagens 6 e 7. Gestos <vozes bocejadas> e <fonação ingressiva>.....	21
Imagens 8 e 9. Gesto <sons nasais>.....	21
Imagens 10 e 11. Gesto <sons bucais>.....	21
Imagem 12, notação elaborada por Oak .....	24
Imagem 13, notação elaborada por Görck.....	24
Imagem 14, notação elaborada por Pedro Ivo.....	25
Imagem 15, notação elaborada por Deborah Alves.....	25

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>6</b>
<b>Aquecimentos Cinético-Vocais.....</b>	<b>9</b>
<b>Técnicas Vocais.....</b>	<b>13</b>
<b>Sons aéreos e Sons Bucais.....</b>	<b>13</b>
<b>Fonação Ingressiva.....</b>	<b>14</b>
<b>Outras Práticas.....</b>	<b>17</b>
<b>Prática de Alternância entre Movimento e Voz.....</b>	<b>17</b>
<b>Aquecimento do zumbi e Ser criador.....</b>	<b>17</b>
<b>Corporeidades monstruosas.....</b>	<b>18</b>
<b>Imitação desfigurativa.....</b>	<b>19</b>
<b>Soundpainting.....</b>	<b>20</b>
<b>Práticas de Composição.....</b>	<b>23</b>
<b>Conclusão.....</b>	<b>25</b>
<b>Referências.....</b>	<b>27</b>
<b>Referências Audiovisuais.....</b>	<b>28</b>

## Introdução

Desde o início de sua existência, crianças humanas investigam as possibilidades do corpo através da voz e do movimento como forma de se comunicar e se expressar com o mundo ao seu redor. Essas práticas são fundamentais para o seu desenvolvimento e para a sua sobrevivência na sociedade. No entanto, é comum que muitas dessas descobertas surgidas a partir da ludicidade, consideradas "inúteis", "grotescas" ou "ridículas", acabem sendo reprimidas ou esquecidas ao longo da vida, devido a uma série de fatores sociais, culturais e educacionais.

Na minha experiência enquanto pessoa no espectro autista de nível 1 de suporte, muitas vezes me deparo com dificuldades de comunicação ou de adequação a padrões sociais relacionados à fala ou modos de agir corporalmente, o que recorrentemente me leva a explorar outras formas de interagir ou se portar em sociedade<sup>1</sup>. Quando criança tinha hiperfocos<sup>2</sup> como desenhar monstros e pesquisar sobre animais, e me interessava em simular seus sons e corporeidades, o que me direcionou com o tempo a me interessar pela exploração das potencialidades da voz, que posteriormente me aprofundei no curso FIC em Canto Erudito da Escola de Música de Brasília e no Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, onde realizei dois PIBICs “*Outras vozes e estéticas possíveis: Ingressivas, Bucais e Manuais*<sup>3</sup>” e “*NOTAÇÃO GRÁFICA E COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA: Experimentações cinético-vocais no processo de criação da performance em vídeo HAMA HIMU VIKINI BAGA*”<sup>4</sup> relativos à práticas vocais experimentais, sendo esta monografia um desdobramento destes.

No período de 2019-2020, em contexto de projeto de iniciação científica, escrevi junto a Lignelli o artigo publicado em 2022, “*Outras vozes e estéticas possíveis: Ingressivas,*

---

1

<sup>2</sup> “O hiperfoco é uma das características marcantes do transtorno do espectro autista, embora também possa aparecer em outras condições, como no transtorno de déficit de atenção e hiperatividade (TDAH) e em alguns quadros de esquizofrenia. É uma forma de hiperatividade que se dá no campo da atividade mental, e não na psicomotora, embora as duas possam existir ao mesmo tempo. É por isso que muitas pessoas dentro do espectro têm facilidade em dominar muito bem um determinado assunto, já que a propensão para aprender se une ao interesse exclusivo por uma única temática.” (Manzini, 2022)

<sup>3</sup> RIBEIRO, L. M. de A.; LIGNELLI, C. *Outras vozes e estéticas possíveis: Ingressivas, Bucais e Manuais. A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas*, Florianópolis, v. 2, n. 04, p. 1-17, 2022. DOI: 10.5965/2764.4669020420220202. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/22769>. Acesso em: 31 jan. 2023.

<sup>4</sup> RIBEIRO, L. M. de A.; LIGNELLI, C. *NOTAÇÃO GRÁFICA E COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA: Experimentações cinético-vocais no processo de criação da performance em vídeo HAMA HIMU VIKINI BAGA. Cadernos do GIPE-CIT: Poéticas, Mídias, Gêneros e Matrizes: UM DOSSIÊ SOBRE DRAMATURGIAS*, Bahia, v. 1 n. 50, p. 91-103, 2023. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/issue/view/2491/911>. Acesso em: 19 out. 2023.



*Bucais e Manuais*” relativo à técnicas vocais pouco usuais com escasso material acadêmico, que já vinha explorando em minhas práticas artísticas.

A partir de inquietações acarretadas por tal investigação, senti a necessidade de explorar a seguinte questão que resultou nesta monografia: Como seria possível facilitar o acesso a estas e outras vocalidades em conjunto com o movimento e aspectos estéticos que manifesto em performance, para que outras pessoas também possam se apropriar destas práticas em seus fazeres artísticos?

Tendo isso em vista, este trabalho propõe um percurso de criação que une voz e movimento, além de técnicas de composição e improvisação performática cinético-vocal. Com a realização de 3 experiências de desenvolvimento dessas práticas, buscou-se explorar e compartilhar formas facilitadoras para acessar e descobrir os potenciais da própria voz, a partir de vieses estéticos do autor. Foram abordadas diversas práticas relativas ao teatro, dança e música contemporâneas como soundpainting, poesia sonora, fonação ingressiva, sons bucais e corporeidades monstruosas.

Ao explorar as possibilidades de compartilhamento de práticas vocais experimentais integradas a movimentos corporais, a presente monografia tem como objetivo contribuir para o desenvolvimento de formas de performance artística e possibilidades criativas de performistas a partir da descrição e análise de práticas realizadas nas referidas experiências, por vezes com exemplos de aplicações estéticas.

Ao longo da pesquisa foram encontrados na internet exemplos de práticas que exploram a voz em vieses mais experimentais como um workshop de Jaap Blonk, voltado para poesia sonora<sup>5</sup>, o processo experimental “Movimento, Respiração e Canto” de Wânia Storolli baseado na Respiração vivenciada de Ilse Middendorf,<sup>6</sup> o “Feral Choir” de Phill Minton,<sup>7</sup> o trabalho de glossolalia de Rodrigo Reis Rodrigues,<sup>8</sup> o workshop “Voxploration” de Clarice Assad<sup>9</sup>. Uma experiência vivenciada pelo autor e que contribuiu como inspiração nesta pesquisa foi a oficina de performance vocal, “Esculpir a Voz”<sup>10</sup>, ministrada por Inês

<sup>5</sup> Jaap Blonk Workshop. Disponível em: <https://vimeo.com/286114227>. Acesso em: 19 out. 2023.

<sup>6</sup> STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento, respiração e canto: a performance do corpo na criação musical**. 2009. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

<sup>7</sup> Feral Choir, Phill Minton. Disponível em: <https://youtu.be/sgEGw33We7o?si=jznExT1HbPjFvOYG>. Acesso em: 19 out. 2023.

<sup>8</sup> RODRIGUES, Rodrigo Reis. Glossolalia intensiva: como criar uma voz para o corpo sem órgãos (ou ecologia de práticas para uma esquizovocalidade). 2020.

<sup>9</sup> Voxploration, Clarice Assad. Disponível em: [https://youtu.be/vEXqIThv9hY?si=52Nj\\_dNHvovJe4xw](https://youtu.be/vEXqIThv9hY?si=52Nj_dNHvovJe4xw). Acesso em: 19 out. 2023.

<sup>10</sup> Oficina realizada remotamente em setembro de 2020 em quatro encontros de duas horas por videoconferência. E posteriormente de forma presencial em julho de 2023 em quatro encontros de duas horas no SESC Consolação como parte da exposição “Gilberto Mendes 100”, sendo que o autor conseguiu participar apenas nos últimos dois dias.

Terra, primeiramente a distância em 2020, e posteriormente de forma presencial em 2023. Importante notar que apesar do foco em comum na temática da experimentação vocal, percursos práticos como estes citados acima podem ser desenvolvidos em perspectivas diversas. Tendo isto em vista, o laboratório de experimentação vocal em movimento vem sendo desenvolvido a partir de vieses artísticos e formativos do autor e até a escrita desta monografia, ocorreu em 3 edições.

A primeira experiência, que chamarei ao longo do texto de Lab 1, ocorreu em forma de processo de criação feito com apenas um ator e uma atriz, na época discentes do CEN-UnB, Eduardo Görck e Thays Oak, para a criação de uma performance gravada que resultou no vídeo "*Hama Himu Vikini Baga*"<sup>11</sup>. Ocorreu com direções remotas via Microsoft Teams, devido à pandemia de COVID-19, com os performistas no mesmo espaço na maior parte dos ensaios, e foi realizada durante os meses de julho a novembro de 2021 com encontros de 2 horas, sendo 8 para a exploração de práticas de experimentação vocal e movimento e 9 para a criação da performance e do vídeo. Este processo também deu origem a um segundo artigo resultado de PIBIC escrito entre 2021-2022, "*NOTAÇÃO GRÁFICA E COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA: Experimentações cinético-vocais no processo de criação da performance em vídeo HAMA HIMU VIKINI BAGA*", em que são descritos detalhes sobre a criação da performance e sua notação.

A segunda (Lab 2), foi uma oficina intensiva de uma semana, com 5 encontros diários de 2 horas à distância via Microsoft Teams em novembro de 2021. Foi realizada neste formato devido à mostra de teatro universitário do CEN-UnB, "*Cometa Cenas*", cuja qual teve uma semana de duração nesta edição e ocorreu durante a pandemia de COVID-19. Apesar do enfoque pedagógico, foi feita uma apresentação no final, por *live streaming* com cenas solo criadas pelos participantes, alternadas entre momentos de improvisações coletivas<sup>12</sup>. Nesta edição, houveram 9 inscrições, porém, visto que a maioria compareceu a apenas 1, 2 ou nenhum dos encontros, apenas 3 participantes conseguiram ter presença satisfatória na oficina, sendo os discentes do CEN-UnB, João Paulo Machado e Amanda Inter, e artista da performance e dança contemporânea Janaína Moraes, na época em doutoramento em dance studies na University of Auckland. Entre as outras pessoas que se inscreveram haviam mais 2 discentes de Artes Cênicas, 2 cantoras, 1 instrumentista interessado na música eletrônica experimental, e 1 interessado em foley e começando atuação vocal.

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://youtu.be/hwEvGB3klde>, acesso em 19 out. 2023.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/live/9LhZAW-eXaY?feature=share>, acesso em 19 out. 2023.

Por fim, a terceira (Lab 3) foi uma oficina presencial com 8 encontros de 2 horas, com 2 encontros semanais, durante 4 semanas entre janeiro e fevereiro de 2023, ocorrida no Departamento de Artes Cênicas da UnB como uma atividade de extensão registrada no SIGAA/UnB. Neste modelo presencial, alguns aspectos como a relação com o espaço e a interação entre performistas puderam ser melhor desenvolvidos. Nesta edição houveram 17 inscrições, porém a única inscrita que foi em mais de  $\frac{1}{3}$  dos encontros foi a arquiteta, atriz e musicista, Luiza Coimbra, sendo que a cada dia vieram menos e menos pessoas, sendo que cerca de 9 pessoas foram em apenas 1 dia e 3 foram em 2 dias, 1 foi em cerca de 4 dias, e 3 nunca foram. Entre as pessoas interessadas, 12 eram aparentemente do sexo biológico feminino e 5 eram aparentemente do sexo biológico masculino, sendo 4 destas, as únicas participantes com formações focadas em tocar instrumentos musicais, diferente da maioria das participantes que vem pelo interesse nas artes cênicas, dança e canto. Isto pode fazer pensar sobre as possíveis influências que a socialização de gênero pode ter sobre os interesses artísticos e a relação com as artes focadas no corpo.



Imagem 1. Flyer de divulgação do “Laboratório de Experimentação Vocal em Movimento”. Feito por Mattoso Ribeiro e Deborah Alves.

Além destas práticas de vários encontros, alguns destes exercícios elaborados para estes laboratórios foram pontualmente ministrados pelo autor em processos criativos de peças teatrais, e em monitorias em disciplinas de 3º e 4º semestre do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, sendo estas “Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea 1” (2021.2 e 2022.1) com César Lignelli, "Movimento e Linguagem 3" (2022.1) com Lídia Olinto e "Interpretação Teatral 4" (2022.1, 2023.1 e 2023.2). Além destas experiências, alguns dos princípios explorados no laboratório têm sido explorados e desenvolvidos no grupo de

extensão Núcleo Experimental em Movimento (NEM), coordenado por Giselle Rodrigues em período próximo ao fim da escrita desta monografia (out. 2023).

Para dar conta de descrever e discorrer sobre as práticas realizadas durante os laboratórios e possíveis aplicações estéticas, esta monografia é dividida em 4 partes. Os Aquecimentos Cinético-Vocais, que ocorrem no início de todos os encontros e são fundamentais para a preparação das demais práticas. As Técnicas Vocais, com destaque para os Sons Aéreos e Bucais e a Fonação Ingressiva, que foram trabalhadas em artigos anteriores do autor. Outras Práticas com relação intrínseca entre movimentos cinéticos e vocais, além de maior foco em aspectos subjetivos e criativos. E, por fim, momentos de foco em Práticas de Composição de performances cinético-vocais a partir do que foi anteriormente trabalhado.

### **Aquecimentos Cinético-Vocais**

No início de todas as reuniões para a realização das práticas descritas neste trabalho, sempre há aquecimentos voltados para o trato vocal e a movimentação do restante do corpo. Eles têm como objetivo principal prevenir lesões, aprimorar as habilidades cinético-vocais e preparar psicofisicamente os e as participantes para as atividades subsequentes. No entanto, é importante ressaltar que a natureza desses aquecimentos é flexível e se adapta às circunstâncias, variando de acordo com o momento, o dia e o desenvolvimento das práticas.

A abordagem adotada valoriza a liberdade de movimento, permitindo que cada participante se mova de forma independente, porém, dentro de dinâmicas específicas. A movimentação pretendida tem como foco a fluidez, passando por espreguiçamentos, alongamentos e movimentos com o foco nas articulações.

Simultaneamente, no âmbito vocal, são incorporados princípios de exercícios vocais comumente praticados em contextos de canto e teatro, porém, diferentemente de abordagens tradicionais, não são utilizadas escalas musicais<sup>13</sup>, uma vez que a afinação não é um foco relevante do laboratório. Ao invés, são feitos glissandos<sup>14</sup> livres ascendentes e descendentes.

A respiração é um dos primeiros aspectos enfatizados, pois desempenha um papel fundamental para a emissão vocal. Inicialmente, os participantes são orientados a focar na respiração baixa e intercostal<sup>15</sup> como treinamento, e uma imagem passada é a de pensar que o

---

<sup>13</sup> Sequências de notas comumente utilizadas na música tonal.

<sup>14</sup> Passagens pelas notas entre uma altura a outra com distinção suave entre estas.

<sup>15</sup> Respiração com foco no diafragma, dando a impressão de mover mais abaixo dos pulmões.

pulmão atua como um fole de uma sanfona, impulsionando o ar para a produção sonora, podendo promover uma produção vocal com menos tensões passíveis de provocar lesões. À medida que os participantes ganham experiência, a ideia é que esses aspectos da respiração sejam melhor incorporados em suas práticas, e momentos de foco específico na respiração se tornam menos necessários.

Uma prática comum é fazer o som de "ssss" para entender o fluxo de ar em relação aos pulmões. Um exercício interessante para essa conscientização em relação ao movimento, é a simultaneidade de movimentos de expansão e contração do corpo como um todo juntamente ao pulmão com a inspiração e expiração. Outra prática possível é a conscientização da respiração junto à massagens faciais, o que pode promover um relaxamento para o início das práticas.

O percurso dos aquecimentos costuma envolver bocejos com espreguiçamentos, vibrações de língua e lábios, sons de /z/, apito de navio, sons nasais, fry vocal, fonação ingressiva<sup>16</sup>, e momento de maior liberdade para revisar sons de outros dias e para experimentação livre.

Durante a escrita desta parte da monografia, pretendia-se se basear em fontes bibliográficas que explicassem cada uma dessas práticas vocais, porém, apesar de serem comumente abordadas em aulas práticas de canto e teatro por via oral, o autor teve extrema dificuldade em encontrar fontes bibliográficas que descrevessem estes aquecimentos de forma objetiva, específica e baseada em evidências. Ao longo da pesquisa foi notado que, devido a limitações do autor e a complexidade do tema, haveria a necessidade de mais tempo de pesquisa e escrita para conseguir abordar tais técnicas de forma satisfatória e com base em evidências, logo, será deixada esta lacuna por não ser um grande foco do trabalho.

## **Técnicas Vocais**

### **Sons aéreos e Sons Bucais**

Nos laboratórios de experimentação vocal e movimento, o primeiro exercício proposto após os aquecimentos baseia-se na separação individual dos participantes para a realização de 3 experimentações em um determinado tempo cronometrado de cerca de 5 minutos para cada uma. Uma prática semelhante é realizada no início da oficina de experimentação vocal

---

<sup>16</sup> Será desenvolvida nas páginas 14-16

“Esculpir a Voz”, criada por Inês Terra, cuja qual foi uma inspiração para a criação dos laboratórios descritos neste trabalho.

A primeira investigação se baseia na exploração de sons a partir do fluxo de ar sem a vibração das pregas vocais, dentro de uma ideia de “sons aéreos”, remetendo ao vento, sopros, respiração, etc. Esta prática pode sensibilizar ao controle da passagem de ar e modulações possíveis com movimentos e formas da cavidade bucal que são habilidades básicas para inúmeras outras técnicas vocais, das mais simples como a formação de vogais até outras mais complexas como os cantos difônicos<sup>17</sup>, técnicas que dependem da manipulação de harmônicos a partir de posicionamentos de elementos da boca e/ou das pregas vocais<sup>18</sup>.

Posteriormente, os participantes foram conduzidos a explorar os sons produzidos pela cavidade bucal, visando ampliar a consciência de seus componentes, utilizando lábios, língua, saliva e bochechas como elementos articulatórios em suas inúmeras combinações possíveis.

Por fim, os participantes foram encorajados a combinar esses sons anteriormente explorados juntamente à vibração das pregas vocais, permitindo a criação de uma interação simultânea entre estes modos de produção sonora.

Durante o exercício, sons comumente explorados pelos participantes são estalos de língua e lábios, sons percussivos e pontuados que potencializam ideias rítmicas. Uma possibilidade dentro disso que é apresentada pelo facilitador, é a utilização das pregas vocais em conjunto, podendo ser utilizada uma colocação nasal<sup>19</sup> juntamente a estalos de língua.<sup>20</sup>

Outros tipos de sons comumente encontrados são sons semelhantes ao fenômeno da flatulência, que podem ocorrer de diversas formas a partir da boca. Talvez isto ocorra devido à característica básica da passagem de ar entre camadas de pele, podendo também serem executados sons deste tipo em diversas partes do corpo como na técnica, pesquisada em trabalho anterior, dos flatos manuais<sup>21</sup>.

Também são apresentados pelo facilitador durante os laboratórios algumas sonoridades que normalmente não são facilmente apreendidas e precisariam de um maior tempo de estudo

---

<sup>17</sup> Exemplo de canto difônico: <https://youtu.be/vC9Qh709gas?si=rVTMMqRqZHqsPbA2>. Acesso em 16 set. 2023.

<sup>18</sup> Exemplos de canto difônico de garganta em diversos países: <https://youtu.be/UnSd1ZHx-5Y?si=f0--Ag4L3iLE0yjm>. Acesso em 16 set. 2023. <https://youtu.be/TPSq-jOLJ4?si=Z4LuRly412Ci09yQ>. Acesso em 16 set. 2023.

<sup>19</sup> Fonação em que a ressonância tem como foco as cavidades nasais.

<sup>20</sup> Exemplo de uso desta técnica performado pela cantora Badi Assad em contexto de música popular brasileira: <https://youtu.be/VA5cu-Wbmyw>, acesso em 27 Mai. 2023.

<sup>21</sup> Exemplos de flatos manuais: <https://youtu.be/XVfhhqCV53U?si=Tc7wpSLT2LghKKme>, acesso em 27 set. 2023.

para conseguirem ser executadas pelos participantes, como a fala bucal<sup>22</sup> que, apesar de já ter sido utilizada para simular outros tipos de animais, é mais conhecida por caracterizar a voz do personagem anatídeo antropomórfico da empresa multinacional de mídia de massa *Walt Disney Company*, Pato Donald. Outro exemplo relaciona-se à técnica da Respiração Circular<sup>23</sup>, conhecida por sua utilização em instrumentos de sopro como o Didgeridoo, mas também possível de ser executada apenas com a pressão dos lábios com ou sem o auxílio das mãos, permitindo a criação de um fluxo contínuo e ininterrupto de ar ao guardar o ar nas bochechas durante a inspiração.<sup>24</sup>

A ideia desta prática é que a disposição para experimentar e treinar por conta própria é possivelmente uma base para explorar e expandir estas e outras técnicas vocais. Ao se permitir explorar técnicas para além das formas convencionais de produção vocal, os participantes descobriram novas maneiras de emitir sons através do corpo, ampliando seu repertório de artifícios performáticos.

Um relato significativo de uma das participantes envolveu a descoberta da técnica básica de assobio a partir da exploração de sons aéreos. Essa conquista exemplifica a relevância da exploração individual e a importância do engajamento ativo na experimentação, demonstrando a capacidade de desenvolvimento e aquisição de habilidades sonoras, mesmo em práticas que inicialmente parecem desafiadoras ou inacessíveis.

### **Fonação Ingressiva**

No trabalho anterior, “Outras Vozes e Estéticas Possíveis: Ingressivas, Bucais e Manuais”, das técnicas investigadas, a com material acadêmico mais sólido encontrado foi a fonação ingressiva.

A fonação ingressiva consiste na vibração das pregas a partir da inspiração. Esse fenômeno ocorre em humanos em situações cotidianas, muitas vezes de forma involuntária e/ou despercebida como em soluços, risadas, choros, roncos, suspiros e expressões de surpresa, medo, prazer ou alegria. No entanto, se aparenta incomum, com exceção de algumas culturas específicas, ao ser explorada de forma voluntária para fins estéticos. (Ribeiro & Lignelli, 2022, p.4-5.)

Durante os laboratórios, a fonação ingressiva é introduzida aos poucos ao fim dos aquecimentos cinético-vocais e vai se desenvolvendo para exploração de técnicas descritas em

---

<sup>22</sup> Demonstração de fala bucal: <https://youtu.be/cCCUyWVpDbM?si=4eKXkt3pBaV7qR7P&t=239>, acesso em 27 set. 2023.

<sup>23</sup> <https://youtu.be/FCE0fmUpywE?si=1DnFS4VopbMs7rBf>, acesso em 27 set. 2023.

<sup>24</sup> Respiração circular com sons bilabiais: <https://youtu.be/cCCUyWVpDbM?si=ZoOYzxt5cuvH-WS-&t=118>, acesso em 27 set. 2023.

trabalho anterior<sup>25</sup>. Deboer, em sua tese de doutorado sobre a fonação ingressiva na música vocal contemporânea, fala sobre:

Alguns cantores, especialmente aqueles com menos experiência, utilizando a fonação ingressiva, podem experienciar fadiga vocal como um resultado de utilizar a técnica. Para amenizar o risco de fadiga, cantores devem apenas produzir fonação ingressiva por curtos períodos de tempo durante o treinamento, e devem alternar entre períodos de fonação egressiva e ingressiva. Na medida que os músculos são treinados para resistir o processo de abdução durante a inalação, a habilidade de sustentar a fonação ingressiva deve aumentar<sup>26</sup> (Deboer, 2012, p.78, tradução nossa).

Primeiramente é proposto a partir do *fry* suave egressivo nos aquecimentos, tentar fazer a mesma coisa de forma ingressiva, pois “o *fry* vocal soa quase idêntico entre fonação ingressiva e egressiva e pode ser mais facilmente produzido ingressivamente para alguns”<sup>27</sup> (Deboer, 2012, p.88, tradução nossa). Durante os laboratórios, foi notada e relatada entre os participantes uma dificuldade de emitir notas afinadas mais suaves, tendo sido mais intuitiva a emissão de vocalidades guturais, ricas em texturas de ruídos.

Depois, ao longo dos encontros, são desenvolvidas outras maneiras possíveis desta técnica, como extremos graves e extremos agudos e a alternância da fonação ingressiva e egressiva sustentando uma nota ou em glissandos constantes.

Ao praticar a fonação ingressiva, performistas podem expandir sua amplitude vocal, alcançando extremos graves e agudos<sup>28</sup> mais difíceis de alcançar de forma egressiva. Alguns vocalistas podem acessar registros de apito e falsete com maior facilidade usando essa técnica<sup>29</sup>, da mesma forma, notas extremamente graves podem ser emitidas com maior intensidade a depender de quem vocaliza. Durante os laboratórios foi observado que algumas pessoas relataram mais facilidade com agudos e outras com os graves.

A técnica de alternância entre fonação ingressiva e egressiva na vocalização contínua, proporciona a capacidade de produzir sons de maneira ininterrupta, eliminando a necessidade de pausas para respirar, assemelhando-se à técnica de respiração circular adotada em instrumentos de sopro. No entanto, mesmo ao empregar essa abordagem, é possível notar uma

<sup>25</sup> Exemplos de usos da fonação ingressiva: [https://youtu.be/7IfOkK\\_9oYI](https://youtu.be/7IfOkK_9oYI). Acesso em 28 set. 2022.

<sup>26</sup> “Some singers, especially those with less experience using ingressive phonation, may experience vocal fatigue as a result of using the technique. To lessen the risk of fatigue, singers should only produce ingressive phonation for short amounts of time when training, and should alternate between periods of ingressive and egressive phonation. As the muscles are trained to resist the process of abducting during inhalation, their ability to sustain ingressive phonation should increase” (Deboer, 2012, p.78).

<sup>27</sup> “Vocal fry sounds nearly identical between ingressive and egressive phonation and may be easier for some to produce ingressively” (Deboer, 2012, p.88).

<sup>28</sup> Demonstração de extremos graves e agudos ingressivos: [https://youtu.be/7IfOkK\\_9oYI?si=qgvsXcSmvIwtocTO&t=54](https://youtu.be/7IfOkK_9oYI?si=qgvsXcSmvIwtocTO&t=54), Acesso em 16 set. 2023.

<sup>29</sup> Deboer, 2012, p.93.



mudança no fluxo do ar, semelhante à transição de direção de um arco em um instrumento de cordas. Nos laboratórios, é solicitado aos participantes emitir uma nota fixa, contínua, afinada e suave, alternando entre fonação ingressiva e egressiva mantendo a mesma frequência<sup>30</sup>, o que muitas vezes apresenta dificuldades para estes. Depois, é proposta esta alternância em glissandos ascendentes e descendentes alternando a direção do ar como é feito na composição "Circular Song" de Joan La Barbara<sup>31</sup>.

Em Hama Himu Vikini Baga este tipo de alternância entre fonação ingressiva e egressiva ocorre em dois momentos da composição para que não haja pausas para respiração, primeiramente executada por Görck,<sup>32</sup> e posteriormente por Oak.<sup>33</sup> Outro exemplo de uso dessa técnica são os cantos tradicionais inuítes<sup>34</sup>, em que é utilizada com ênfase na criação de efeitos rítmicos e na exploração de variações tímbricas e melódicas<sup>35</sup>.

A fonação ingressiva, pode ser aplicada em cena na simulação de sons não-humanos<sup>36</sup>. Isso inclui imitar vocalizações de várias espécies animais como aves e anfíbios, na imitação de instrumentos musicais e objetos do cotidiano, como guitarras ou portas rangendo ou na representação de criaturas fictícias, como demônios e monstros, sendo inclusive possível pronunciar palavras ingressivamente, apesar de eventuais dificuldades de dicção.

A fonação ingressiva, apesar de pouco conhecida e utilizada, demonstrou-se ao longo das experiências laboratoriais ser bem apropriada pelas pessoas, sendo rapidamente assimilada em seus repertórios em improvisações e composições.

## **Outras Práticas**

### **Prática de Alternância entre Movimento e Voz**

Este exercício, que combina vocalização e movimento, reflete princípios comumente trabalhados em diversas práticas de artes cênicas em salas de aula ou ensaio. Ele pode servir como uma abordagem inicial para investigar interconexões entre a voz e o movimento de forma simples e pedagógica.

<sup>30</sup> Demonstração de alternância entre fonação ingressiva e egressiva:

[https://youtu.be/7IfOkK\\_9oYI?si=MGGaJqX0tNSXuWiG&t=107](https://youtu.be/7IfOkK_9oYI?si=MGGaJqX0tNSXuWiG&t=107), Acesso em 26 set. 2023.

<sup>31</sup> La Barbara, Joan, 1976, <https://www.youtube.com/watch?v=wf04CznViTk>. Acesso em 26 set. 2023.

<sup>32</sup> <https://youtu.be/hwEvGB3klde?si=Y4t3yyIIA0Xqeu0&t=382>. Acesso em 26 set. 2023.

<sup>33</sup> <https://youtu.be/hwEvGB3klde?si=8FIkRhvs1GqQm6d0>. Acesso em 26 set. 2023.

<sup>34</sup> Eklund, 2008, p.254-255.

<sup>35</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RuzWaC2qsug>, acesso em 26 set. 2023

<sup>36</sup> Exemplos de simulações de sons não-humanos com a fonação ingressiva:

[https://youtu.be/7IfOkK\\_9oYI?si=tTeVkl4MpzERByPO&t=160](https://youtu.be/7IfOkK_9oYI?si=tTeVkl4MpzERByPO&t=160), acesso em 27 set. 2023.

Antes de iniciar as atividades em duplas, os participantes começam com uma prática individual. Nesse estágio, são incentivados a explorar a conexão entre os sons vocais e os movimentos corporais de forma ilustrativa.

A etapa seguinte envolve a formação de duplas: uma responsável pela vocalização e a outra pelo movimento. As duplas passam por várias fases de liderança alternada. Inicialmente, a pessoa encarregada da vocalização assume a liderança, enquanto a que está responsável pelo movimento responde e se adapta de acordo com os sons emitidos.

Posteriormente, ocorre a inversão de liderança, com a pessoa responsável pelo movimento tomando a dianteira. Na terceira fase, ninguém assume a liderança, e ambas as pessoas na dupla buscam conexão e sincronia entre a voz e o movimento. Na quarta fase, ambas participam ativamente tanto na vocalização quanto nos movimentos. Finalmente, as duplas se abrem para uma improvisação coletiva, permitindo a exploração de dinâmicas em grupo.

Uma abordagem possível para futuras práticas envolveria a vocalização em total discordância com o movimento.

### **Aquecimento do zumbi e Ser criador**

Esta prática, baseada em representações imagéticas, foi criada improvisadamente em um dos encontros do Lab 1 e foi mantida nos labs subsequentes e feita como aquecimento em monitoria de Interpretação Teatral 4 e Movimento e Linguagem 3.

Ao término de um aquecimento, a partir do vocal fry os participantes são convidados a entrar em um estado de caminhada lenta, micromovimentos articulares e olhar vazio como zumbis. Por conseguinte, começam a ter pequenos “espasmos” com relances de vozes um pouco mais intensas mas breves, como se estivessem sendo possuídos por espíritos que passam rapidamente pelo corpo e vão embora voltando à corporeidade zumbi.

À medida que os “espasmos” e as vozes e movimentos das entidades se intensificam progressivamente, com diversas vozes e corporeidades distintas em constante metamorfose, os espíritos vão começando a ficar mais tempo e se acumulam até o corpo implodir em um ser superpoderoso criador. Nesse ápice da prática, a voz se eleva, os movimentos tornam-se grandiosos e expressivos, e os participantes assumem o papel de deuses que criam um

universo. Depois de um tempo, a narrativa imaginária muda de forma abrupta, convidando os participantes a compartilharem seus universos recém-criados aos colegas e a potenciais investidores interpretados pelo facilitador.

### **Corporeidades monstruosas**

Para estimular o treinamento da criação de figuras em constante metamorfose, unindo movimento e voz, foi desenvolvida, a partir da mistura de outras práticas vivenciadas anteriormente, uma prática envolvendo estímulos internos e externos.

Primeiramente é pedido aos participantes para se deitarem no chão em uma posição confortável. De olhos fechados e respiração profunda, é indicado para tomarem consciência dos sons distantes e ir aos poucos se aproximando até passar pelo corpo todo<sup>37</sup>.

Ainda deitados, é pedido que pensem em uma parte do corpo e em como seria movê-la, e ao sinal do toque de um triângulo, que movam de fato esta parte. Este processo se repete com mais duas partes do corpo. Logo após, é solicitado que realizem combinações entre partes 1 e 2, 2 e 3, 1 e 2, 1 e 3, para depois mover as 3 simultaneamente e irradiar para o resto do corpo até criar uma dinâmica de movimento fluida com todo o corpo mudando constantemente de formas com maior liberdade de alternância entre níveis baixo, médio e alto.<sup>38 39</sup>

Ao som do triângulo é pedido para os participantes paralisarem e tomarem consciência da corporeidade que se encontram. No segundo sinal, a proposta é que desenvolvam a “vida” de uma criatura a partir desta forma com voz e movimento. Ao soar do triângulo, voltam à dinâmica fluida. Isto se repete algumas vezes até que haja o comando de eliminar o momento de paralisação e ir da fluidez direto para a criatura. Em seguida, o sinal do triângulo cessa, e cada participante passa a transacionar entre estas dinâmicas no seu tempo sem esse estímulo externo.

Depois de um tempo nesta dinâmica, o facilitador passa com um smartphone mostrando para cada pessoa uma imagem diferente de monstros e criaturas advindas de um álbum digital<sup>40</sup>. Cada um tenta absorver a imagem que recebeu para transmitir em

---

<sup>37</sup> Práticas semelhantes podem ser encontradas em autores como R. Murray Schafer.

<sup>38</sup> Em termos Labanianos, “Nível é a relação de posição espacial que ocorre em duas instâncias: -de uma parte do corpo em relação à articulação na qual ocorre o movimento.(...) -do corpo como todo em relação a um objeto, outro(s) corpo(s) ou ao espaço geral.” (Rengel, 2003, p.88)

<sup>39</sup> Este momento da prática é inspirado em exercícios ministrados na disciplina de Interpretação Teatral 4 na UnB em 1/2019 por Raphael Balduzzi, na época mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma instituição, e realizando prática docente. De acordo com ele, vieram de práticas do método DanceAbility.

<sup>40</sup> Disponível em: <https://br.pinterest.com/luc4sribeiro/corpos-monstruosos/>, acesso em 17 Out. 2023.

performance. Com as limitações do corpo humano grande parte das imagens são extremamente difíceis, ou talvez impossíveis de serem simuladas de forma que alguém preveja que tipo de imagem está sendo interpretada.

Com o tempo acabam ocorrendo improvisações com maior interação entre o grupo sem explicações verbais sobre o que deve ou não acontecer. O facilitador então vai indicando aos poucos um fim, e os participantes vão voltando ao corpo cotidiano. Após, é feita uma breve conversa sobre a prática caso haja tempo.

A prática como um todo pode durar cerca de uma hora e meia contínua, sendo que em momentos de exploração de criaturas, é sugerido beber água com a corporeidade que está sendo feita sem que haja a necessidade de voltar ao corpo cotidiano.

### **Imitação desfigurativa**

Esse exercício tem como fundamento a imitação de uma pessoa ou personagem, independentemente da mídia ou natureza, desde que essa representação envolva a expressão sonora. O objetivo é submeter essa interpretação a uma desfiguração gradual, transformando-a em uma entidade ou criatura mais abstrata, a partir da inspiração inicial.

São dedicados inicialmente 10 minutos ao estudo minucioso da figura selecionada, durante os quais os participantes podem utilizar recursos como vídeos para aprimorar sua compreensão do mesmo.

Em seguida, cada participante apresenta individualmente sua interpretação ao grupo, que tenta identificar a fonte da inspiração. Após essa etapa inicial, os participantes se dispersam pelo espaço e começam a improvisar e repetir frases e trejeitos da personagem escolhida. Por conseguinte, gradualmente distorcem suas interpretações, transformando-as em criaturas que se afastam significativamente da figura original que as inspirou. Imitações que inicialmente falavam frases e andavam de forma bípede, por exemplo, podem acabar grunhindo e rastejando.

Após o término da prática é interessante tentar entender como as e os performistas se imaginavam em seu percurso de transformação e a diferença da figura original em questão de cor, forma, intenção, personalidade e som.

### **Soundpainting**

*Soundpainting* é uma linguagem de sinais desenvolvida desde a década de 1970 pelo artista estadunidense Walter Thompson para a regência de artes improvisadas. Usualmente, uma performance de soundpainting funciona a partir de uma pessoa, na função de

*soundpainter*, que sinaliza comandos com movimentos gestuais para artistas (da música, dança, teatro, artes visuais e outras) que improvisam dentro do que foi pedido.

Cada performista acaba tendo uma função principal, uma instrumentista focará em tocar seu instrumento, um dançarino improvisará primariamente com movimentos, um artista visual manipulará materiais e uma atriz vocalizará palavras, fará gestos e expressará emoções. Não obstante, é possível extrapolar as funções principais de acordo com os gestos dados, como uma saxofonista que é pedida para falar, um dançarino rir ou um pianista se levantar e andar pelo espaço.

Usualmente nas práticas de *soundpainting*, existem 3 tipos de performistas cujo foco de exploração está no corpo: da dança, da atuação e do canto. Contudo, nas práticas de *soundpainting* dos laboratórios, buscamos unir estas três formas de expressão, sem grandes diferenciações entre estas linguagens. No entanto, não raramente, participantes parecem priorizar a voz ou o movimento em detrimento da união destas duas formas de manifestações corporais.

Para introduzir essa prática, adicionamos aos poucos conjuntos de gestos ao vocabulário, seguidos de pequenas experimentações sempre promovendo um rodízio na função de *soundpainter* para que cada participante possa ter essa experiência.

Além de gestos originais criados por Thompson, optei por propor novos gestos que permitam ampliar a expressividade na função de *soundpainter* e outros voltados para a materialidade da voz.

O gesto <*shapeline*>, criado por Thompson, consiste basicamente na interpretação livre de movimentos feitos pelo *soundpainter*.

Pensando numa escrita com o corpo, o sinal <*shapeline*> (Figura 40), por exemplo, pede aos performers que leiam o corpo do *soundpainter* como se fosse uma notação gráfica. Após realizar o sinal, o *soundpainter* volta para sua “posição neutra”. A partir de então, cada movimento que fizer, por exemplo, pular, movimentar os dedos da mão, expressões faciais, qualquer movimento deverá ser lido pelo grupo de performers como notação gráfica. Ou seja, o performer deve ler, à sua maneira e na sua disciplina (música, dança, teatro) os movimentos do *soundpainter*. (Omura, 2015, p.48)

Anteriormente no trio de jazz experimental "*Habacatus*"<sup>41</sup> <sup>42</sup> e agora também no laboratório, o , <*shapeline*> pode ser interpretado com extrema liberdade por quem estiver regendo. Gestos e movimentos podem ser criados no momento presente a bel-prazer do

<sup>41</sup> Grupo de jazz experimental com explorações cênicas composto pelo autor, Arthur Guanaes e Herbert Kiragon, em atuação no Distrito Federal desde 2016. Disponível em: <https://www.instagram.com/habacatus/>. Acesso em 05 dez. 2023.

<sup>42</sup> Exemplo de improvisação com *soundpainting* no grupo Habacatus. Disponível em: [https://youtu.be/TA8FxzA3\\_Zs?si=-AcdS06GFw6hv3Cd](https://youtu.be/TA8FxzA3_Zs?si=-AcdS06GFw6hv3Cd). Acesso em 05 dez. 2023.

*soundpainter*, e serem interpretados livremente por quem estiver performando-os, diferentemente de como é feito em sua concepção original, em que o regente dificilmente explora o espaço, alterna sua expressão facial ou altera drasticamente seus níveis espaciais. É uma opção interessante para quem ainda não apreendeu muito bem os gestos tradicionais do *soundpainting* possa reger com maior liberdade.



Imagens 2, 3, 4 e 5. Gesto <expressão facial>. Fotografadas por Alê Arautas.

O gesto que chamo de <expressão facial> foi criado no grupo *Habacatus*, e consiste em quem está como *soundpainter* bater brevemente com as duas mãos no rosto e mostrar uma expressão facial ao grupo para a interpretação de performistas. Um exemplo seria exprimir um sorriso e um pianista tocar em dó maior, um tom popularmente considerado como "feliz" em diversos contextos culturais. Às vezes, uma careta pode não ter algum sentido consensual para todas as pessoas e culturas. A interpretação de cada performista, apesar de se relacionar diretamente com a expressão facial do *soundpainter*, será de certa forma uma subjetivação do que aquela face pode significar e de como pode ser executada.

Dentro dos gestos propostos por Thompson, existem alguns diretamente relativos à práticas vocais como <speak>, <air sounds>, <laugh>, <scream> e <whistle><sup>43</sup>. Para englobar práticas sonoras vistas durante o laboratório criamos no processo “Hama Himu Vikini Baga”, os gestos <vozes bocejadas>, <sons nasais>, <sons bucais> e <fonação ingressiva>.



<sup>43</sup> Falar, sons aéreos, rir, gritar e assobiar. (tradução nossa)

Imagens 6 e 7. Gestos <vozes bocejadas> e <fonação ingressiva>. Fotografadas por Alê Arautas.



Imagens 8 e 9. Gesto <sons nasais>. Fotografadas por Alê Arautas.



Imagens 10 e 11. Gesto <sons bucais>. Fotografadas por Alê Arautas.

Esses modos de execução vocais podem aparecer com o gesto, criado por Thompson, <extended techniques> direcionado à alguém que esteja em uma prática voltada para a voz. Este gesto caracteriza-se pela execução de “técnicas estendidas” por qualquer tipo de performista. Este termo normalmente é designado a técnicas pouco usuais em um instrumento musical, por exemplo, percutir um saxofone, gritar em um piano, cantar em um trombone ou tocar um violão com arco.

Em contextos de música de câmara, para a voz o simples ato de falar, respirar, espirrar ou emitir sons bucais podem ser consideradas técnicas estendidas. Este conceito então pode depender muito do contexto do qual está inserido pois técnicas menos comuns para a música clássica ocidental podem ser comuns em outras culturas como a fala ritmada no hip-hop, o canto difônico de garganta na música tradicional tuvana e vozes guturais no heavy metal. Neste raciocínio o canto lírico pode ser considerado um tipo de técnica estendida se utilizado em contexto de funk carioca.

Depois desta prática de *soundpainting*, é interessante improvisar com o vocabulário desta linguagem sem a presença de alguém regendo, como se houvesse um *soundpainter* imaginário por trás:

Um exercício que Walter costuma recomendar para desenvolver improvisações é brincar de ser sinalizado por um *soundpainter* imaginário. Enquanto improvisa,

imaginar ou visualizar um soundpainter compondo, trabalhando e estruturando a forma que nasce a partir do próprio improviso. (Omura, 2015, p.61)

Em "Hama Himu Vikini Baga" tivemos um momento de experimentação de soundpainting, o que demonstrou ser efetivo para a desenvoltura de improvisação:

Görck e Oak após adquirirem este repertório de gestos, sentiram-se mais à vontade para improvisar do que quando possuíam maior liberdade e precisavam criar os próprios comandos, sem uma linguagem pré-definida. Com suas dinâmicas improvisacionais, o soundpainting parece facilitar o acesso a corporeidades transfigurativas, com vozes e movimentos em constante mudança pelas provocações geradas a partir dos gestos. (Ribeiro & Lignelli, 2023, p.94-95)

### **Práticas de Composição**

No decorrer do século XX, em resposta aos movimentos vanguardistas, diversos artistas passaram a explorar maneiras de expressão vocal não convencional. Isso deu origem à necessidade de desenvolver alternativas às formas tradicionais de escrita poética e partituras. Composições vocais com abordagens mais experimentais, enfatizando os aspectos sonoros em detrimento do significado semântico das palavras, levaram ao desenvolvimento de práticas que envolvem escritas dramáticas experimentais, notações musicais não convencionais, poemas fonéticos e poesias sonoras<sup>44</sup>.

Compositores que se sentiam restringidos pela notação tradicional foram compelidos a criar novas formas de expressar a sua música na partitura impressa. Alguns combinaram notação tradicional e não tradicional dentro de determinadas obras, criando novas “imagens” notacionais para a apresentação de suas ideias musicais. Cada compositor ou compositora fez escolhas notacionais de acordo com seu estilo organizacional-composicional individual; as sutilezas ou complexidades do texto que está sendo definido; o desejo de controlar totalmente os aspectos interpretativos da performance; ou o desejo de espontaneidade, aleatoriedade e independência por parte dos performers, tornando cada performance uma experiência estética totalmente única. (Mabry, 2002, p. 54, tradução nossa)<sup>45</sup>

Nos últimos dias dos laboratórios, há um tempo destinado para a criação de performances baseadas nas práticas anteriores, e podem ser compostas tanto a partir de experimentação prática individual, quanto a partir de notações gráficas.

No Lab 1, a primeira parte da performance criada foi composta a partir de experimentações práticas, enquanto a segunda foi a partir de uma notação gráfica elaborada por Oak:

<sup>44</sup> HOLDERBAUM, Flora; QUARANTA, Daniel. A voz nos processos criativos da poesia sonora. In: Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2013.

<sup>45</sup> Composers who felt restricted by traditional notation were compelled to create new ways of expressing their music on the printed score. Some combined traditional and nontraditional notation within a given work, creating novel notational “pictures” for the presentation of their musical ideas. Each composer made notational choices according to his or her individual organizational-compositional style; the subtleties or intricacies of the text being set; the desire to fully control the interpretative aspects of the performance; or the desire for spontaneity, randomness, and independence by performers, in effect making each performance a totally unique aesthetic experience.



Em Hama Himu Vikini Baga, a partir do minuto 6:21, a performance começa a se basear em uma notação escrita por Oak, também criada durante a 9ª reunião dos processos de criação. A proposta que a gerou foi a de criar uma notação escrita que pudesse constituir a base dramaturgica para uma performance solo, pensando na sonoridade de desenhos, gráficos, palavras, sílabas ou outros tipos de símbolos. A partir dessa notação, ressignificamos suas propostas iniciais para a criação de composição coreográfica em dupla para a realização do vídeo. Vale ressaltar que, por ser uma forma de notação sem uma convenção estabelecida, a sua performance poderia ser realizada de diversas formas a depender de quem a interpreta. (Ribeiro & Lignelli, 2023, p.96)

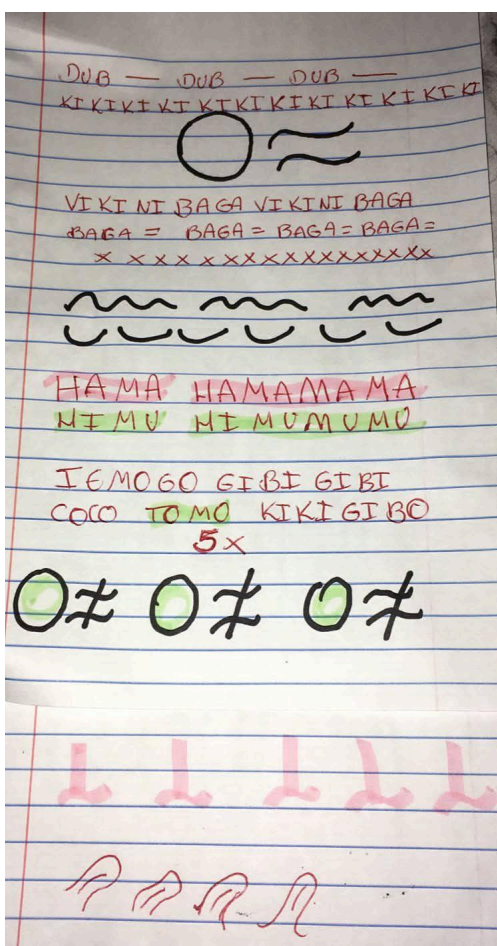


Imagem 12, notação elaborada por Oak utilizada no lab 1

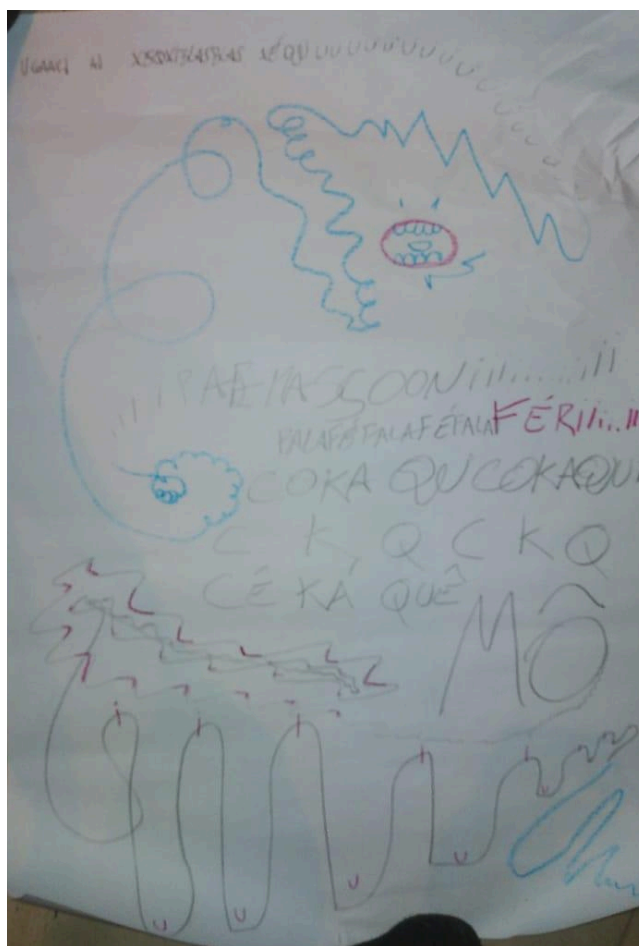


Imagem 13, notação elaborada por Görck durante o lab 1, porém não utilizada

No caso do Lab 2, pelo tempo reduzido desta edição, houve pouco espaço destinado à composição, e as criações foram realizadas a partir de experimentação prática individual e não houve a elaboração de notações. A apresentação ocorreu de forma online sendo dividida em momentos de improvisação coletiva com soundpainting alternando a regência entre participantes, e de performances solo, tendo sido duas composições performadas ao vivo, uma pré-gravada e a outra também ao vivo, porém improvisada pelo facilitador.<sup>46</sup>

Durante o Lab 3, foram criados solos a partir de experimentações práticas individuais e direcionamentos do facilitador, e posteriormente notações gráficas daquilo que foi criado.

<sup>46</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/live/9LhZAW-eXaY?feature=share>, acesso em 19 out. 2023.

Estava previsto uma apresentação pública ao final do laboratório, contudo, devido ao excesso de faltas e atrasos dos participantes inclusive no dia da performance em potencial, esta foi cancelada.

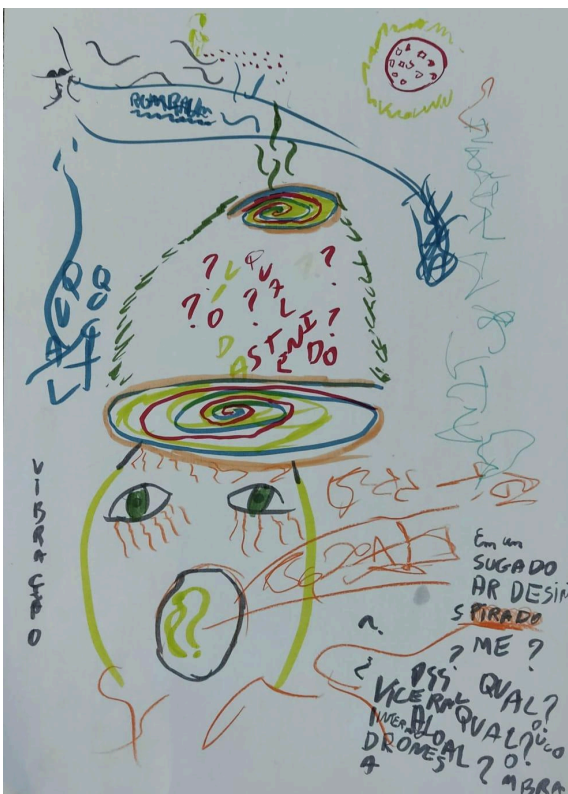


Imagem 14, notação elaborada por Pedro Ivo durante o lab 3



Imagem 15, notação elaborada por Deborah Alves durante o lab 3

## Conclusão

A presente pesquisa, realizada no contexto do bacharelado em Artes Cênicas, teve como propósito central contribuir para explorar possibilidades da cinético-vocalidade, promovendo uma integração entre a voz, o movimento e aspectos estéticos, com o intuito de permitir que artistas e performistas possam se apropriar dessas práticas em seus fazeres artísticos. Ao retomar a pergunta norteadora desta investigação — como facilitar o acesso a essas vocalidades em conjunto com o movimento —, esta pesquisa se desdobrou em três laboratórios experimentais.

Cabe destacar que ao longo dos três laboratórios, observou-se uma variação significativa no comprometimento por parte dos participantes. No primeiro laboratório, a participação ativa e o engajamento resultaram em um notável aprimoramento do repertório vocal dos envolvidos. No segundo laboratório, apesar da brevidade, aqueles que se

comprometeram até o fim conseguiram assimilar bem as práticas propostas. Entretanto, no terceiro laboratório, a baixa participação dificultou a continuidade e progressão das práticas, com exceção de uma pessoa que participou quase diariamente, evidenciando ganhos em seu repertório vocal.

A complexidade inerente a essa pesquisa se revelou principalmente ao considerar as características por vezes aparentemente estranhas e subjetivas das experimentações propostas. Contudo, diante dessa complexidade, buscou-se manter a tentativa de ser objetivo e preciso na escrita, sem grandes divagações conceituais e poéticas, dando prioridade à natureza prática do tema. Foi uma constante preocupação adotar uma linguagem que vise não apenas compreensão de forma acessível, mas também a possibilidade de replicação das experiências, permitindo a repetição das práticas por outros interessados.

Associando essas práticas a possíveis trabalhos teóricos futuros, as trilhas sugeridas pela bufonaria, butoh, estudos de monstruosidades, corpo sem órgãos, a música contemporânea e experimental, assim como a poesia sonora, além de estudos baseados em evidência relativos ao corpo humano incluindo o aparelho fonador, oferecem um vasto campo de possibilidades para aprofundamentos e diálogos. Essas associações teóricas podem nortear futuras pesquisas, contribuindo para uma compreensão mais ampla e aprofundada das práticas cinético-vocais.

Quanto aos desdobramentos futuros desta pesquisa, propõe-se a continuidade das práticas, aperfeiçoamento, e acréscimo de outras. Há o desejo de englobar melhor aos laboratórios, exercícios de ritmos complexos como fórmulas de compassos ímpares, quáteras e polirritmos que ocorreram no lab 1, porém houveram muitos desafios quanto a suas apropriações pelos participantes talvez pela natureza matemática e pouco intuitiva. A glossolalia apesar de ocorrer em diversos momentos durante os laboratórios, ainda poderia ser mais especificamente abordada a partir de exercícios focados neste aspecto. Outras técnicas mais complexas de serem executadas de primeira e ainda não tão diretamente abordadas nos laboratórios, como o canto difônico e os flatos manuais, também poderiam se apresentar como caminhos a serem explorados. Os aquecimentos podem ainda ser aperfeiçoados com melhores instruções relativas aos movimentos corporais, estudos mais aprofundados baseados em evidências relativos à aquecimentos vocais e o englobamento de mais práticas de preparação subjetiva e poética como a descrita na parte “Aquecimento do Zumbi e Ser Criador” desta monografia.

Ao considerar as práticas dos laboratórios como uma base para a preparação corporal, especificamente para atores e atrizes envolvidos em trabalhos alinhados esteticamente com as propostas dos laboratórios, abre-se um vasto campo de possibilidades criativas. Personagens com características mais grotescas ou animais, assim como contextos experimentais de atuação para teatro ou audiovisual, podem se beneficiar enormemente dessa abordagem cinético-vocal. No contexto da dança contemporânea, as práticas dos laboratórios oferecem uma base para explorar novas possibilidades coreográficas com a utilização da voz sem a necessidade de padrões tradicionais de canto e fala. Quanto à utilidade para cantores e cantoras, as práticas dos laboratórios podem ser valiosas em diversos contextos musicais pelo aumento do repertório de técnicas vocais experimentais e o diálogo com o movimento. Mais obviamente na música contemporânea, música experimental e improvisação livre, o laboratório pode servir como uma formação básica. Em produções de musicais e óperas, onde a demanda por habilidades multidisciplinares, incluindo dança e interpretação de personagens, é elevada, a experiência mais experimental proporcionada pelo laboratório pode agregar bastante. Além disso, a expressão corporal e técnicas vocais experimentais podem ser exploradas de várias formas em performances musicais como shows e concertos de qualquer gênero.

Estas práticas, embora pouco convencionais, podem despertar o interesse de artistas de diversas disciplinas, que buscam romper barreiras tradicionais e expandir possibilidades. Tais explorações cinético-vocais se apresentam como um convite para novas compreensões do corpo, da voz e de suas possibilidades expressivas, instigando a inovações estéticas nas fronteiras das artes performáticas.

## **Referências**

DEBOER, Amanda. R. **Ingressive phonation in contemporary vocal music**. Tese de Doutorado. Ohio: Bowling Green State University, 2012.

EKLUND, Robert. **Pulmonic ingressive phonation: Diachronic and synchronic characteristics, distribution and function in animal and human sound production and in human speech**. *Journal of the International Phonetic Association*, v. 38, n. 3, p. 235–324, 2008.

HOLDERBAUM, Flora; QUARANTA, Daniel. A voz nos processos criativos da poesia sonora. In: *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. 2013.

MABRY, Sharon. **Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire**. New York, EUA: Oxford University Press, 2002.

MANZINI, Isabelle. **Concentração intensa: conheça o hiperfoco e como ele pode ser regulado**. 2022. Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/psiquiatria/concentracao-intensa-conheca-o-hiperfoco-e-com-o-ele-pode-ser-regulado/>. Acesso em 04 dez. 2023.

OMURA, Taiyo Jean. **Pichar sons, ver silêncios, ouvir gestos: uma aventura poética com o Soundpainting**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2015.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. 1. Ed. São Paulo: Annablume, 2003.

RIBEIRO, L. M. de A.; LIGNELLI, C. NOTAÇÃO GRÁFICA E COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA: Experimentações cinético-vocais no processo de criação da performance em vídeo HAMA HIMU VIKINI BAGA. **Cadernos do GIPE-CIT: Poéticas, Mídias, Gêneros e Matrizes: UM DOSSIÊ SOBRE DRAMATURGIAS**, Bahia, v. 1 n. 50, p. 91-103, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/issue/view/2491/911>. Acesso em: 19 out. 2023.

RIBEIRO, L. M. de A.; LIGNELLI, C. Outras vozes e estéticas possíveis: Ingressivas, Bucais e Manuais. **A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas**, Florianópolis, v. 2, n. 04, p. 1-17, 2022. DOI: 10.5965/2764.4669020420220202. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/22769>. Acesso em: 31 jan. 2023.

RODRIGUES, Rodrigo Reis. **Glossolalia intensiva: como criar uma voz para o corpo sem órgãos (ou ecologia de práticas para uma esquizovocalidade)**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2020.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento, respiração e canto: a performance do corpo na criação musical**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

### Referências Audiovisuais

CANTO em Matiz Polifônico - Anna-Maria Hefele. 1 vídeo (4:58 min). Publicado pelo canal Anna-Maria Hefele. 2014. Disponível em: <https://youtu.be/vC9Qh709gas?si=rVTMMqRqZHqsPbA2>. Acesso em: 04 dez. 2023.

FLATOS MANUAIS - Outras vozes e estéticas possíveis: Ingressivas, Bucais e Manuais. 1 vídeo (5:36 min). Publicado pelo canal Mattoso Ribeiro. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/XVfhhqCV53U>. Acesso em: 04 dez. 2023.

FONAÇÕES INGRESSIVAS - Outras vozes e estéticas possíveis: Ingressivas, Bucais e Manuais. 1 vídeo (6:36 min). Publicado pelo canal Lucas Mattoso. 2020. Disponível em: [https://youtu.be/7IfOkK\\_9oYI](https://youtu.be/7IfOkK_9oYI). Acesso em 28 set. 2023.

HAMA HIMU VIKINI BAGA. 1 vídeo (12:14 min). Publicado pelo canal Cometa Cenas CEN-UnB. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/hwEvGB3kldc>. Acesso em: 28 set. 2023.

HOW Music Works: What is circular breathing?. 1 vídeo (1:51 min). Publicado pelo canal ABC Classic. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/FCE0fmUpywE?si=1DnFS4VopbMs7rBf>. Acesso em: 04 dez. 2023.

JAAP Blonk Workshop. 1 vídeo (1:45:17 hor). Publicado pelo canal Other Minds. 2018. Disponível em: <https://vimeo.com/286114227>. Acesso em: 04 dez. 2023.

LA BARBARA, Joan. **Circular Song**. Wizard Records, 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wf04CznViTk>. Acesso em: 15 out. 2023.

LABORATÓRIO de Experimentação Vocal em Cena (APRESENTAÇÃO). 1 vídeo (20:38 min). Publicado pelo canal Cometa Cenas CEN-UnB. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/9LhZAW-eXaY?feature=share>. Acesso em: 04 dez. 2023.

LIVRE improvisação regida sob as ameaças da natureza - Habacatus. 1 vídeo (7:19 min). Publicado pelo canal Habacatus. 2019. Disponível em: [https://youtu.be/TA8FxzA3\\_Zs?si=-AcdS06GFw6hv3Cd](https://youtu.be/TA8FxzA3_Zs?si=-AcdS06GFw6hv3Cd). Acesso em: 05 dez. 2023.

SONS BUCAIS - Outras vozes e estéticas possíveis: Ingressivas, Bucais e Manuais. 1 vídeo (8:25 min). Publicado pelo canal Lucas Mattoso. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/cCCUyWVpDbM>. Acesso em: 27 set. 2023.

SOUND Painting & Dynamic Composition: Your voice + body = Music. 1 vídeo (10:00 min). Publicado pelo canal Clarice Assad. 2018. Disponível em: [https://youtu.be/vEXqIThv9hY?si=52Nj\\_dNHyoVJe4xw](https://youtu.be/vEXqIThv9hY?si=52Nj_dNHyoVJe4xw). Acesso em: 04 dez. 2023.

THE Feral Voice. Phil Minton's Feral Choir in Cologne. 1 vídeo (17:30 min). Publicado pelo canal PanRec, a music video label. 2012. Disponível em: <https://youtu.be/sgEGw33We7o?si=jznExT1HbPjFvQYG>. Acesso em: 04 dez. 2023.

THROAT singing of different continents. 1 vídeo (3:04 min). Publicado pelo canal KUULAR. 2018. Disponível em: [https://youtu.be/TPSq-\\_jOLJ4?si=Z4LuRly412Ci09yQ](https://youtu.be/TPSq-_jOLJ4?si=Z4LuRly412Ci09yQ). Acesso em: 04 dez. 2023.

THROAT singing of different nations. 1 vídeo (3:31 min). Publicado pelo canal KUULAR. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/UnSd1ZHx-5Y?si=f0--Ag4L3iLE0yjm>. Acesso em: 04 dez. 2023.