RESUMO

PEREIRA, DAIANA F. (DES) **ARMANDO JOGOS CORPO-VOCAIS: EXPERIÊNCIAS COM ATORESBAILARINOS**. 2018. 127 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A presente pesquisa, de natureza teórico-prático-artística, propõe ampliar os diálogos entre as Artes da Música, da Dança e da Atuação, pelo viés da Técnica Vocal, para atoresbailarinos. A metodologia teve como finalidade buscar um instrumental coerente, claro e elaborado, em que foi possível introduzir questões de cunho teórico para o desafio da prática. Para tanto, foram pesquisadas formas metodológicas que abarcassem minhas experiências pessoais e vivências por meio da *Autoetnografia, do Método Descritivo e das Entrevistas Semi-Estruturadas*. Tendo como tema a voz na sua multiplicidade ao integrar novas formas na cena artística, foi constituído um espaço para debate e reflexão sobre o fenômeno vocal e sua potencialidade criativa, através dos encontros com os integrantes do Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades (Lapett), grupo sediado na Escola de Comunicações e Artes da USP e dirigido por Sayonara Pereira. As narrativas descritas pelos integrantes do Lapett, bem como as entrevistas realizadas com quatro atoresbailarinos atuantes na cena artística de São Paulo, ajudam a tecer voz, dança e teatro, trazendo informações preciosas para a tese. O processo experimental realizado com o grupo Lapett, pelos jogos cênicos e brincadeiras cantadas, mostrou, na prática, a técnica vocal, e especificou as relações entre movimento, respiração e canto. Além disso, este estudo enfatizou a musicalidade para a cena, a partir da improvisação e jogos ligados à consciência e ao uso do corpo como centro da ação musical, dialogando com elementos da Técnica de Alexander e da pedagogia de Koellreutter.

Palavras-chave: Técnica Vocal; Atoresbailarinos; Dança/Teatro; Técnicas de Alexander e Koellreutter; Jogos e Improvisações Cênicas.

ABSTRACT

PEREIRA, DAIANA F. (DES) **CONSTRUCTED VOCAL-BODY PLAYS: EXPERIENCES WITH DANCERS-ACTORS**. 2018. 127 p. Thesis (Doctoral) - School of Communication and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2018.

The present research, from theoretical- practical- artistic nature, proposes to expand the dialogue between the Arts of Music, Dance and Performance, through Vocal Technique, for dancers- actors. The methodology had intended to get a coherent, clear and elaborated instrumental, in which was possible to introduce theoretical issues for the challenge of the practice. To do so, were researched methodological ways to englobe my personal experiences and living through *Autoethnography, from the Descriptive Method and the Semi-Structured Interviews*. Taking as its theme the voice in its multitude by integrating new forms in the artistic scene, was set up a space for debate and reflection on the vocal phenomenon and its creative potentiality, through meetings with the members of the Research and Studies Laboratory in Tanz Theatralidades (Lapett), a group based in the School of Communication and Arts of the University of São Paulo, directed by Sayonara Pereira. The narratives described by the members of Lapett, as well as the interviews made with four (4) acting dancers- actors in São Paulo art scene, helped to weave voice, dance and theatre, bringing valuable information for the thesis. The experimental procedure performed with the Lapett group, through scenic games and sung plays, showed, in practice, the vocal technique and specified the relationships between movement, breathing and singing. In addition, this study emphasized the musicality to the scene, from the improvisation and games related to consciousness and the use of the body as a center of the musical action, dialoguing with elements of the Alexander Technique and pedagogy of Koellreutter.

Key-Words: Vocal Technique; Dancers-actors; Dance/Theater; Alexander and Koellreutter Technics; Scenic Plays and Improvisations.

(DES)ARMANDO JOGOS CORPO-VOCAIS: EXPERIÊNCIAS COM ATORESBAILARINOS
Daiana Felix Pereira

(DES)ARMANDO JOGOS CORPO-VOCAIS: EXPERIÊNCIAS COM ATORESBAILARINOS
Daiana Felix Pereira

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

DAIANA FELIX PEREIRA

(DES) ARMANDO JOGOS CORPO-VOCAIS: EXPERIÊNCIAS COM *ATOESBAILARINOS*

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/ USP)

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

DAIANA FELIX PEREIRA

(DES) ARMANDO JOGOS CORPO-VOCALIS: EXPERIÊNCIAS COM *ATORES*BAILARINOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de doutor em Artes Cênicas.

Área de Concentração
Teoria e Prática do Teatro

Orientadora
Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Pereira, Daiana Felix

(DES) ARMANDO JOGOS CORPO-VOCALIS: EXPERIÊNCIAS COM
ATORESBAILARINOS / Daiana Felix Pereira ; orientadora,
Profa Dra. Sayonara Sousa Pereira. -- São Paulo, 2018.
127 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Técnica Vocal; Atoresbailarinos; Dança/Teatro; Técnicas
de Alexander e Koellreutter; Jogos e Improvisações Cênicas.
I. Pereira, Profa Dra. Sayonara Sousa II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Nome: PEREIRA, Daiana Felix

Membros titulares

Título: (DES) ARMANDO JOGOS CORPO-VOCALIS:
EXPERIÊNCIAS COM ATORESBAILARINOS

Nome:_____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de doutor em Artes Cênicas.

Nome_____

Instituição_____

Julgamento:_____

BANCA EXAMINADORA

Aprovado em: _____

Nome:_____

Presidente e Orientadora:

Instituição:_____

Profa. Dra. Sayonara Pereira

Julgamento:_____

Instituição:

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes

Nome:_____

Julgamento:

Instituição:_____

Julgamento:_____

À minha Mãe, Eni Moreira Felix e à minha filha, Maria Luabella.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus e aos Orixás, por me guiarem sempre.

À minha mãe, Eni Moreira Felix e minha filha Maria Luabella, por e para vocês TUDO!!!

À minha família que são minha base; meus queridos e amados tios que sem eles a entrega desse material não seria possível: dinda Nilva, Luiz Paulo, Paulo Ricardo (tio Lico), tia Vera, Francisco (tio Chico), Jaibia (tia Bimbinha), Noely (tia Leli), José Lorenzo (tio Lalau), Idelzuth (tia Neca), dinda Nilda, Jorge Luis (Táta), Margareth (tia Gueth), tia Jaci e dindo Raul.

À minha orientadora professora doutora Sayonara Pereira, por acreditar no meu projeto, pela confiança, paciência, incentivo e acolhimento, desde minha chegada em São Paulo.

À Capes, pela bolsa de estudos que possibilitou a mim estar na Universidade me dedicando exclusivamente para a pesquisa, tanto nas aulas e atividades (seminários, workshops), quanto, também, como Representante Discente do PPGAC.

Aos professores do PPGAC, pelos ensinamentos e saberes partilhados.

Às minhas queridas amigas Kamunjin Tanguele e Kaya Mujeuin, pela parceria, amizade, carinho; Kamunjin revisora desta tese, por seu olhar específico, crítico e artístico.

À Cris Noal, minha amiga querida “Colibriana” e colaboradora nas questões operacionais da pesquisa.

Meu amigo, bruxo Phelippe Celestino, parceiro de trabalhos, conversas, responsável pela Capa da tese e Diagramação, obrigada pela força meu querido amigo.

Aos colegas e integrantes do Lapett Teórico (os que ainda estão e aos que já saíram), pelas trocas, sugestões, estudos, compartilhamentos, e ao Lapett Prático, pela disponibilidade e carinho; à Nina Ricci, Luana Joia Chrispim, Du Yochimura, Diego de Castro Camelo, Letícia Silva de Oliveira e Danilo Silveira, pelos depoimentos apresentados nessa tese.

Aos Colegas do SPA (os que estão e aos que já saíram), aprendemos juntos em cada seminário.

Aos queridos colegas entrevistados: professora doutora Andreia Vieira Abdelnur Camargo, Danilo Silveira, Rafael Sertori e Vanessa Macedo, agradeço a troca e a generosidade.

À Turma da Graduação (015), onde ensinei aspectos vocais e aprendi muito com cada aluno sobre cena.

À Tânia Delonero e Maicon Barbosa da Silva, gratidão!

Às funcionárias da Pós-Graduação/ECA: Tamara Elizabeth Cury Sciré e Miriam Zarate, pelo carinho aos alunos e a preocupação em sempre ajudar.

Aos funcionários do CAC: Alê Vaz Machado, Caio Fernandes, Luis Gustavo Viggiano (Gus), Raimunda Lopes da Silva Santos (Ray), pelas conversas, risadas e sempre disponíveis em ajudar.

Aos Funcionários da EAD: Bertha S. Heller, Carlos Alves da Costa (Croata), Zito Rodrigues de Oliveira, pelo carinho.

À minha colega querida, Cristiane Paoli Vieira (Quito), professora da EAD, obrigada pelas dicas e pela sensibilidade em enxergar o que nem eu sabia.

Aos meus diretores e coreógrafos Diego Mac e Jussara Miranda, por me apresentarem a Dança Contemporânea e permitirem que eu adentrasse nos projetos artísticos de suas autorias: Colibris Dalidaqui e Olho 3, bem como a autorização do uso das imagens para esta pesquisa.

À minha vizinha, Claudete Santos (dona Claudete), pelo carinho e a disponibilidade em ficar com minha filha sempre que precisei estar ausente.

Aos alunos e amigos do Grupo Vocal nas Terças: Sandra Grasso, Mariangela Correa, Mário Zanca Neto, Julia Polý e Alessandra Cavalcante Munch. Aprendo todos os dias com vocês, obrigada por fazerem minhas terças melhores.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que torceram por mim.

CAFUAS, GUETOS E SANTUÁRIOS

Tum tum tum cafuas

Tum tum tum guetos

Tum tum tum santuários

São Paulo

Coro: São Paulo, São Paulo

Em algum lugar da tua violência és domingo

Coro: Domingo, domingo

Em algum lugar do teu domingo

Tens um útero de ideias

Coro: Ideias, ideias

Cafuas, guetos e santuários

Vêm hoje aqui na periferia

Procurar o ouro das cabeças

Coro: Cabeças, cabeças

Tum tum tum cafuas

Tum tum tum guetos

Tum tum

(TOM ZÉ - CD Jogos de Armar)

RESUMO

PEREIRA, DAIANA F. (DES) **ARMANDO JOGOS CORPO-VOCAIS: EXPERIÊNCIAS COM ATORESBAILARINOS**. 2018. 127 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A presente pesquisa, de natureza teórico-prático-artística, propõe ampliar os diálogos entre as Artes da Música, da Dança e da Atuação, pelo viés da Técnica Vocal, para *atoresbailarinos*. A metodologia teve como finalidade buscar um instrumental coerente, claro e elaborado, em que foi possível introduzir questões de cunho teórico para o desafio da prática. Para tanto, foram pesquisadas formas metodológicas que abarcassem minhas experiências pessoais e vivências por meio da *Autoetnografia, do Método Descritivo e das Entrevistas Semi-Estruturadas*. Tendo como tema a voz na sua multiplicidade ao integrar novas formas na cena artística, foi constituído um espaço para debate e reflexão sobre o fenômeno vocal e sua potencialidade criativa, através dos encontros com os integrantes do Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Teatralidades (Lapett), grupo sediado na Escola de Comunicações e Artes da USP e dirigido por Sayonara Pereira. As narrativas descritas pelos integrantes do Lapett, bem como as entrevistas realizadas com quatro *atoresbailarinos* atuantes na cena artística de São Paulo, ajudam a tecer voz, dança e teatro, trazendo informações preciosas para a tese. O processo experimental realizado com o grupo Lapett, pelos jogos cênicos e brincadeiras cantadas, mostrou, na prática, a técnica vocal, e especificou as relações entre movimento, respiração e canto. Além disso, este estudo enfatizou a musicalidade para a cena, a partir da improvisação e jogos ligados à consciência e ao uso do corpo como centro da ação musical, dialogando com elementos da Técnica de Alexander e da pedagogia de Koellreutter.

Palavras-chave: Técnica Vocal; *Atoresbailarinos*; Dança/Teatro; Técnicas de Alexander e Koellreutter; Jogos e Improvisações Cênicas.

ABSTRACT

PEREIRA, DAIANA F. (DES) **CONSTRUCTED VOCAL-BODY PLAYS: EXPERIENCES WITH DANCERS-ACTORS**. 2018. 127 p. Thesis (Doctoral) - School of Communication and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2018.

The present research, from theoretical- practical- artistic nature, proposes to expand the dialogue between the Arts of Music, Dance and Performance, through Vocal Technique, for *dancers- actors*. The methodology had intended to get a coherent, clear and elaborated instrumental, in which was possible to introduce theoretical issues for the challenge of the practice. To do so, were researched methodological ways to englobe my personal experiences and living through *Autoethnography, from the Descriptive Method and the Semi-Structured Interviews*. Taking as its theme the voice in its multitude by integrating new forms in the artistic scene, was set up a space for debate and reflection on the vocal phenomenon and its creative potentiality, through meetings with the members of the Research and Studies Laboratory in Tanz Theatralidades (Lapett), a group based in the School of Communication and Arts of the University of São Paulo, directed by Sayonara Pereira. The narratives described by the members of Lapett, as well as the interviews made with four (4) acting *dancers- actors* in São Paulo art scene, helped to weave voice, dance and theatre, bringing valuable information for the thesis. The experimental procedure performed with the Lapett group, through scenic games and sung plays, showed, in practice, the vocal technique and specified the relationships between movement, breathing and singing. In addition, this study emphasized the musicality to the scene, from the improvisation and games related to consciousness and the use of the body as a center of the musical action, dialoguing with elements of the Alexander Technique and pedagogy of Koellreutter.

Key-Words: Vocal Technique; *Dancers-actors*; Dance/Theater; Alexander and Koellreutter Technics; Scenic Plays and Improvisations.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Tözeren, Aydın (2000, p. 77). Human Body Dynamics: Classical Mechanics and Human Movement.	10
Figura 2 Tözeren, Aydın (2000, p. 77). Human Body Dynamics: Classical Mechanics and Human Movement.	10
Figura 4 Aula Lapett- Elenco: alunos integrantes do Lapett (Chris Martins, Diego de Castro Camelo, Isabele Coser, Du Yochimura). Local: CAC/USP. Foto. Danilo Silveira- abril de 2018.....	15
Figura 3 Aula Lapett- Elenco: alunos integrantes do Lapett (Chris Martins, Diego de Castro Camelo, Isabele Coser, Du Yochimura). Local: CAC/USP. Foto. Danilo Silveira- abril de 2018.....	15
Figura 5 Aula Lapett- Elenco: alunos integrantes do Lapett (Chris Martins, Diego de Castro Camelo, Isabele Coser, Du Yochimura). Local: CAC/USP. Foto. Danilo Silveira- abril de 2018.....	15
Figura 6 (Aula Lapett- Elenco: alunos integrantes do Lapett (Du Yochimura, Chris Martins, Isabele Coser; Diego de Castro Camelo). Local: CAC/USP. Foto. Danilo Silveira- abril de 2018).	21
Figura 7 (Aula Lapett- Elenco: alunos integrantes do Lapett (Chris Martins e Du Yochimura). Local: CAC/USP. Foto. Danilo Silveira- abril de 2018).....	21
Figura 8 (Aula Lapett- Elenco: alunos integrantes do Lapett (Chris Martins, Du, Nina Ricci, Isabele Coser). Local: CAC/USP. Foto. Danilo Silveira- abril de 2018).....	21
Figura 9 Experimentando sons no corpo. Grupo Lapett (Du Yochimura, Chris Martins e Diego de Castro Camelo) , abril 2018. Foto: Danilo Silveira.....	25
Figura 10 Experimentando sons no corpo. Grupo Lapett (Diego de Castro Camelo) , abril 2018. Foto: Danilo Silveira.	25
Figura 11 Experimentando sons no corpo. Grupo Lapett (Du Yochimura, Nina Ricci e Chris Martins) , abril 2018. Foto: Danilo Silveira.....	25
Figura 12 Experimentando sons no corpo. Grupo Lapett (Nina Ricci e Du Yochimura) , abril 2018. Foto: Danilo Silveira.	25
Figura 13 GELB, Michael. O aprendizado do corpo: Introdução à técnica de Alexander. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 152.	32
Figura 14 GELB, Michael. O aprendizado do corpo: Introdução à técnica de Alexander. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 152.	32
Figura 15 Fotos tiradas em 2015 da turma 015 - disciplina Música I CAC/USP. Foto: Dáda Felix. Na foto: Maria Fernanda Machado; Anna Alice Rangel.	35
Figura 16 Fotos tiradas em 2015 da turma 015 - disciplina Música I CAC/USP. Foto: Dáda Felix. Na foto: Amanda Massucci Batista.....	35

Figura 17 Foto: Paulo Mendes/ CEDOC FPA- Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta.....	37	Figura 26 Aula prática: Grupo Lapett (Nina Ricci, Du Yochimura, Diego De Castro Camelo, Chris Martins, Marina de Abreu). Foto: Dáda Felix/ julho, 2017.....	50
Figura 18 Hans- Joachim Koellreutter em novembro de 1996 (Foto: Paulo Mendes/ CEDOC FPA- Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta.....	39	Figura 27 Aula prática: Grupo Lapett (Chris Martins e Danilo Silveira). Foto: Dáda Felix/ julho, 2017.....	50
Figura 19 Hans- Joachim Koellreutter em novembro de 1996 (Foto: Paulo Mendes/ CEDOC FPA- Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta.....	39	Figura 28 Aula prática: Grupo Lapett (Nina Ricci, Du Yochimura e Diego de Castro Camelo, Marina de Abreu). Foto: Dáda Felix/ julho, 2017.....	50
Figura 20 Hans- Joachim Koellreutter em novembro de 1996 (Foto: Paulo Mendes/ CEDOC FPA- Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta.....	39	Figura 29 Aula prática: Grupo Lapett (Nina Ricci, Du Yochimura, Diego De Castro Camelo, Christian Martins). Foto: Danilo Silveira/ julho, 2017.	52
Figura 21 Fotos: Jair Bertolucci/ CEDOC FPA- Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta.....	42	Figura 30 Aula prática: Grupo Lapett (Nina Ricci, Du Yochimura, Diego De Castro Camelo, Christian Martins). Foto: Danilo Silveira/ julho, 2017.	52
Figura 22 Foto: Phelippe Celestino/ Agosto, 2018.....	46	Figura 31 Aula prática: Grupo Lapett (Nina Ricci, Du Yochimura, Diego De Castro Camelo, Christian Martins). Foto: Danilo Silveira/ julho, 2017.	52
Figura 23 Aula prática: Grupo Lapett (Isabele Coser, Nina Ricci). Foto: Danilo Silveira/ julho,2017.	48	Figura 32 Foto: Phelippe Celestino/ Agosto, 2018.	56
Figura 24 Aula prática: Grupo Lapett (Nina Ricci, Isabele Coser, Diego De Castro Camelo , Chris Martins). Foto: Danilo Silveira/ julho,2017.	48	Figura 33 Foto: Ane Pacola.	58
Figura 25 Aula prática: Grupo Lapett (Diego De Castro Camelo, Nina Ricci, Du Yochimura, Danilo Silveira, Isabele Coser, Marina de Abreu). Foto: Dáda Felix/ julho,2017.	50	Figura 34 Aula prática Lapett, 2017. Foto: Danilo Silveira.....	59
		Figura 35 Espetáculo: Agreste, 2014. Foto: Sandro Silveira.....	60
		Figura 36 Espetáculo: Jô, 2013. Foto: Sandro Silveira.	60

Figura 37 Performance no concerto de finalização do curso TEV (2016). Foto: Helena Mello.	61	Figura 50 Espetáculo: Mulher sem fim. Foto: Paola Bertolini, TUSP, 2017.	94
Figura 38 Foto por: Vitória Teivelis / Local: CCJ / Data: 26/Novembro/2016 - 1ª Temporada do espetáculo Olha Oyá da Emboa cia de teatro contemplado pelo VAI I.	62	Figura 51 Espetáculo: Mulher sem fim. Foto: Paola Bertolini, TUSP, 2017.	98
Figura 39 Espetáculo: Agonia da Morte das Fadas. Foto: Nrishi Mahe.	63	Figura 52 Espetáculo: Mulher sem fim. Foto: Paola Bertolini, TUSP, maio/2017.	105
Figura 40 Vanessa Macedo dança memórias de “um corpo só” no centro de Referência da Dança de São Paulo, 2015. Foto: Leo Lin.	66		
Figura 41 Vanessa Macedo dança memórias de “um corpo só” no centro de Referência da Dança de São Paulo, 2015. Foto: Leo Lin.	67		
Figura 42 Espetáculo: Beije minha alma- 2008. Local: Sesc Pompéia/ SP. Foto: Vitor Vieira/ 2011.	70		
Figura 43 Espetáculo: SA.MO.VA.R, foto: Bárbara Lins.	74		
Figura 44 Espetáculo: ‘Eu outro’, da companhia Fragmento de Dança. Foto: Leo Lin.	75		
Figura 45 Espetáculo SA.MO.VA.R. Foto: Bárbara Lins.	78		
Figura 46 Espetáculo Antônia, de Morena Nascimento. Foto: Mayra Azzi.	80		
Figura 47 Espetáculo: Garoa. Foto: Cris Almeida.	81		
Figura 48 Paisagens Invisíveis. Foto: Cacá de Nadai.	84		
Figura 49 Contornos Particulares. Foto: Ane Pacola.	89		

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I A TÉCNICA VOCAL E SUAS RAMIFICAÇÕES	10
1. CAMINHADA, RELAXAMENTO E VOCALIZES... RESPIRA.. VAMOS CANTAR?!.....	10
CAPÍTULO II CONVERSA COM DOIS AUTORES: PENSAMENTO METODOLÓGICO.....	30
2.1. SENTA, LEVANTA, SENTA! A REEDUCAÇÃO SOB O OLHAR DA TÉCNICA DE ALEXANDER	30
2.2 UM NOVO ESTILO NO PROCESSO DE ENSINAR DE HANS- JOACHIM KOELLREUTTER	37
CAPÍTULO III JOGOS DE (DES) ARMAR: A LUDICIDADE NO CANTO!	45
3.1. O ENTRELAÇAMENTO PARA ALÉM DA TÉCNICA: EXPERIÊNCIAS COM O GRUPO LAPETT	45
3.2. NARRATIVAS DOS INTEGRANTES DO LAPETT.....	58
3.2.1. NARRATIVA 1: DANILO SILVEIRA (SOBRE DANÇAR SONS: UM RELATO PERCEPTIVO SOBRE AS PRÁTICAS VOCAIS NO LAPETT)	58
3.2.2. NARRATIVA 2: NINA RICCI.....	59
3.2.3. NARRATIVA 3: LUANA JOIA CHRISPIM.....	60
3.2.4. NARRATIVA 4: DU YOSHIMURA.....	61
3.2.5. NARRATIVA 5: LETÍCIA SILVA DE OLIVEIRA	62
3.2.6. NARRATIVA 6: DIEGO DE CASTRO CAMELO	63
CAPÍTULO IV O CORPO QUE CANTA, O CORPO QUE DANÇA: O HIBRIDISMO NO ATORBAILARINO	64
4.1. O ATORBAILARINO CONVERSAS, EXPERÊNCIAS E TRAJETÓRIAS	64
4.2. CONVERSA 1 - VANESSA MACEDO (V.M)	66
4.3. CONVERSA 2: RAFAEL SERTORI (R.S)	74
4.4. CONVERSA 3: DANILO SILVEIRA (D.S.).....	81
4.5. CONVERSA 4: ANDREIA NHUR (A.N)	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

INTRODUÇÃO

Sou formada em música, com bacharelado em Regência Coral, e sempre estive ligada à área vocal. Porém, ainda na graduação, eu já sentia a necessidade de realizar algum tipo de trabalho corporal, mas na faculdade não tínhamos nenhuma disciplina nesta área, por isto, sempre busquei cursos fora da academia. Nos idos dos anos 90, tive meu primeiro contato com a Técnica de Alexander, ainda que neste período eu não fosse aluna da graduação, mas sim, apenas do curso de extensão da UFRGS, cursando Flauta-doce. Fiz aulas de Técnica de Alexander justamente por ser menos rígida no concernente à postura, mas depois, já na graduação, voltei a sentir a necessidade de trabalhar o corpo, pois como maetrina, não desejava reger “mexendo” apenas os braços, queria saber o que fazer em relação ao corpo como um todo. Deste modo, impulsionada por este desejo, passei a fazer aulas de tango e de flamenco, e por muito tempo permaneci nestes cursos até que, em 2009, se deu o meu contato com a Dança Contemporânea via projeto Colibris Dali Daqui, e, conversando com colegas bailarinos, surgiu meu projeto para o Mestrado: trabalhar a técnica vocal para bailarinos contemporâneos. Neste momento, a história se inverteu, pois, o trabalho do corpo estava presente nos bailarinos, mas a técnica vocal, não. Foi então que percebi

a possibilidade e a necessidade de haver o entrelaçamento entre corpo e voz. O exercício de minha atividade como professora de técnica vocal me levou a trabalhar a voz destes artistas.

Mais tarde, porém, participando de grupos de dança contemporânea, mais precisamente a dança-teatro, percebi algo que faltava aos meus colegas da dança, do grupo Colibris DaliDaqui, que acrescentaria, e muito, em seus trabalhos artísticos: a voz, o canto! A partir daí, despertou-me o interesse em trabalhar a voz cantada dos e nos *atoresbailarinos*¹ contemporâneos. E quando me refiro à voz cantada, explico que há duas modalidades básicas de voz profissional, a voz falada e a voz cantada, sendo que em algumas situações, como no teatro musical, exige-se o domínio de ambas as emissões. A voz falada e a voz cantada são duas modalidades facilmente distintas. A emissão falada, em geral, é natural e inconsciente, não necessitando de ajustes, porém no teatro ela exige estudos específicos, tais como, impostação vocal, dicção, etc. Por outro lado, a voz cantada exige treinamento e adaptações específicas e conscientes. A emissão falada nos conduz ao conteúdo verbal, enquanto que na cantada, precisamos de ferramentas básicas para sua emissão, tais como, vogais, emissão dos sons dessas vogais, o

¹ “Atoresbailarinos”: terminologia usada por Sayonara Pereira, para nomear seus intérpretes, que eram estudantes de Artes Cênicas (CAC-USP) que se iniciavam pelos caminhos da dança, a partir da peça Momento(s) de Silêncio (2011), primeiro

espetáculo criado com os integrantes do Lapett. Decidi usá-la no intuito de enfatizar o atuante desta pesquisa, que é o atorbailarino, portanto farei uso do itálico toda vez que aparecer na frase a palavra: *atorbailarino*.

prolongamento (ou seja, uso das notas longas), a introdução de recursos específicos como o uso do vibrato, a formação do cantor.

Após o mestrado, decidi dar continuidade à pesquisa, pois percebi que algumas perguntas ali presentes não haviam sido respondidas, e, então, inscrevi-me no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, o CAC/USP. Por estar em um Departamento de Artes Cênicas, minha investigação poderia ser mais abrangente e eu poderia dialogar com bailarinos e, atores artistas da cena. Deste modo, ampliei meus estudos, e passei a pesquisar os *atoresbailarinos*, ideia esta sugerida por minha orientadora. E é justamente este o tema da minha pesquisa do Doutorado, sob a orientação da Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira, intitulada: *(DES) ARMANDO JOGOS CORPO-VOCAIS: EXPERIÊNCIAS COM ATORESBAILARINOS*. Deste modo, ingressei, em 2014, na Universidade de São Paulo/USP, e desde então, tenho me dedicado exclusivamente à universidade, e às atividades do curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas. No início, tudo me era novo: cidade, professores, colegas, o deslumbramento com o campus universitário, novos grupos, a vulnerabilidade.

Eu me perguntava o tempo todo quem seriam estes

atoresbailarinos, aonde eles estariam realizando seus trabalhos; o que estava eu buscando desta nova experiência; tinha dúvidas se, sendo musicista, meu trabalho seria aceito e bem visto pelos colegas atores e bailarinos. Resolvi “baixar a cabeça” e “mergulhar nos estudos”. Sabia que o corpo estava presente para o bailarino, mas a voz não, o que de fato é algo imaginável já que, na maioria das vezes, o bailarino, ao contrário do ator, não lida com a questão vocal. Mas como já havia dito, participei de um grupo de dança contemporânea, dança-teatro, em que o bailarino, além do corpo, usava também a voz. E pesquisando sobre o tema, vi que, atualmente, esta junção, ou este diálogo, é cada vez mais valorizado ainda mais quando inserido nos trabalhos dos grupos de dança, mais precisamente a dança-teatro. E como professora de técnica vocal² creio ter conhecimentos técnicos relevantes a serem compartilhados com os bailarinos, para que possam melhor saber utilizar suas vozes.

No caso do ator, a voz faz parte do seu trabalho, ele a usa praticamente o tempo todo. Meus ensinamentos, para ele, não serão os mesmos que trarei para o bailarino, obviamente. No caso do ator, que já lida com a voz (mais precisamente a voz falada) e já possui o trabalho de respiração, de articulação e projeção vocal, minha contribuição seria dar-lhe o suporte para ele encontrar a voz cantada; ensinar exercícios de

² Quero deixar claro para meu leitor que utilizarei os termos ‘*Técnica Vocal*’ e ‘*Ferramentas*’, por vir de uma formação musical, e por saber explicar os termos técnicos, de

forma natural e precisa para que o *atorbailarino* entenda a técnica e as ferramentas que serão utilizadas.

vocalizes, sons, música. Já com os bailarinos teria um ensinamento voltado à iniciação vocal, respiração, articulação, projeção vocal, exercícios de vocalizes, sons e música. O trabalho com o *atorbailarino* me encanta, justamente, porque vejo esse diálogo, embricamento, que hoje em dia falamos tanto, que se dá pela junção do artista- bailarino com o artista- ator; e até mesmo o músico que é ator e que também é bailarino ou simpatizante dessas artes todas como é meu caso. E por haver tanta influência de uma área na outra, acredito que parta desta questão a ideia de uma diretora-coreógrafa abraçar todos esses trabalhos. Na dança-teatro enxerguei a liberdade dada pela diretora-coreógrafa em levarmos nossos conhecimentos e formação para a aula/ensaio. Lógico, estou lidando com o *atorbailarino*, que sabe lidar com e entende seu corpo, que possui um trabalho mais verticalizado neste quesito, mas que, provavelmente, saiba pouco sobre o uso da voz, do aparelho fonador, e quando falo desta questão vocal, estou me referindo ao canto, à voz cantada e não falada ou discursiva. Quero trabalhar sons, músicas com eles. Levar

a voz para um outro lugar, o lugar do canto, pois o ponto chave desta tese é trabalhar a voz cantada do *atorbailarino*. Meu trabalho é voltado para pessoas que possuem uma das graduações que cito, seja em artes cênicas ou em dança, mas que as unem numa coisa só, como o caso dos integrantes do Lapett, que são discentes do Departamento de Artes Cênicas, e portanto estudam atuação, direção, dramaturgia, entre outras disciplinas, mas que gostam do trabalho corporal que a dança lhes proporciona, inclusive, alguns participam de grupos de dança fora da universidade e, deste modo, unem as duas áreas; assim como profissionais cujas entrevistas se fazem presentes no capítulo quatro desta pesquisa, e que trabalham, também, como *atoresbailarinos*. Em relação ao Lapett³, grupo no qual estou inserida, duas são as suas formas de fazer pesquisa: o Lapett prático e o teórico, ambas sob a supervisão e orientação da Profa. Dra. Sayonara Pereira, foi o principal eixo neste primeiro momento da minha escrita. No trabalho do Lapett Prático, duas vezes na semana, os exercícios corporais são extremamente “puxados”, no

³LAPETT- Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades. O LAPETT grupo de Pesquisa coordenado por Sayonara Pereira começou sua atuação prática em março 2011. O grupo de pesquisa tem como intuito dialogar com ensino e pesquisas acadêmicas, tanto na graduação como na pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes /Departamento de Artes Cênicas da USP, através de aulas expositivas, seminários, oficinas de técnicas de danças - cênicas com o objetivo de aperfeiçoar os alunos e pesquisadores dentro dos paradigmas do Tanztheater de Kurt Jooss (1901-1979), em diálogo com o teatro, a música, as artes visuais e o cinema. Com a consolidação deste núcleo têm sido elaboradas e desenvolvidas pesquisas, iniciações científicas, dissertações de mestrado, teses de doutorado, artigos, capítulos em livros, e peças

coreográficas. A linha de conduta do LAPETT transita pelos paradigmas e filosofia do Tanztheater que pretende: lapidar as possibilidades que o intérprete traz no seu corpo, trabalhando as diferentes técnicas de dança, conhecendo diferentes formas de arte e, a partir deste material adquirido, ampliar as possibilidades para que o intérprete trabalhe com ótima precisão, sinceridade e humanidade. Além disso, o LAPETT tem oferecido cursos de extensão e outras formas de produções artísticas complementares que possam contribuir no aprimoramento dos seus integrantes, e que levem os pesquisadores, a praticarem um diálogo com outras comunidades externas a Universidade. Integram o LAPETT estudantes de graduação, pós-graduação e profissionais das artes da cena. As reuniões do LAPETT acontecem semanalmente no CAC/ECA-USP.

sentido de repetições em determinadas ações, movimentos, força física, tônus muscular, práticas com as quais não estava acostumada, mas, ao mesmo tempo, eram tentadoras e desafiadoras. Iniciei o trabalho, nele, em 2014, e nesta época, a colega Vanessa Macedo dava uma das aulas e ela trabalhava exercícios muito difíceis e desafiadores com os integrantes do grupo. Minha professora orientadora, a Sayô, também dava aulas de técnica corporal, mais especificamente dança moderna. Então, no primeiro momento, a aula era bastante corporal, e todos que ali estavam, participavam, inclusive alunos da Graduação, e nesta etapa, consegui trabalhar muito meu corpo. Já no segundo momento do encontro participavam apenas quem era mesmo do núcleo do Lapett, pois nesta parte do encontro o grupo estava em processo criativo, ensaiando a nova peça, no qual eu não participava, apenas assistia.

Então eu observava meus colegas e pensava: “uauuuu achei meus *atoresbailarinos!*”. Eu queria estar ali, fazer parte do grupo e ajudar de alguma forma. Nesse ano, em alguns poucos momentos, a Sayô permitiu que eu trabalhasse o vocal deles. Foi muito bom, porém, ali não havia o piano para aquecer a voz deles e pensava, de que forma vou trabalhar o aquecimento e vocalizes? Então eu entendi que o trabalho vocal que estava acostumada a fazer com músicos teria que ser diferente com os *atoresbailarinos* do Lapett. Foi desafiador, pois, na maioria das vezes, nos ensaios, eu ficava sentada e observando o trabalho deles, o que foi muito

enriquecedor para mim: observar os colegas antigos do grupo e pensar no querer estar ali e fazer parte de tudo o que estava vendo e vivendo.

Mais tarde, tive o privilégio de trabalhar aspectos vocais com eles. O objetivo era não apenas o trabalho corporal, mas também o processo criativo, levar o espetáculo cênico para a academia e fora dela. Os resultados deste trabalho vocal, com os alunos do Lapett Prático, poderão ser vistos pelo leitor no capítulo 3. O espetáculo *Unterweg(s)* (2014-2015), apresentado pelo grupo, foi um dos trabalhos mais emocionantes que presenciei e que tive a honra de fazer parte da equipe. No Lapett Teórico, outro grupo do qual eu faço parte, participam apenas os orientandos da Sayô. Uma vez por mês, temos a tarefa de levar leituras, tirar dúvidas acerca dos assuntos abordados, compartilhar nossos conhecimentos, pesquisas, novas ideias, frustrações, aborrecimentos, engajamentos, tudo que possa ajudar ao indivíduo e ao grupo. Fundamental, neste trabalho, são as reflexões literárias, o estado da arte em que se encontram os nossos projetos, os procedimentos metodológicos, tudo isso posto à mesa de forma a que possamos sair das reuniões, encontros, com dúvidas esclarecidas (ou não) e novas informações para que possamos pensar e desenvolver mais e mais nossos projetos.

Outro fator importante ocorrido durante este trabalho foi a possibilidade de participar, fazendo parte da comissão, mediação e

apresentando trabalhos, do Seminário de Pesquisas em Andamento, SPA⁴, evento este elaborado por alunos do curso de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. O seminário propicia, aos participantes, troca de informações, de materiais de estudo, de reflexões acerca de várias temáticas, permite conhecer a pesquisa de outrem, e de, também, ter-se a oportunidade de mostrar a sua própria pesquisa. O SPA tem como objetivo criar um espaço de troca de experiências entre pesquisadores das Artes Cênicas. No evento, tive a oportunidade não apenas de trabalhar dentro da comissão organizadora, mas também coordenar alguns trabalhos e, principalmente, apresentar, nas demonstrações orais, meu objeto de pesquisa. E neste evento foi que, conversando com alguns colegas músicos que, assim como eu, trabalham com teatro, resolvemos organizar uma mesa no SPA para tratarmos de assuntos da área da música no teatro. Para tanto, contamos com a participação de musicistas convidados que construíram projetos envolvendo o teatro. Um dos principais pontos analisados e discutidos foi observação do como o sujeito “músico” adentra no universo teatral para que ele tenha, assim como o ator ou o diretor, uma oportunidade de mostrar seu trabalho, com o mesmo grau de importância. Esta mesa foi de suma importância para

compartilhar ideias, mostrar novos trabalhos e projetos sobre o assunto, e unir essas duas artes. Percebi, com ela, que não estava sozinha, pois assim como eu, há outras pessoas que são músicos e estão nas artes cênicas querendo trabalhar a voz do ator, ou, no meu caso, do *atorbailarino*, seja a voz falada ou cantada; profissionais que desejam estar e fazer parte deste núcleo que, por vezes, me parece tão fechado. Hoje em dia, percebo mais esse embricamento nos cursos, o entrelaçamento, que acredito ser algo muito positivo. Por fim, creio ser importante destacar e acompanhar os trabalhos dos colegas de outras universidades, que assim como eu, pesquisam sobre voz, música adentrando em outras áreas, seja nas artes cênicas, filosofia ou letras, por exemplo. Discussões como estas valorizam o lado pessoal do (a) pesquisador(a)-artista.

Ao longo destes anos de estudo, desde a graduação até o mestrado, passei por vários saberes metodológicos e tentei, por diversas vezes, manter e utilizar-me da mesma metodologia para abarcar meus conhecimentos, mas aqui, nesta nova pesquisa, isto não foi possível. Intencionava contar, neste trabalho, a minha história, minhas vivências, ensinamentos, aulas práticas e teóricas, desafios, persistências, brigas, choros, mágoas, tristezas, ressentimentos, alegrias, risadas e

⁴ O Seminário de Pesquisas em Andamento (SPA) é uma iniciativa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP, que ocorre desde 2010, e tem como objetivo criar um espaço de troca de experiências entre pesquisadores das Artes Cênicas para ampliar a difusão das pesquisas em andamento e recém-concluídas na área. São aceitos

trabalhos relativos a pesquisas de iniciação científica, especialização, mestrado, doutorado, pós-doutorado ou pesquisa docente. Modalidades de Participação: Pesquisa em Desenvolvimento e Pesquisa Concluída. Formas de Comunicação: Apresentação Oral ou Demonstração Técnica.

gargalhadas. Desejava relatar sobre a minha vida e experiências profissionais, mas, mais uma vez, vi-me caminhar rumo ao encontro de um novo desafio: não saber escrever sobre mim, não saber contar minhas vivências. Há quem diga que sou misteriosa, mas não creio que o seja. Gosto que as pessoas saibam sobre mim, mas não gosto de escrever a respeito de minha pessoa. Esta é uma tarefa árdua, difícil. Desejo relatar minhas experiências, mas não sei qual metodologia usar, nem tão pouco sei se isto é possível dentro dos escritos acadêmicos.

Pois bem, relendo e pesquisando formas metodológicas que abarcassem meu trabalho, minha orientadora, professora doutora Sayonara Pereira, encontrou pesquisas sobre a *Autoetnografia*⁵, que segundo ela, seria uma das metodologias a serem pesquisadas, com a qual conseguiria contar minhas vivências e trajetórias. Ao pesquisar materiais e eventuais teses que descrevessem o assunto, entendi que a *Autoetnografia* é um estudo e método de pesquisa social cuja característica é relatar experiências pessoais autobiográficas, com conceitos sociais, políticos e culturais. A diferença entre a *Autoetnografia* e a *Etnografia* é o alto grau de subjetividade que é introduzido no estudo. Nela, a perspectiva do autor mostra-se muito maior do que a busca em uma observação participante⁶. A *Autoetnografia* representa um gênero da etnografia que

aprofunda a pesquisa nas múltiplas lacunas da consciência do indivíduo relacionando-o com o meio em que está inserido, através da experiência pessoal. A *Autoetnografia*, na explicação de Ellis; Bochner (2000):

Permite o envolvimento do pesquisador, assim como a narrativa de seus pensamentos e suas opiniões reflexivas, diante do estudo em que está inserido; possibilita ao autor transpor para seu estudo todas essas experiências emocionais, revelando detalhes ocultos da vida privada. Para tanto, a descrição da vida social e suas relações precisa ser o mais completa e envolvente possível. (ELLIS; BOCHNER, 2000, p. 24)

Para os autores, ninguém melhor para analisar e refletir sobre o estudo que o próprio envolvido. Usar a própria experiência vivida pode servir para generalizar um grupo ou toda uma cultura. A riqueza da narrativa, por sua vez, está na capacidade de introspecção. A observação participante, segundo a autora Haguette (1987):

É um processo no qual o investigador se coloca face a face com os observados colocando-se com eles em seu ambiente natural, tornando-se, assim, parte do contexto. Este processo reflete a interação entre a teoria e métodos dirigidos pelo pesquisador na sua busca de conhecimento, não só na perspectiva humana como da própria sociedade. O envolvimento do pesquisador no cotidiano do grupo tem o intuito de envolvê-lo de tal forma a entender em profundidade aquele ambiente em que está inserido. (HAGUETTE, 1987, p. 33)

⁵ Sentido da palavra *Autoetnografia*: auto = 'por si mesmo'; etno = 'etnia, cultura'; grafia = 'registros da escrita'. (DAVID HAYANO, APUD TEDLOCK, 2000).

⁶ *Observação Participante* é um tipo de método de recolha de dados, tipicamente utilizado na pesquisa qualitativa.

Lembro-me que nas aulas de Ciência Política tive uma disciplina sobre Etnografia, mas não foi abordado, em nenhum momento, o tema *Autoetnografia*. Até mesmo porque, dentro de alguns estudos acadêmicos, não nos é permitido fazermos o uso da primeira pessoa do singular. Entretanto, graças à liberdade do curso em Artes Cênicas no qual me encontro neste momento, e também à liberdade que minha orientadora me permite nas escritas, consigo descrever minha tese ancorada em conceitos pertencentes à *Autoetnografia*. A utilização de materiais como diário de campo e protocolos, também são características da pesquisa etnográfica- composta de fatos registrados e reflexões do pesquisador.

Trata-se de um instrumento fundamental no qual devem constar peculiaridades, pensamentos, impressões pessoais sobre os envolvidos, do cenário, enfim, trazer à tona a subjetividade do contexto através da percepção do pesquisador. É o relato da experiência do pesquisador, uma memória que servirá de guia para a pesquisa e possibilitará ao pesquisador aprofundar a sua análise e compreensão na história do objeto estudado, ampliando a interpretação dos significados dos eventos passado e presentes (ANDION; SERVA, 2006, p. 40).

Outro método que utilizei foi o método descritivo e a entrevista semi-estruturada. Na pesquisa descritiva, cabe ao pesquisador fazer o estudo, a análise, o registro e a interpretação dos fatos, descobrindo a frequência com que o fenômeno ocorre ou como se estrutura dentro de um determinado sistema, método, processo ou realidade. Levando em conta também os aspectos da formulação das perguntas que nortearam a

pesquisa, mais precisamente no capítulo IV, no qual aparecem as entrevistas semi-estruturada, além de estabelecer uma relação entre as variáveis propostas no objeto de estudo em análise.

A pesquisa descritiva exige do investigador uma série de informações sobre o que deseja pesquisar. Esse tipo de estudo pretende descrever os fatos e fenômenos de determinada realidade (TRIVIÑOS, 1987). São exemplos de pesquisa descritiva: estudos de caso, análise documental, pesquisa ex-post-facto. Para Triviños (1987):

“Os estudos descritivos podem ser criticados porque pode existir uma descrição exata dos fenômenos e dos fatos. Estes fogem da possibilidade de verificação através da observação”. Ainda para o autor:

(...) às vezes não existe por parte do investigador um exame crítico das informações, e os resultados podem ser equivocados; e as técnicas de coleta de dados, como questionários, escalas e entrevistas, podem ser subjetivas, apenas quantificáveis, gerando imprecisão. (TRIVIÑOS, 1987, p. 112).

A escolha pelo método da entrevista semi-estruturada, se deu ao fato de que o entrevistador possui liberdade, ou seja, ele tem um conjunto de questões predefinidas, mas ao longo da conversa podem surgir outras perguntas para o entrevistado, tendo uma autonomia para essas eventuais mudanças. Para Triviños (1987):

A entrevista semi-estruturada tem como característica questionamentos básicos que são apoiados em teorias e hipóteses que se

relacionam ao tema da pesquisa. Os questionamentos dariam frutos a novas hipóteses surgidas a partir das respostas dos informantes. O foco principal seria colocado pelo investigador-entrevistador. (TRIVIÑOS, 1987, p. 146).

O autor complementa, afirmando que:

A entrevista semi-estruturada “[...] favorece não só a descrição dos fenômenos sociais, mas também sua explicação e a compreensão de sua totalidade [...]” além de manter a presença consciente e atuante do pesquisador no processo de coleta de informações (TRIVIÑOS, 1987, p. 152).

Para Manzini (1990/1991, p. 154), a entrevista semi-estruturada está focalizada em um assunto sobre o qual confeccionamos um roteiro com perguntas principais, complementadas por outras questões inerentes às circunstâncias momentâneas à entrevista. Para o autor, esse tipo de entrevista pode fazer emergir informações de forma mais livre e as respostas não estão condicionadas a uma padronização de alternativas.

Um ponto semelhante, para ambos os autores, se refere à necessidade de perguntas básicas e principais para atingir o objetivo da pesquisa. Dessa forma, Manzini (2003) salienta que:

É possível um planejamento da coleta de informações por meio da elaboração de um roteiro com perguntas que atinjam os objetivos pretendidos. O roteiro serviria, então, além de coletar as informações básicas, como um meio para o pesquisador se organizar para o processo de interação com o informante. As questões pré-definidas são uma diretriz, mas não ditam a forma como a entrevista

irá decorrer. Na medida em que as questões não têm de ser colocadas numa determinada ordem nem exatamente da mesma forma com que foram inicialmente definidas, aparece esse desprendimento tanto do entrevistador quanto do entrevistado. (MANZINI, 1990/1991, p. 154).

Deste modo, após maiores esclarecimentos acerca das metodologias escolhidas e sentindo-me mais segura para usá-las como amparo à minha tese, segui com minha escrita. Esses métodos permitiram, enquanto pesquisadora, que eu me envolvesse diretamente com a investigação, permitindo-me fazer uso das minhas narrativas, meus pensamentos e opiniões reflexivas, diante do estudo. Possibilitou também transpor para o estudo todas as experiências emocionais, revelando detalhes ocultos da vida privada do pesquisador. Mas para que isso ocorra, a descrição da vida social e suas relações precisam ser o mais completas e envolventes possíveis. A reflexão, na *Autoetnografia*, contextualiza a voz do indivíduo e do grupo na experiência vivida.

Retornei então, para o texto. Li, reli, lapidei, deletei, copieei, tive que recommear. O texto estava sem estrutura, sem voz, sem som, sem movimento. Enquanto não visualizasse algo, não conseguiria ir adiante. Tive muitas reuniões individuais com a orientadora e em uma delas, em sua sala, olhamos para um boneco, mais precisamente um esqueleto. Olhando e pensando na organização do texto, vimos que estava ali, metaforicamente, a resposta que precisávamos. O esqueleto como base desta pesquisa: a técnica vocal; e seus membros, crânio, braços, pernas,

o corpo como um todo, sendo as ramificações da técnica vocal. Nesse momento que escrevo, visualizo esse esqueleto e procuro nele o sujeito da pesquisa, o *atorbailarino*. Portanto, inicio meus escritos dialogando com a técnica vocal que será a ferramenta, o suporte para o trabalho com o *atorbailarino*.

No primeiro capítulo descreverei o trabalho da técnica vocal e suas ramificações, e as estruturas vocálicas que darão suporte para o desenvolvimento vocal do *atorbailarino*. Em seguida, no segundo capítulo, apresentarei dois autores que me ajudaram a pensar sobre a técnica vocal: Frederick Matthias Alexander (1869- 1955), que, com seus estudos sobre reeducação vocal marcou o início de uma extensa produção de obras teóricas e práticas sobre o tema (1906), no século vinte, dando o nome, à sua pesquisa de Técnica de Alexander; e o pedagogo Hans Joachin Koellreutter (1915-2005), educador musical e fundador do grupo “Música Viva”, por volta da década de 40. No texto relato algumas questões importantes relacionadas ao tema abordado, seja algo que tenha ocorrido em minha vida pessoal ou na profissional, situações que surgiram nas aulas que ministrei ou em experiências vividas e que, naquele momento, fizeram a diferença. Estas inserções adentrarão sempre em relação ao assunto que está sendo descrito e elas ocorrerão pela minha voz naquele instante. E neste espaço, relatarei as experiências trabalhadas em salas de aulas, cursos, seminários e ou workshops. Na parte

III exponho minhas experiências no trabalho vocal do grupo Lapett, onde trago também o registro de fotos tiradas do grupo e protocolos escritos por alguns dos participantes. No final, quarto capítulo, retrato as entrevistas de quatro artistas, três *atoresbailarinos* e uma bailarina-diretora-coreógrafa, para dialogar, trocar experiências, falar sobre suas trajetórias, memórias, seus trabalhos corpo-vocal e, principalmente, tentarmos compreender a figura do *atorbailarino*.

CAPÍTULO I

A TECNICA VOCAL E SUAS RAMIFICAÇÕES

1. CAMINHADA, RELAXAMENTO E VOCALIZES... RESPIRA.. VAMOS CANTAR?!

Figura 1 Tözeren, Aydın (2000, p. 77).
Human Body Dynamics: Classical Mechanics and Human Movement.

Figura 2
Tözeren, Aydın (2000, p. 77).
Human Body Dynamics: Classical Mechanics and Human Movement.

Um corpo destreinado é como um instrumento musical desafinado, em cuja caixa de ressonância há uma barulheira confusa e dissonante de ruídos inúteis, impedindo a audição da verdadeira melodia. Quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado pelos exercícios, desaparecem as tensões e hábitos desnecessários. Ele fica pronto para abrir-se às ilimitadas possibilidades do vazio (BROOK, 1999, p. 18).

Neste momento, saio da figura de maestrina para adentrar na área da educação e ministrar as aulas de técnica vocal para o *atorbailarino*. Sempre gostei de dar aulas, a pedagogia faz parte da minha vida há muitos anos, mais precisamente quando, aos dezesseis anos, comecei a ministrar aulas de musicalização e flauta-doce para crianças e adolescentes no Projeto Prelúdio/UFRGS, e ela se mantém viva em mim ao longo de todos os meus estudos acadêmicos, tanto no quesito ser aluna, quanto no ser educadora. Saio da questão de ser regente e entro na veste de educadora para ministrar as aulas de técnica vocal.

Outro fator relevante para mim é relatar as minhas experiências, minhas práticas vivenciadas ao longo dos anos e que me fazem relembrar as aulas em que participei como aluna e que hoje, como professora de técnica vocal e maestrina, levo esse conhecimento musical para meus alunos, pois acredito que escrever sobre técnica vocal e pontuar suas práticas requer vivência e memória. Não poderia descrever aqui exercícios e práticas se não tivesse tido contato presencial com pessoas/alunos. O ser maestrina e educadora se entrelaçam em uma única vivência: o ser aluna, pesquisadora e, atualmente, mãe!

Escrever sobre técnica vocal não é tarefa fácil, ainda mais quando estamos em constante desenvolvimento de nossas habilidades, através da prática. E além desta dificuldade, ainda há outra questão: como transportar para o papel aquilo que é trabalhado com nossos alunos, os resultados dos exercícios por eles realizados em aula?

Com esta dúvida, busquei autores que abordassem o tema e adentrei-me nas pesquisas em livros e artigos que descrevessem o assunto. Encontrei relatos e experiências de professores, profissionais da voz e maestros daquilo que, ao longo de seus trabalhos, foram criando e experimentando, no intuito de obter a melhor técnica vocal para seus alunos, grupos e corais. Livros sobre fisiologia da voz e fonoaudiologia também foram de suma importância em meus estudos, pois foi possível verificar os mecanismos da voz e vários procedimentos médicos para que o aluno saiba utilizar a voz de maneira correta, bem como a higienização vocal. Busquei materiais que pudessem me orientar na pesquisa, mas, ainda assim, a pergunta persistia: como escrever sobre a minha prática, minhas experiências? Muito se diz e muito se escreve sobre o assunto, mas sabemos que, na prática, cada grupo, cada pessoa, irá responder de maneira diferente, própria e individual seu processo vocal.

Ao falarmos sobre técnica vocal e o desenvolvimento desta técnica para o *atorbailarino* (que é o tema dessa tese), faz-se necessário entender que este processo envolve a compreensão do trabalho da

vocalidade deste *atorbailarino* no Teatro. Ele é o centro deste processo e a ele cabe conhecer sua comunicação oral, seus materiais de execução, tais como o uso da respiração, projeção vocal e articulação. A técnica vocal será mais um aparato técnico, que auxiliará o *atorbailarino* a conhecer e aperfeiçoar o seu instrumento físico.

Segundo a autora Meran Vargens, em seu livro *A voz articulada pelo coração*, o significado de voz é:

Voz: formada de sons emitidos pelo ser humano com suas frequências e qualidades rítmicas, melódicas, de timbre e volume. Recheada de significados sensoriais, emotivos. Está vinculada, em primeira instância, à parte mais primitiva do cérebro reptiliano. No estudo da fala, ou quando associada à fala, é chamada de melopeia e encontra passagem mais fluida e expressiva nas vogais. (VARGENS, 2013, p. 28).

E sobre a fala irá explicar que:

Fala: o som humano articulado em palavras. Requer conexão com o córtex cerebral onde é formada a linguagem. Está associada diretamente à construção de significados, à formulação da experiência, sua expressão e comunicação. É um fator rico de expressão e comunicação porque inclui o significado da vibração sonora aos sentidos das palavras. É fruto da articulação do pensamento desde o seu movimento mais impulsivo, instintivo e espontâneo ao mais elaborado. Nos estudos da voz, a fala articula os discursos que são chamados de prosódia. Está mais apoiada nas consoantes, que são o esqueleto da estruturação dos significados verbais. (ibidem, 2013, p. 28).

Quando começamos a discorrer sobre a técnica vocal do *atorbailarino*, lembramos que ao prepararmos um texto, por exemplo, deve-se

levar em conta o trabalho de sustentação das frases longas, ter presença e potência até o final de cada palavra. A projeção do som, a clareza das palavras, a coordenação da fala com o movimento, isto tudo está entrelaçado com o controle da respiração. Ao me referir à técnica vocal, estou citando metodologias que são um conjunto de procedimentos facilitadores da voz, que estão incluídos em toda a conduta fonoaudiológica: prevenção, reabilitação e aperfeiçoamento vocal. Com o entendimento da anatomia laríngea e da fisiologia fonatória, é possível escolher os mecanismos mais adequados para o treinamento da voz. O conhecimento e a atualização das técnicas vocais existentes e fisiologicamente mais equilibradas proporcionam a longevidade da voz, tornando-se um fator imprescindível nos trabalhos de aperfeiçoamento vocal. Suas bases são constantes e universais, e tem como objetivo desenvolver meios facilitadores da voz através de: relaxamento, respiração, coordenação entre relaxamento e respiração, articulação, ressonância e projeção vocal. É um momento de unificação, de sensações através do corpo e da mente, e não apenas vocal. Autores como Meran Vargens e Claire Dinville consideram a importância da prontidão dos músculos do trato vocal para a realização de ajustes fonatórios, portanto, sugerem que o corpo esteja livre de tensões indesejadas, o que não significa estar relaxado.

A voz é claramente um movimento expressivo que vem de dentro e vai para fora. Esse é um princípio de percepção para ser exercitado, sob o ponto de vista mecânico e simbólico.

Metaforicamente podemos dizer que a voz nasce quando se traz alguma coisa para dentro- ato de inspirar-, que em seguida sai sob forma de expressão- ato de expirar. Por isso, ao falarmos de espaço interno estamos falando, necessariamente, de espaço externo. (VARGENS, 2013, p. 92).

O procedimento utilizado pelo maestro ou professor de canto tem como paradigma a sua própria vivência prática. É importante fornecer referências para que o aluno possa aprofundar seus conhecimentos, pois a base já terá sido apresentada. Em seu livro *A técnica da voz cantada*, Dinville (1993) enfatiza o conhecimento da fisiologia vocal como um dos fatores importantes para que o professor de canto conduza o desenvolvimento vocal do aluno. A utilidade deste conhecimento está em evitar métodos que imponham movimentos e atitudes que não correspondam ao funcionamento fisiológico dos órgãos vocais e respiratórios. Podemos identificar muitos mitos e procedimentos correntes em nosso meio que, na verdade, mais prejudicam do que ajudam o aluno de canto em seu desenvolvimento. Existem, ao dispor de professores de canto,

métodos práticos que estabelecem exercícios progressivos que contemplam todo o tipo de necessidade de trabalho vocal⁷. Além disso, há algum consenso em relação a vários conceitos e parâmetros estéticos exigidos de um cantor lírico, por exemplo: sonoridade, aspectos estilísticos e expressivos envolvidos na execução, a importância da respiração e da ressonância, entre outros.

Na música, tanto no canto como nos instrumentos, o musicista irá se especializar em algum método musical, ou seja, no alemão, no francês, no italiano ou no espanhol, salientando que estamos tratando, no caso, da música erudita. Escolhendo um desses métodos, a maneira de cantar ou tocar, ao formar-se neles, poderá ter sonoridades do som diferenciado, no caso do cantor escolher ou não o uso do vibrato⁸. Se o cantor utilizar-se do método vibracional, ele estará automaticamente trabalhando em duas regiões: a afinação do aparelho vocal e a própria interpretação. Pode-se destacar também o fato de que as sensações musculares podem ajudar o ouvido a avaliar a altura e a força do som. O

⁷ No século dezoito, obras de grande relevância foram escritas especialmente para o canto, obras estas como de Pier Francesco Tosi (1647- 1732), Giambattista Mancini (1714-1800), John Playford (1623- 1686/7), Johannes Hiller (1728- 1804), Gasparo Pacchiarotti (1740-1821), entre outros. A partir do século dezanove até os dias de hoje, buscou-se uma maior objetividade na abordagem dos conceitos relativos à voz cantada, principalmente no que se refere à fisiologia do aparelho fonador e seu comportamento durante a emissão sonora. Na obra, *Il canto e le sue tecniche*, do cantor e professor italiano Antonio Juvarra, encontramos um respaldo científico sobre seu trabalho com a técnica vocal. Essa obra é considerada uma das mais representativas obras do estágio atual do conhecimento nessa área.

⁸ “*Vibrato*: Uma oscilação de altura (mais raramente, de intensidade) em uma única nota durante a execução. Empregado sobretudo por instrumentistas de cordas e cantores, o *vibrato* já era conhecido no séc. XVI. Na execução de cordas é produzido vibrando-se o dedo que comprime a corda; uma técnica mais antiga consistia em vibrar um dedo enquanto um segundo roçava a corda com delicadeza. O vibrato era considerado basicamente um ornamento, apesar de alguns teóricos (em especial Geminiani) defenderem seu uso quase que constante, o que veio a ocorrer apenas no séc. XIX, pela necessidade de uma sonoridade maior e mais rica. Circunstâncias semelhantes possibilitam o vibrato na execução de instrumentos de sopro (conhecido já em 1707) e no canto.” (Dicionário Grove de Música, 1994, p.990)

vibrato, no caso, é capaz de oferecer uma imagem correta da outra qualidade auditiva, que é o timbre⁹. No canto coral, o aluno coralista também terá contato, na maioria das vezes e ainda que de uma forma superficial, com todos esses métodos, mas sem deixar a música popular de lado, pois, na maioria dos corais, a música popular também será trabalhada. Os exercícios propostos, seja pelo professor ou maestro, são aqueles que, a princípio, deram resultado, e que vão sendo aperfeiçoados segundo suas experiências didáticas.

No meu caso, especializei-me no método alemão, tanto na minha formação como flautista, quanto na formação em regência. Meus professores eram de descendência alemã e alguns eram nascidos na Alemanha. Mas procurei estudar outros métodos em cursos de férias, workshops e seminários, buscando meu aperfeiçoamento profissional, no caso da flauta e para diversificação do Coral.

Importante esclarecermos sobre os métodos, pois para o ator, cantor e, no caso desta pesquisa, o *atorbailarino*, é importante conhecer a metodologia a ser aplicada. Sabemos que há preceitos básicos, no estudo da técnica vocal, que podem ser trabalhados com atores, cantores, *atorbailarino* ou profissionais da voz.

Adentrando no trabalho efetivamente em si, a técnica será iniciada pelo *relaxamento corporal*¹⁰, lembrando que, para esta etapa, cada professor terá sua forma de desenvolver a ação. No meu caso, trago esse exercício de várias maneiras: posso trabalhar com o aluno individualmente, em duplas ou grupos; e eles estando em deslocamento ou parados. A seguir temos um exemplo de um dos trabalhos com o Lapett, no qual os alunos trabalharam de forma livre, individual, dançante, sentindo o corpo, postura, e foco no relaxamento.

⁹ Em música, chama-se timbre a característica sonora que nos permite distinguir se os sons de uma mesma frequência foram produzidos por fontes sonoras conhecidas.

¹⁰ Relaxamento é o que se opõe ao stress, o que reforça a homeostase, o que diminui a angústia e a emotividade, o que proporciona a unificação dos elementos do organismo. (SANDOR, 1982, p. 28)

Figura 3 Aula Lapett- Elenco: alunos integrantes do Lapett (Chris Martins, Diego de Castro Camelo, Isabele Coser, Du Yochimura). Local: CAC/USP. Foto: Danilo Silveira- abril de 2018.

Figura 4 Aula Lapett- Elenco: alunos integrantes do Lapett (Chris Martins, Diego de Castro Camelo, Isabele Coser, Du Yochimura). Local: CAC/USP.

Figura 5 Aula Lapett- Elenco: alunos integrantes do Lapett (Chris Martins, Diego de Castro Camelo, Isabele Coser, Du Yochimura). Local: CAC/USP.

Considero o relaxamento corporal importante para o início das aulas e ou ensaios, e ele pode ser e é utilizado por todos, seja cantor, bailarino ou ator. Me aproximei do *Método de Jacobson*¹¹ (Relaxamento Progressivo), que tem uma orientação mais fisiológica que psicológica, em que a pessoa aprende a avaliar e realizar, sistematicamente, suas tensões, para depois relaxá-las.

No método, temos seis lições para desenvolvermos as técnicas de relaxamento: na primeira, o foco é o braço; na segunda, a testa e os olhos; na terceira, o maxilar; na quarta lição, o pescoço e os ombros; na quinta, os músculos da costa, abdômen e tórax; e na sexta lição, serão trabalhados, coxa, perna e pé.

Devido ao fato de nem sempre dispor de tempo para desenvolver profundamente cada uma destas lições com os participantes, muitas vezes trabalho de forma mais rápida, seja com o grupo ou individualmente. Início o relaxamento fazendo-os soltar os braços, punhos, dedos, tronco, pernas, pés, a seguir oriento-os a realizar movimentos circulares com a cabeça e ombros, então massageiam seus rostos com as pontas dos dedos, peço-lhes que relaxem a língua fazendo caretas e, por último,

massageiam o pescoço. Enfim, terminado o relaxamento, seguimos para os *exercícios de respiração*. Toda atividade com a respiração envolve, principalmente, o diafragma, sentir as costelas abrindo e fechando, como se estivéssemos enchendo um balão, processo este conhecido como, inspiração e expiração. Para que o *atorbailarino* realize suas estruturas vocálicas, é preciso que ele tenha uma compreensão mais clara do seu aparelho fonador. Também nesta etapa, assim como no relaxamento, cada professor possui uma maneira diferente de trabalhar.

Em uma linguagem simples, podemos dizer que a respiração é o ato de inalar e exalar o ar através da boca, nariz e pele. Do ponto de vista da fisiologia, a respiração é o processo em que o organismo vivo troca oxigênio e dióxido de carbono com o seu meio ambiente. Quando estudamos biologia na escola, aprendemos que existem três espécies de seres que praticam a respiração: os humanos, os vegetais e os animais, e ela é subdividida em cinco tipos de respirações: celular, traqueal, branquial, pulmonar e a cutânea, porém aquela que nos interessa dentre todas, é a respiração pulmonar e a diafragmática¹². Difícil falar sobre respiração, porque muitos autores já dissertaram sobre o assunto.

¹¹ Método de Jacobson foi criado pelo médico fisiologista da Universidade de Havard, Dr. Edmund Jacobson, que por meio de um plano sistemático abrange os principais grupos musculares do corpo humano (SANDOR, 1982).

¹² A autora Eudisia Acuna Quinteiro (1987, p. 75) nos explica três fatores importantes para que a mecânica respiratória ocorra: a) *a elasticidade pulmonar*: em que encontramos os pulmões em constante estado de distensão, acontecendo a expiração pela elasticidade pulmonar; b) *o movimento costal*: através dos músculos torácicos inspiradores,

alarga-se a caixa torácica, promovendo-se uma pressão negativa em relação ao meio ambiente e induzindo-se o ar para dentro dos pulmões, como se fosse uma máquina de sugar instalada na base pulmonar; e, c) *o movimento do diafragma*: este é o grande auxiliar da respiração. A sua cúpula desce durante o esforço da inspiração, tornando-se quase plano, deslocando um pouco a cavidade abdominal naturalmente ampliando a cavidade torácica. É sobre essa ampliação da cavidade torácica que gostaríamos de orientar o pensamento dos atores.

Quando estudamos Fisiologia da Voz, por exemplo, estudamos o processo respiratório a fundo: o tórax, o diafragma (este, muito relevante para o desenvolvimento do nosso trabalho e que será de extrema importância para o nosso *atorbailarino*), anatomia, aparelho pulmonar, neurofisiologia, fisiopatologia, etc.

No livro¹³ de Philippe Souchard (1989), intitulado: Respiração, seu conteúdo é extremamente fisiológico, mas importante no que se refere à respiração. Nele, Souchard aborda todo o processo respiratório. Sabemos que o ar entra e sai pelos pulmões, num processo conhecido como ventilação pulmonar e ele é repetitivo, envolvendo todo o conjunto de órgãos do sistema respiratório. Quando trabalho os exercícios de respiração nas aulas, seja para o cantor, ator ou até mesmo o bailarino, faço vários exercícios com o diafragma. Um deles é o processo de inspiração e expiração¹⁴. Peço para o aluno colocar as mãos, uma na barriga e a outra nas costas, e que vá sentido as costelas. Na sequência, peço para o aluno inspirar e expirar, e, nesse momento, é também importante pedir que o aluno sinta seu próprio peito. É importante que o praticante esteja extremamente relaxado, e que ele não levante os ombros ao inspirar e expirar, porque o foco é na barriga, como se ele estivesse enchendo um balão. Lembro para o aluno que, ao inspirar, sua

barriga encherá e, embora ele não consiga ver, suas costelas intercostais abrem-se para a passagem de ar e fecham-se ao expirar.

Isto é o que trabalho nas minhas aulas, mas para uma boa atuação é necessário muito mais do que inspiração e expiração, como nos mostra o autor Yoshi Oida (2001):

(...) atuar não requer apenas inspiração e expiração; requer também o uso da respiração presa. O truque é saber exatamente o momento de segurá-la em termos de ação dramática. (...) Também recomendo que observemos os bebês respirando. Respiram lenta e profundamente e o seu abdome inteiro parece se expandir totalmente quando inspiram. Eles nos dão mostra de um exemplo muito bom a ser seguido (OIDA, 2001, p. 129-133).

Geralmente quando trabalho com respiração, dou para o aluno o exemplo de observar os bebês, pois são os que mais se aproximam de uma respiração correta e clara. Todas as pessoas quando nascem têm essa respiração, mas quando a criança começa a andar, perde um pouco dela e a leva para o peito, os ombros começam a erguer-se, talvez para poder se equilibrar. O autor Oida (2001), propõe um jogo de caminhadas para trabalhar com a respiração:

Ao caminhar, vamos tentar manter o corpo neutro e pensar em ligá-lo à respiração; por exemplo, inspirar antes de caminhar, expirar enquanto caminhamos. Ou expirar antes de começar, inspirar enquanto caminhamos, parar e segurar a respiração enquanto

¹³ SOUCHARD, Philippe- Emmanuel. RESPIRAÇÃO. São Paulo: Summus, 1989.

¹⁴ *Inspiração*: Quando ocorre a entrada de ar nos pulmões, caracteriza-se pela contração do diafragma e dos músculos intercostais.

Expiração: Quando ocorre a saída de ar nos pulmões, caracterizando-se pelo relaxamento da musculatura do diafragma e dos músculos intercostais.

estamos quietos, e daí deixar sair todo o ar quando retomamos a caminhada. Vamos experimentar essas várias possibilidades. Descobriremos que cada padrão corresponde a um sentimento ou ânimo diferentes. (...) Vamos ficar em pé ou sentados confortavelmente com a coluna reta, inspirando lentamente pelo nariz, expirando pela boca, mas, conforme expiramos, imaginemos que o ar sai através dos poros da pele. (OIDA, 2001, p. 129-130).

Considero interessante essa proposta feita pelo autor, pois a atividade anterior do relaxamento não é deixada de lado. Ao caminhar peço ao aluno sentir não apenas a respiração, mas continuar com o processo do relaxamento, deixando o corpo alongar, espreguiçar em todas as direções; para algumas pessoas, esses exercícios ajudam na desinibição. Explico que este trabalho também pode ser feito de pé, deitado ou sentado e, geralmente, observo que estes movimentos vêm acompanhados do bocejo. É importante que o aluno não prenda este bocejo, pois estou trabalhando também a expansão do espaço interno da garganta.

Retornando à inspiração e expiração, é possível observar que durante este processo, o ar passa por diferentes lugares que fazem parte do aparelho respiratório, tais como nariz, faringe, laringe, traqueia, brônquio e os bronquíolos.

Sabemos também que, na respiração pulmonar, o ar entra e sai dos pulmões devido à contração e ao relaxamento do diafragma. Quando este se contrai, diminui a pressão nos pulmões e o ar que está fora do corpo entra rico em oxigênio (O₂). Este processo é chamado de inspiração. Quando o diafragma relaxa, a pressão dentro dos pulmões aumenta

e o ar que estava dentro agora sai com o dióxido de carbono (CO₂), processo este chamado de expiração. A concentração de dióxido de carbono no sangue fica tão alta que o corpo não consegue mais fornecer energia para as células e o bulbo (parte do sistema nervoso que forma o encéfalo) manda impulsos nervosos para o diafragma e para os músculos intercostais, então estes irão se contrair e a respiração volta a ser executada normalmente.

A melhor maneira de realizar o ato respiratório é permitindo que o organismo o faça sem interferências nocivas ou abusivas, tais como a interrupção brusca do ar. Esse processo não deve ser forçado, ele tem de ser simples e natural. Com o alívio da tensão, a ação das costelas e do diafragma, na respiração, automaticamente cuidará de si mesma. À medida que progride, o aluno irá bocejar ou emitirá suspiros profundos, não devendo, no entanto, se preocupar com isso, pois esses bocejos são involuntários e um excelente sinal de que o aluno estará se livrando do excesso de tensão. O aluno descobre que a respiração auxilia o movimento, ao mesmo tempo que este, o movimento, ajuda a respiração. Essa orquestração natural e inevitável dos dois, movimento e respiração, é muito diferente da imposição, aos movimentos, de um padrão de respiração artificialmente aprendido. O importante mesmo é o aluno se certificar de que não está prendendo a respiração, pois ela é um dos elementos chave na busca das emoções.

Uma das preocupações mais frequentes no trabalho vocal com o ator, e será também do nosso *atorbailarino*, é o fato de a voz ir para a garganta, que é uma região de vibração. Mais especificamente as pregas vocais, que vibram para produzir o som e que não devem, portanto, receber qualquer tensão. Para isto, é necessário um ponto de apoio para que se possa lançar o som vocal à distância que se deseja, não apresentando assim, gargantas estufadas e veias saltadas. O processo vocal e fisiológico é extremamente importante para a compreensão deste trabalho.

Na estrutura fisiológica existe o diafragma¹⁵ que sustenta os pulmões, e ele será a musculatura¹⁶ que dará o apoio necessário para ocorrer a inspiração e expiração. A respiração deve funcionar de forma adequada e para isso acontecer, ela deve ser treinada, e este treinamento consiste no estudo do diafragma, para que dê ao *atorbailarino* a presença necessária para a realização do seu trabalho cênico. É importante que a atividade correta seja não somente o da respiração, mas, também, saber usar adequadamente o diafragma.

¹⁵ Sua estrutura está dividida em tendões periféricos, que se ligam anteriormente ao osso externo ou ao processo xifóide do esterno, lateralmente às seis costelas inferiores (7ª, 8ª, 9ª e 10ª costelas, e ápices das 11ª e 12ª que são as costelas flutuantes) e às cartilagens correspondentes; e posteriormente às três vértebras lombares superiores (SOUCHARD, 1989).

Geralmente quando trabalho a respiração com atores, bailarinos ou mesmo músicos-cantores, procuro deixar a pessoa o mais relaxada possível, explico toda a parte da respiração e peço para que me mostre de que maneira ela crê que seria a forma mais “correta” de respirar. Percebo que a maioria dos alunos tende a ter dificuldade em respirar ou até mesmo entender o processo da respiração. Observo que ao respirar prevalece no aluno a respiração torácica. Isto é errado? É certo? Isto é apenas uma das formas de respiração que todos nós, lembrando o exemplo dos bebês do autor Oida anteriormente citado, perdemos ainda criança, a respiração diafragmática. Quando peço para os alunos “respirar fundo”, a tendência é que se sugue o ar ruidosamente pela boca ou pelo nariz, e depois, ergue-se o tórax para fazer a respiração alta ou para empurrar o abdômen. Estes movimentos são feitos pela extensão de suas colunas: no primeiro, inclinam todo o tórax para frente em direção ao queixo, mas não o expandem; no segundo, estiram os músculos abdominais, sem ajuda, para o tórax. Pergunto se o ar foi realmente expandido, e o aluno acredita que sim, mas, geralmente, ele puxou o ar e tensionou os ombros, e seu corpo está completamente rígido. Faço-o

¹⁶ A parte esternal (fixada na parte posterior do processo xifóide do esterno); a parte costal (onde os feixes se ligam às cartilagens costais e às costelas correspondentes, a lâmina muscular da parte costal se arruma de modo a mostrar um desenho semiesférico como uma concha que forma as cúpulas diafragmáticas direita e esquerda); e a parte lombar, que se liga às três vértebras lombares superiores e forma os pilares diafragmáticos direito e esquerdo, que sobem para o centro tendíneo (SOUCHARD, 1989).

relaxar novamente, soltando o ar, e retorno ao exercício, explicando-lhe que, a única maneira de expandir o tórax em suas três dimensões, respirando profundamente, é por meio do movimento do diafragma mais os movimentos das costelas. Porque as costelas, assim como o diafragma, também têm um papel fundamental no processo da respiração: pois quando eles inspiram, suas costelas ampliam-se, abrem; e quando expiram, ela retorna à posição inicial. Não podem vê-la, obviamente, nem ao diafragma, mas podem senti-la, colocando uma das mãos na barriga e a outra um pouco acima dos quadris. Quando em grupos maiores, peço que façam duplas para a realização deste trabalho. O resultado não é imediato, às vezes leva-se algum tempo, o que reconheço como algo muito natural. O trabalho da respiração não é fácil e requer muita disciplina. Em alguns momentos, a pessoa que está trabalhando pode vir a se sentir mal e ter sensações desagradáveis tais como: queda de pressão ou tontura, mas aos poucos seu corpo se acostumará e criará um hábito de respirar pelo diafragma, sem esforço, de forma simples.

Tive o contato com a prática da Respiração Vivenciada, trabalho este da alemã Ilse Middendorf ¹⁷(1910- 2009), sob a coordenação da professora Wânia Storolli, em 2015, no departamento de música da Universidade de São Paulo (USP). Middendorf dedicou-se ao trabalho de

respiração e movimento, e é considerada uma das personalidades mais significativas no século XX, nesta área. De forma muito superficial, trabalhei um pouco com sua técnica, pois a disciplina também era teórica. Esse trabalho está descritos na Tese¹⁸ da professora Wânia Storolli, que nos mostra a prática da respiração Vivenciada, cujo cerne é a respiração no canto, e que traz elementos tais como: o emprego correto da voz falada ou cantada; a respiração como ferramenta básica e fundamental para o canto, devendo estar presente, segundo a autora, como módulo básico no aprendizado. Em suas aulas discutimos muito sobre como este processo deveria ser praticado, pois a preocupação com a questão respiratória começa a aparecer em diversos trabalhos. Cada vez mais sua relação com o movimento surge como algo fundamental para estas práticas. Creio ser importante o trabalho da prática da respiração vivenciada de forma contundente e constante para que o *atorbailarino* possa ter consciência do seu aparelho fonador, com sua respiração diafragmática. Ao falar sobre o diafragma nas aulas, para o aluno, inicio, explicando de forma muito técnica mas mostrando antes as formas das costelas, o que acontece quando inspiramos e expiramos e de que forma podemos sentir

¹⁷ Ilse Middendorf (1910-2009): seu trabalho está ligado à terapia respiratória, ela é fundadora de uma teoria da respiração, que descreveu como respiração respirável - a chamada Prática da Respiração Vivenciada.

¹⁸ Tese intitulada *Movimento, Respiração e Canto: a performance do corpo na criação musical*, foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2009).

Figura 7 (Aula Lapett- Elenco: alunos integrantes do Lapett (Chris Martins e Du Yochimura). Local: CAC/USP. Foto. Danilo Silveira- abril de 2018).

Figura 8 (Aula Lapett- Elenco: alunos integrantes do Lapett (Chris Martins, Du, Nina Ricci, Isabele Coser). Local: CAC/USP. Foto. Danilo Silveira- abril de 2018).

Figura 6 (Aula Lapett- Elenco: alunos integrantes do Lapett (Du Yochimura, Chris Martins, Isabele Coser; Diego de Castro Camelo). Local: CAC/USP.

essa abertura. Peço geralmente, para que eles coloquem as mãos, uma na barriga e a outra nas costelas, para depois o aluno descrever o que sentiu. Também peço que trabalhem em duplas e que percebam, no colega, o diafragma, o que está ocorrendo, se houve mudanças, se está correta a forma que o colega está trabalhando ou não. Falar sobre o diafragma para o nosso *atorbailarino* é extremamente importante para o que queremos desenvolver. Todo o trabalho sobre respiração está vinculado ao diafragma, é nele que iremos apoiar nossa voz, seja ao sustentar uma nota, seja em forma de staccato, de notas soltas. Essa atividade pode ser feita nas três dimensões: em pé, sentado ou deitado. Neste caso, conforme fotos da página anterior, o exercício foi feito em pé, individualmente, em um grande círculo em que todos pudessem visualizar também o trabalho do outro. Após este momento, fizemos o trabalho em duplas.

Alguns alunos relataram que sentiram melhor o diafragma, sua abertura, quando estavam deitados. A pergunta que me fizeram foi, se deitado, o diafragma abre-se mais. Fiquei dias pensando neste questionamento, fiz o exercício quando estava sozinha para observar se comigo acontecia a mesma coisa e não aconteceu! A conclusão a que cheguei e que levei ao grupo, foi que senti um relaxamento profundo quando estava deitada e que talvez tenha sido isto que os levou a pensar que o diafragma estivesse mais expandido. Em realidade, a expansão do

diafragma será sempre a mesma, seja o exercício realizado de pé, sentado ou deitado.

Em uma das aulas que ministrei no Lapett, os alunos João Marcelino e Lilian Gomes, ao fazer o exercício concluíram que quando estavam deitados puderam sentir melhor o diafragma e também perceberam a vibração do chão. Esta questão feita pelos alunos foi incrível, e fez com que durante os próximos ensaios pudéssemos experienciar novamente os exercícios e, mesmo que os outros alunos não tenham sentido a mesma coisa e que talvez eu não tenha respondido todas as questões e dúvidas, surgiram novas perguntas, que através das propostas das aulas seguintes, nos levaram a experiências diferentes. Lembro-me que saí desta aula com o grupo Lapett e das outras, maravilhada com o trabalho, com as dúvidas, com as questões instigantes, com o despreendimento e curiosidades do grupo. Isso para o professor ou ministrante é extremamente relevante não cessar as dúvidas, mas deixá-las surgir mais e mais. Terminado a questão da respiração e diafragma, demos sequência ao trabalho, iniciando nesse momento o aquecimento vocal.

Geralmente feito no início da aula, o *aquecimento vocal* é um convite para que o aluno entre no espaço dos sons e, por meio dele, possa afinar a si mesmo. Afinar-se significa afinar a consciência criativa, concentrar a atenção na energia interna e, com isto, ampliar a sua consciência. A linha condutora do aquecimento vocal é a prática criativa

que será desenvolvida naquele dia, e trata-se de aquecer as musculaturas que serão mais ativadas durante o jogo corpóreo, por exemplo. É importante saber conduzir o aquecimento, ter percepção e intuição do que os corpos necessitam naquele momento. Por vezes, se planeja todo um aquecimento, no entanto, ao chegar à aula, percebe-se que os alunos estão precisando de outro caminho para se aquecer. Neste sentido, o aquecimento envolve também a aprendizagem de cada aluno com o olhar para dentro de si mesmo e ampliar as percepções sobre o que seu corpo necessita para alongar-se.

A finalidade do aquecimento vocal é aquecermos a musculatura das pregas vocais, realizando exercícios de respiração e de voz antes de uma atividade intensa, evitando um quadro de fadiga vocal que pode conduzir, muitas vezes, a lesões.

Os exercícios de aquecimento vocal têm como principais objetivos:

- possibilitar a emissão correta do som, resultando em uma qualidade vocal com maior componente harmônico;
- saber controlar a inspiração e expiração conforme desejarmos, sejam elas em notas curtas ou longas;
- permitir maior flexibilidade das pregas vocais durante as variações de frequência;
- deixar a mucosa mais solta;

- dar mais intensidade e projeção à voz;
- proporcionar uma melhor articulação dos sons, reunindo melhores condições de produção vocal.

O momento do aquecimento é um espaço de concentração interna do aluno, ou seja, é um convite para que ele se centre no instante presente do corpo e afaste-se das preocupações mentais do cotidiano. O aquecimento traz o aluno para o momento presente, e para a sua atenção ao corpo-vocal. Ele silencia a mente e amplia a percepção para a consciência do instante que está acontecendo. Ajuda também a desenvolver uma observação atenta a respeito de como está a sua respiração, a sua postura, os seus apoios e as suas tonicidades das musculaturas. Ao alongar a musculatura, movimentar as articulações e liberar a respiração, o aluno acorda o seu corpo. A respiração é, então, um caminho oferecido ao aluno, para que este possa entrar num silêncio da mente racional e escute a música do seu corpo-sonoro.

Início as aulas com aquecimento muscular das pregas vocais e peço aos alunos para fazerem um círculo ou simplesmente caminhar. Com o corpo mais relaxado, eles começam a praticar as técnicas de vibração de língua/ trr/ e vibração dos lábios/ brr/, que tem como objetivos: ativar a circulação sanguínea, massagear a mucosa aumentando a amplitude vibratória e o fluxo aéreo, gerar menor tensão fonatória e aumentar a energia acústica com maior número de harmônicos. Em

seguida, trabalham em *bocca chiusa*¹⁹ (mmmm), o que auxilia na ressonância da voz pelo corpo. Geralmente quando inicio os exercícios de vocalizes, o *bocca chiusa* será a primeira atividade. Normalmente após a realização destes exercícios, o aluno sente vontade de bocejar, então, sugiro que o aluno tente fazer o exercício como se realmente estivesse bocejando, pois assim ele estará não apenas fazendo o aquecimento como também trabalhando a afinação interna. O seu som, automaticamente, irá para a cabeça e assim, haverá a produção da ressonância facial e, quando colocar, por exemplo, a sua mão na cabeça, sentirá a vibração. Costumo fazer este exercício individualmente e em duplas para que os alunos possam sentir melhor a vibração no colega. É importante que o aluno saiba que na fala, a vibração não é sentida tão ativamente como no canto. Isto acontece porque a energia sonora no canto é muito mais intensa do que na fala. O ajustamento ideal do aparelho vocal junto ao sistema dos ressonadores é capaz de sonorizar partes grandes do corpo e da cabeça, neste caso, os cantores falam que o “corpo todo canta”, o que é fenômeno de *Ressonância* das ondas sonoras. Explico para os alunos que a vibração e a ressonância estão interligadas. A ressonância ocorre quando, no mínimo, duas frequências vibratórias possuem semelhança: a que envia as ondas sonoras e a que recebe. Nesse momento

também peço ao aluno (a) que este emita um som para o colega (aluno B), sentir a vibração corporal. E peço para o aluno (B) investigar de onde sai esse som, em que parte do corpo vibra mais e que ele perceba os sons graves e agudos. Para o aluno (A) indico que ele deixe que esse som flua saia naturalmente, até mesmo em forma de bocejo e que jamais prenda este som.

Outro exemplo de ressonância, para que o aluno compreenda melhor, pois nem sempre ao cantar ele irá perceber esta ressonância, principalmente o aluno iniciante, será através do diapasão²⁰. Explico aos alunos que, se pegarmos dois diapasões e vibrarmos no mesmo tom e fizermos um deles vibrar para produzir um som, o segundo começará a vibrar espontaneamente, pois ele foi tocado pelas ondas sonoras emitidas pelo primeiro diapasão. Isso é possível porque o diapasão contém, no seu interior, a similaridade de estrutura vibratória necessária para este som vibrar, permitindo a ressonância e a emissão do som.

¹⁹ *Bocca chiusa*: Pronuncia boca quíusa no Português brasileiro. É um termo italiano, que significa cantar com a boca fechada; canto sem palavras; sussurro, murmúrio. (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 116)

²⁰ Diapasão: É um instrumento metálico em forma de forquilha, que serve para afinar instrumentos e vozes através da vibração de um som musical de determinada altura.

Figura 10 Experimentando sons no corpo. Grupo Lapett (Diego de Castro Camelo) , abril 2018. Foto: Danilo Silveira.

Figura 9 Experimentando sons no corpo. Grupo Lapett (Du Yochimura, Chris Martins e Diego de Castro Camelo) , abril 2018. Foto: Danilo Silveira.

Figura 12 Experimentando sons no corpo. Grupo Lapett (Nina Ricci e Du Yochimura) , abril 2018. Foto: Danilo Silveira.

Figura 11 Experimentando sons no corpo. Grupo Lapett (Du Yochimura, Nina Ricci e Chris Martins) , abril 2018. Foto: Danilo Silveira.

Nas minhas aulas após trabalhar com os alunos os exercícios de ressonância, iniciamos os *Exercícios de Vocalizes*²¹, vogais e consoantes, com variações de altura. O objetivo, nestes exercícios, será desenvolver elasticidade das pregas vocais e a ampliação da extensão vocal dos alunos. A utilização de escalas musicais é útil para trabalhar o alongamento e encurtamento muscular das pregas vocais, conscientização da frequência vocal e o aumento da extensão vocal. Ao trabalharmos com as vogais, nesse caso, o acompanhamento do teclado ou piano é um ótimo recurso para o desenvolvimento da afinação, onde trabalhamos com as escalas musicais e suas variações rítmicas (AEIOU). Na experiência com o grupo Lapett, trabalhar com o piano, infelizmente nunca foi possível.

Cada vogal ativa a respiração em determinada região do corpo e com características diversas. Assim um “A” difere de um “U”, a vogal “O” ou um “E” difere de um “I”. Emitindo esse som e o levando para a região da cabeça, estou trabalhando a ressonância, a embocadura e a forma como a respiração é ativada.

Nesse instante sento ao piano para fazer os vocalizes. No caso do *atorbailarino* se não houver piano na sala, utilizo meu diapasão e canto as vogais para que ele, o aluno e/ ou *atorbailarino* emita os sons.

Nesse momento não estou preocupada com afinação, no caso do *atorbailarino* apenas que ele aqueça a voz de forma bastante natural, sem preocupações.

Explico, aos alunos, que as vogais “A” e “E” por serem abertas exercitamos nas notas agudas; A vogal “A” é mais ampla, por isso percebida de imediato, compreendendo as regiões de todas as outras vogais. Já a vogal “E” é percebida como leve e claro. As vogais “O” e “U” trabalhamos na parte grave, por serem vogais fechadas, introvertidas, escuras e compactas. Por último a vogal “I”, será a única vogal que poderemos exercitar em todas as extensões, tanto nas notas agudas como nas notas graves, ela é ampla, por isso consigo transitar por toda a extensão.

No entanto, esta percepção não é facilmente acessível a todas as pessoas, ela surge apenas quando a pessoa passa a deixar sua respiração acontecer por si só. Antes disso é preciso paciência e perseverança no trabalho para que a vivência seja possível.

Os vocalizes duram, em média, vinte a trinta minutos. Infelizmente alguns grupos não trabalham com vocalizes, ou por falta de um professor de técnica vocal ou por escolha do professor-regente, no caso do coro. As técnicas são procedimentos e dinâmicas facilitadoras para a conexão de sabedoria, potencialidade e qualidades criativas. Assim,

²¹ Vocalizes: São pequenas linhas melódicas utilizadas para colocação e impostação da voz.

técnica e criatividade se unem a partir da compreensão da fisiologia da vocalização em suas relações com o corpo em movimento e no seu processo dinâmico de criar e recriar.

Após o aquecimento vocal, me encaminho para as *Músicas*, pois neste momento o aluno estará pronto vocalmente para ensaiar o repertório. Os exercícios que descrevi, geralmente são feitos com os cantores, mas irei também praticá-los com o *atorbailarino*, talvez não com o mesmo nível de dificuldade que são praticados pelos cantores. Mas até chegarem nesses exercícios de vocalize, cantores e coralistas, por exemplo, passam primeiro por classificações vocais pra saberem seu timbre de voz, no caso dos coralistas também pra saberem seus naipes no coral, ou seja, seu grupo. Essas classificações vocais são feitas pelos maestros ou professores de canto, aqui sim será importante a utilização do piano ou teclado, para que se faça alguns exercícios de vocalizes e identificar a classificação vocal.

Após o trabalho da respiração, partimos para o aquecimento vocal e em seguida o trabalho com o repertório. Lembrando sempre que isso não é um método que devemos seguir a risca, cada profissional terá a sua maneira de trabalhar e respeitando sempre cada voz, cada estilo, cada indivíduo. No caso do *atorbailarino* podemos utilizar de alguns

desses métodos, como os de exercícios de respiração, aquecimento e após partir para músicas. Estas possibilidades nos dariam alternativas para não utilizarmos apenas o piano, por exemplo, para fazermos os aquecimentos. Nas aulas que ministrei junto ao grupo Lapett, por exemplo, em vários momentos fiz o aquecimento vocal do grupo em forma de jogos e brincadeiras. Este método de utilizar jogos musicais, foi uma das formas que aprendi através das disciplinas que cursei, devido à não utilização do piano para os aquecimentos, de fato foi uma surpresa, outro tipo de didática que não estava acostumada, pois nas aulas de música-técnica vocal- o cantor aquece a voz através dos vocalizes com o piano. Quando me deparei com esta nova didática, logo pensei no trabalho com o *atorbailarino*, aquecimento em forma de jogos musicais, acredito que seja rico conhecer as duas maneiras e poder aplicá-las quando estiver à frente dos diferentes grupos.

A *Extensão Vocal*²², também é outro fator relevante a ser abordado, pois estamos falando sobre o conjunto de notas da mais grave até a mais aguda que um indivíduo consegue articular. Existem três tipos de extensão vocal: A extensão potencial, a extensão da voz cantada e a

²² Para Marsola e Baê (2000), a extensão vocal de uma soprano está compreendida entre o D63 e o D65, podendo se estender até o Ré5. A extensão vocal das cantoras contraltos vai de Lá2 ao Fá4, com a possibilidade de se estender entre o Fá2 e o Sol4.

Zander (2000) determina que a extensão vocal de uma soprano esteja entre Sol2 e D65, e de um contralto entre Fá2 e Lá4. Por outro lado, Behlau e Ziemer (1988) delimita a extensão vocal das sopranos entre o D63 e D65 e dos contraltos entre o Fá2 e o Fá4.

extensão da voz falada²³. Embora não seja o único critério utilizado, a tessitura vocal é o método mais tradicional e comumente aplicado na hora de classificar uma voz, através do qual se observa a região em que o indivíduo tem maior facilidade, conforto e beleza na emissão vocal.

É extremamente relevante que a extensão da voz cantada, ou tessitura vocal, seja respeitada, para evitar o abuso vocal. O trabalho com repertório adequado é importante para preparar o *atorbailarino*, assim não corre risco de exigir demasiadamente, provocando um cansaço vocal, e tão pouco desenvolver lesões nas pregas vocais do *atorbailarino*. A preparação vocal de um grupo de pessoas que não trabalham com a voz cantada é uma tarefa árdua, que exige do maestro ou professor de técnica vocal, além da atenção às condições técnicas de seu aluno e/ ou grupo, um bom conhecimento de técnica vocal. A relação do maestro com a técnica vocal deve ser tão íntima quanto sua relação com a técnica de regência e com o seu conhecimento musical geral. O regente deve reunir ferramentas pedagógicas, inspiração poética, conhecimento histórico e habilidades pessoais para acompanhar as constantes mudanças do coro. É essencial que os regentes aprendam a usar bem suas próprias

vozes e não somente, mas também, postura, qualidade e som da voz, uso da linguagem e o gestual de regência.

Mas o mais importante é que, tanto o maestro quanto o professor de técnica vocal/canto, estejam atentos a mudanças na voz dos seus cantores/alunos, estejam atentos na classificação vocal, em fazê-la corretamente, respeitando a extensão vocal dos cantores/alunos. A *preparação vocal* seja de um grupo de cantores ou grupo teatral, ou mesmo individualmente, requer disciplina, atenção, estudo, conhecimento e tantas outras técnicas que devemos aprender e estar sempre em busca de estudos para o aprimoramento do trabalho. Mas de que forma posso deixar essa técnica mais prazerosa e menos formal para o *atorbailarino*? Quais serão as possíveis contribuições no processo de atuação? Tenho consciência de que a preparação de um cantor, como de qualquer instrumentista, passa cuidadosamente por um trabalho técnico, que irá possibilitar a ampliação do domínio sobre seu instrumento. No caso da voz, temos uma problemática pelo fato desse instrumento ser oculto, interno a quem o executa. Não existe um padrão definido, unificado de beleza no ato de cantar. Há um consenso em relação à estética, o que é esteticamente pobre- como é o caso do som aerado²⁴, ou mesmo questões como

²³ *Extensão potencial* abrange todas as notas graves e agudas emitidas por um indivíduo, independente da qualidade destas notas e do esforço necessário para sua emissão. A *extensão cantada ou tessitura vocal* compreende todas as notas projetadas com facilidade e de sonoridade agradável. E na *extensão de voz falada* inclui todas as notas

que são utilizadas na conversação de forma a não causar fadiga vocal (BEHLAU; ZIMMER, 1988).

²⁴ Som aerado significa que é ventilado, que tem espaço para o ar, que permite a circulação do ar, que tem formação de bolhas de ar.

intensidade do vibrato, o emprego da “voz de cabeça”²⁵, da “voz de peito”²⁶ e da faringe²⁷, estes são nossos três ressonadores. Modificações vocálicas, e outras questões em relação ao ensino vocálico, são controversas, não há unanimidade quanto a um padrão ideal, como já expliquei tudo dependerá da formação técnica do professor de canto ou maestro.

O que poderíamos pressentir a partir de nossas pesquisas e seus resultados nos últimos cinco anos é que para o *atorbailarino* a prática da técnica vocal seja interessante, mas não será sua finalidade final. Sua formação é outra e talvez não interessa a ele ser um cantor, nem o pleno desenvolvimento das suas potencialidades vocais. Mas um de nossos objetivos é também despertar neles o prazer de cantar, uma atitude crítica e ativa, consciente e responsável, em relação ao uso atual de suas vozes, oferecendo assim uma iniciação prática através de exercícios simples, jogos vocais/ musicais, respeitando sempre os limites da voz. Para dialogar com esse processo, trago no capítulo II a seguir, dois autores que ao longo da minha caminhada artística e acadêmica me ajudaram a entender melhor o processo corporal-musical e vocal, são eles,

Frederick Matthias Alexander (através de sua Técnica de Alexander) e o pedagogo Koellreutter.

²⁵ Voz de cabeça é quando a voz irá ressoar à cima do nariz até as cavidades do rosto, como as cavidades maxilares (nas maçãs do rosto) ou frontais (na testa perto das sobrancelhas), ela será uma voz aguda, fina.

²⁶ A voz de peito, como o nome já diz, ela ressoa mais na cavidade torácica, ou seja, no nosso peito, até mais ou menos a altura da boca e ela será sempre uma voz mais grave.

²⁷ A faringe deixa a voz com o som mais nasal, pois usa as cavidades nasais. Ao aprender a usá-la o cantor começa a ter mais facilidade para unir a voz de cabeça com a de peito, criando assim a voz mista. Por ela ser essa mistura de vozes, o cantor consegue fazer notas graves (não tão intensa e pesada) ou fazer notas agudas (com mais intensidade).

CAPÍTULO II

CONVERSA COM DOIS AUTORES: PENSAMENTO METODOLÓGICO

2.1. SENTA, LEVANTA, SENTA! A REEDUCAÇÃO SOB O OLHAR DA TÉCNICA DE ALEXANDER

Relato nesse momento, uma vivência que tive no período de 1994 a 1999, quando participei dos Seminários sobre a Técnica de Alexander²⁸, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS. Creio ser extremamente importante discorrer sobre esta técnica, que é tão pouco conhecida no Brasil, mas que tive o prazer de conhecer quando ainda não era estudante da graduação em Música. Eu cursava, na época, ano de 1990, o curso de extensão em música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ UFRGS, direcionado à comunidade. Meu principal instrumento, neste curso, era a Flauta-Doce. Na época, eu estava com muita tensão na coluna e meus professores de flauta-doce comentavam sobre a minha postura, que era extremamente bonita, lânguida, mas

tensa. Alguns deles, os que estudaram na Alemanha, conhecendo a técnica de Alexander, convidaram o professor Ulfried Tölle²⁹ para ministrar um curso, no Departamento de Música/UFRGS, destinado aos estudantes, professores, alunos de extensão e comunidade em geral. O sucesso foi tão grande que o professor Tölle retornou nos anos seguintes para ministrar novos workshops. Participei deles durante cinco anos seguidos, levando a técnica para meus estudos e vivência musical. Quando participei do curso pela primeira vez, pouco se sabia sobre a técnica de Alexander, mas, atualmente, ela é conhecida do grande público no Brasil e seu trabalho vem sendo aplicado em diferentes instituições de ensino ao redor do mundo.

Lembro-me até hoje quando fui chamada ao palco pelo professor Tölle: levei minha flauta e posicionei-me (importante dizer que as aulas eram em forma de seminário, mas as demonstrações eram individuais). O professor, gentilmente, pegou minha flauta e deixou-a de lado, em seguida, foi até a ponta do teatro, pegou uma cadeira, e então disse: “Por favor, sente-se!” Sentei-me e coloquei minhas mãos sobre minhas

²⁸ Frederick Matthias Alexander (1869-1955) é natural da Austrália, nasceu na ilha da Tasmânia, em uma pequena cidade chamada Wynyard. Sua obra sobre reeducação vocal (1906) marcou o início extenso de produções e obras teóricas e práticas do século vinte. Ele foi um homem a frente do seu tempo, um pioneiro a desenvolver um trabalho no ocidente, em que o homem é visto como unidade psicofísica, e no final do século XIX, atraiu diversas personalidades da ciência, da educação e das artes. Alexander acreditava que seus estudos serviriam para as gerações futuras como um instrumento de aperfeiçoamento do ser humano, através de uma educação integral em que os

aspectos físicos, emocionais e mentais estariam envolvidos. (ALEXANDER, 1992, p. 12-13)

²⁹ O professor Ulfried Tölle (1960-Alemanha) possui mestrado em Saúde Pública e ensina a Técnica de Alexander desde 1985. Nos últimos trinta anos, ele trabalhou com milhares de pessoas (individualmente e em grupos, em todo o mundo: na Suíça, Áustria, Alemanha, Reino Unido, na Austrália e no Brasil), estimulando-as e, certamente cativando-as, com sua habilidade para fazer melhorar o movimento e a coordenação em uma suave, lúdica, amorosa, descomplicada, e transformadora aventura.

pernas, então ele disse novamente: “Agora, levante-se!” E assim, fiz estes movimentos repetidas vezes. Confesso que sai do curso decepcionada e frustrada, não apenas no primeiro dia, mas em todos os outros, pois não entendia o que ele pretendia, tudo aquilo não fazia sentido nenhum para mim.

Os primeiros anos frente à Técnica de Alexander foi assim: SENTA-LEVANTA-SENTA, nada além. Mais tarde, acredito que depois do terceiro ano, compreendi que atividades cotidianas como falar, sentar e levantar de uma cadeira faziam parte do processo da técnica. Quando executava estes movimentos, o professor, com suas mãos, me guiava e orientava gentilmente a desfazer minhas tensões e me encorajava a realizar o funcionamento dos reflexos naturais do meu organismo. Quando sentei na cadeira, puxei a cabeça para trás e para baixo, descobrindo que a solução correta seria deixar o pescoço livre e, então, mover a cabeça para frente e para cima. Desta forma, um equilíbrio pode ser encontrado entre o tônus muscular para o suporte do corpo e o relaxamento necessário para tornar os movimentos, respiração e circulação mais livres, dando condições, ao aluno, de responder aos problemas do cotidiano com menos estresse e com mais liberdade de escolha. O objetivo era fazer o menor esforço possível, e isto para tudo, acordar, sentar,

falar e caminhar. Precisei praticar muitas aulas, essa compreensão levou anos de estudos e seminários. Até perceber o que estava fazendo, continuei ouvindo, SENTA-LEVANTA-SENTA!

Imaginemos assim: uma técnica, que por ser considerada simples, acreditamos conseguir praticá-la sozinhos, uma técnica com resultados rápidos de melhora na vida emocional e física e que transforma o funcionamento do nosso corpo. Assim é a essência do trabalho de Alexander³⁰, que iniciou seus estudos ainda na juventude quando tornou-se um renomado ator shakespeariano na Austrália e Nova Zelândia. Sua saúde, que já era frágil na infância, foi piorando em função de suas constantes apresentações teatrais, problemas como rouquidão e respiração foram tornando-se cada vez pior. Alexander procurou ajuda médica e lhe foi recomendado repouso vocal. Este tratamento trazia um resultado positivo e sua voz se restaurava a normalidade, porém, ele era paliativo, pois, ao voltar a recitar, o problema reincidia. Sem sucesso com os médicos e sem saber como solucionar esses problemas, Alexander utilizando o espelho, iniciou uma pesquisa usando a si mesmo como objeto de observação.

³⁰ Alexander foi um ator australiano que desenvolveu uma técnica educacional que hoje é conhecida como técnica de Alexander. Ao perceber que estava perdendo a voz e sua carreira teatral estava em risco, descobriu que esse fato estava vinculado à sua

postura, e que a cura dependia desta correção. A partir de então, começou a estudar e corrigir sua postura, e quando conseguiu, ao resolver o problema, ele percebeu que havia nascido, a partir daí, a técnica de Alexander.

Figura 13 GELB, Michael. O aprendizado do corpo: Introdução à técnica de Alexan-der. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 152.

Figura 14 GELB, Michael. O aprendizado do corpo: Introdução à técnica de Alexan-der. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 152.

Percebeu que o modo como usava seu corpo e o pensamento afetavam diretamente o funcionamento geral de seu organismo, seus problemas de voz e respiração eram apenas consequências de um desequilíbrio total de seu corpo.

Então, percebi que tinha duas opções: ou abandono minha carreira ou tento resolver o problema. Imagino que, se a fala comum não causa rouquidão, ao passo que a declamação sim, devia haver algo de diferente entre o que faço ao declamar e o que faço ao falar normalmente. Deste modo, imagino que se pudesse descobrir qual era a diferença, isso poderia ajudar resolver o problema (ALEXANDER, 1992, p. 28).

Deste modo, ele desenvolveu uma prática com base na unidade psicofísica do homem, hoje chamada de Técnica de Alexander. No ano de 1930, iniciou o primeiro curso de formação para professores, que, mais tarde, ficou conhecido como Técnica de Alexander, e continuou ensinando a sua técnica até 1955, ano de sua morte. Mas foi através de seus alunos que sua técnica se espalhou por todos os continentes, além de deixar seu legado também em livros³¹.

Como disse anteriormente, foi difícil, no primeiro momento do estudo da técnica, perceber seu objetivo. Mais tarde, compreendi que é importante que tenhamos uma reeducação psicomotora, ensinando

como o corpo e mente podem funcionar juntos no desempenho de todas as atividades diárias. A técnica ajuda, também, a detectar e a reduzir o excesso de tensão, promovendo harmonia, bem-estar corporal e ajuda as pessoas a viver com menos esforço e maior liberdade, tanto de movimento quanto de pensamento. Não é um tratamento e não deve ser identificado como técnicas de relaxamento, massagem ou expressão corporal, mas sim como uma prática que resulta em um melhor funcionamento dos reflexos naturais do organismo. A técnica proporciona diversos benefícios à saúde, como a prevenção de problemas posturais e dores musculares. Ela nos traz uma maior liberdade de movimento pelo aperfeiçoamento da coordenação motora e equilíbrio do corpo; a respiração mais livre; além de bem-estar físico e mental. A Técnica de Alexander trabalha não somente o corpo, mas também o emocional, mostrando alguns jogos lúdicos que podem ser feitos nos exercícios para os integrantes. Em um dos seminários fizemos um jogo: o professor Tölle escreveu em papéis várias palavras, colocou-as dentro de um saco. Como aluna deveria tirar um dos papéis com uma das palavras escritas. A palavra que eu tirei foi: irritada. Eu teria que fingir estar irritada. Este exercício foi muito engraçado porque, obviamente não estava, mas ‘entrei’ no jogo. Neste momento, tive que reparar se eu havia fechado as mãos, curvado

³¹ *The Alexander Technique: The Essential Writings of F. Mathias Alexander*, publicado por Edward Maisel. Seguidores de Alexander, e mesmo seus alunos, após sua morte em 1955 e nos anos seguintes, realizaram inúmeros estudos e pesquisas para

comprovar suas descobertas, estudos estes realizados no Instituto Tufts de Psicologia Experimental. Foram 25 anos de investigações, utilizando-se avaliações qualitativas e grupos de controle, relatórios e dados clínicos que comprovam a eficácia da técnica.

os ombros, mantido o tórax em uma postura rígida, ou no caso de ansiedade, observado se meus movimentos eram nervosos, se havia um descontrole em minhas mãos, pés, pelo corpo, perceber o que de fato aconteceu.

No meu caso, noto que quando estou nervosa ou ansiosa, minha primeira reação é roer as unhas, meu corpo enrijece. Para Alexander, essas são as reações visíveis, mas existem estados inconscientes de tensão e eles podem interferir no relacionamento com outras pessoas. Tendo todo este ensinamento e vivência com a técnica de Alexander, fiquei pensando em quê este trabalho poderia ser útil ao *atorbailarino*, o quê n(d) esta técnica posso retirar para incluir no processo de estudo e na prática para o *atorbailarino*.

Quando trabalhei com a Técnica de Alexander, em uma de minhas aulas, com os alunos no grupo Lapett, coordenado pela professora doutora Sayonara Pereira, pedi para que os integrantes do grupo caminhassem e procurassem registrar seus movimentos. Perceber, neste deslocamento, o que estava a mais como ombros levantados, se a cabeça não estava muito para cima ou para baixo, se a respiração não estava acelerada, enfim, sentir o corpo; após constatar esses movimentos desnecessários, tentar reposicionar o corpo. Segui “dando comandos”, como: movimento a cabeça sem movimentar os ombros; abra a boca sem inclinar a cabeça para trás; pare a caminhada e vire os pés para fora sem

tirar os calcanhares do lugar. Coisas simples, mas que, normalmente, as pessoas não param para observar ou pensar no que estão fazendo. Ao final dos exercícios, sentamos, juntos, em círculo e cada um relatou a sua experiência, o que aconteceu, como se sentiu, se houve alguma mudança em relação ao corpo ou não. Cada aluno relatou ter percebido haver feito uma sincronia incorreta dos movimentos da cabeça, tais como: o pescoço, laringe, pregas vocais e até a respiração. Ao falarmos sobre a respiração, pedi que cada um dos alunos declamasse a frase de um poema ou música que conhecesse, e que todos observassem o que acontecia enquanto a pessoa estivesse falando. Ela estava respirando pelo nariz ou pela boca? Por fim, pedi que eles fechassem os lábios e deixassem que o ar entrasse pelo nariz quando precisassem respirar. Todos concluíram que ao fazerem este exercício, a tensão na garganta desapareceu.

Expliquei para o grupo que, na verdade, houve uma melhora nas condições da laringe e das pregas vocais. Rapidamente relatei um pouco para o grupo sobre a Técnica de Alexander, sua história, contei sobre minhas práticas nos seminários que frequentei ao longo de minha formação. Conversamos também sobre os exercícios que fizemos, ao longo da aula, que foi exatamente o que Alexander fez para descobrir seu problema vocal, e mostrei, ainda, alguns livros sobre esta técnica. Na sequência, também conversamos a respeito de como e em que este método poderia auxiliar o *atorbailarino*. E os alunos concluíram que sim, que é possível e muito importante trabalhar esta metodologia não apenas com

Figura 15 Fotos tiradas em 2015 da turma 015 - disciplina Música I CAC/USP. Foto: Dáda Felix. Na foto: Maria Fernanda Machado; Anna Alice Rangel.

os *atoresbailarinos*, mas com todas as pessoas, independente de serem artistas, pois os exercícios produzem um efeito notável no funcionamento dos mecanismos vocais e respiratórios.

As fotos nesta página nos mostram um dos trabalhos feitos em sala de aula com a turma 015, na disciplina Música I, do curso de graduação em Artes Cênicas da ECA-USP³², no qual trabalhei com alguns procedimentos da Técnica de Alexander. Na foto à esquerda, as alunas sentavam no cubo e depois levantavam, a observação a partir daí era como elas se comportavam ao levantar, em relação as partes do seu

corpo, respectivamente: a cabeça, o tronco, as mãos, a posição dos ombros.

Na foto à direita, a aluna estava ereta e, aos poucos, ela iniciava movimentos de desconstrução, iniciou pela coluna, após braços e por último pernas, ao mesmo tempo que ia verificando e encaixando outras partes do corpo e sentindo como o corpo se moldava. Portanto, ao aprender a técnica, os alunos devem esquecer todos os notáveis exemplos de boa postura. Segundo Alexander, não é correto pensarmos em uma postura ideal e a levarmos para todas as nossas atividades. O importante é

Figura 16 Fotos tiradas em 2015 da turma 015 - disciplina Música I CAC/USP. Foto: Dáda Felix. Na foto: Amanda Massucci Batista.

³² Trabalhei como monitora do PAE, em 2015, na Disciplina Música I e II, para os alunos ingressantes no curso de Artes Cênicas do CAC/USP, sob a supervisão do professor doutor Fábio Cintra.

termos consciência do que estamos fazendo ou repassando, seja para o cantor, *atorbailarino* ou pessoas do nosso convívio.

Que técnica queremos para o nosso trabalho? A resposta é simples: desejamos uma técnica que seja praticada e entendida por todos; que não seja construída na base da dificuldade, que não haja sofrimento. Na Técnica de Alexander, temos o termo “*uso*”. Usar o corpo, movimentá-lo com equilíbrio e coordenação, para que haja o mínimo esforço necessário. Tudo que fazemos na vida se manifesta através da maneira como “*usamos*” a nós mesmos.

Finalmente, consegui entender e perceber, em meu corpo, os pontos das tensões, mas, conforme disse, não foi de um dia para o outro que eu soube lidar com a técnica. Ainda hoje, quando penso nos seminários, vejo que gostaria de ter feito muito mais.

Finalmente, na última vez em que fiz o curso, toquei meu instrumento e apresentei uma sonata, mas não me recordo qual. E pensando hoje nas minhas escritas e pesquisas sobre o *atorbailarino* e no que seria interessante para a sua formação, consigo enxergar a Técnica de Alexander como suporte para o trabalho, seja na preparação vocal, nos jogos de improvisação ou em simples gestos como, SENTA-LEVANTA-SENTA!

2.2 UM NOVO ESTILO NO PROCESSO DE
ENSINAR DE HANS-JOACHIM
KOELLREUTTER

Figura 17 Foto: Paulo Mendes/ CEDOC FPA- Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta.

Muitos alunos me perguntam se devem ir para a universidade. Digo: vocês não estudam música para seguir aquilo que a academia ensina, mas para opor-se àquilo que ela quer ensinar. Estudem harmonia para contrariá-la. Esta é minha convicção: têm de aprender as regras da academia para saber como devem mudá-las para a criação de um mundo novo. Se não conhecem as regras, as marcas dos estilos anteriores, não podem criar algo novo. Precisam saber o tradicional para criar algo novo. É realmente algo, não é tudo novo (KOELLREUTTER, 1998 APUD BRITO, 2011).

Conheci, pessoalmente, o professor H.J.Koellreutter³³, em uma das vezes em que ele esteve na Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, como professor convidado a palestrar uma aula inaugural de Música, sob a coordenação do professor doutor Celso Loureiro Chaves, professor de História da Música naquela universidade. O ano era dois mil e eu era aluna do curso de graduação em Música, e lembro de encontrar uma pessoa simpática no palco, que antes de falar sobre aspectos musicais, contou um pouco sobre sua vida, desde a Alemanha até sua vinda para o Brasil. É impressionante quando alguém conta a sua história não iniciando pelo que já é, professor conhecido, emérito, mas de como chegou lá, suas dificuldades, obstáculos, dúvidas. No palco, ele não se encontrava só, estava acompanhado de seu aluno pianista Sergio Villafranca. O professor Koellreutter, na ocasião, estava completando

85 anos. No palco, também encontrava-se uma grande bola transparente chamada Acranon³⁴, que continha vários signos: notas musicais soltas, quadrados, triângulos, retângulos. Villafranca tocava conforme o professor falava e girava a bola. A seguir podemos visualizar imagens de Koellreutter e de seu aluno Sergio Villafranca, que podem ilustrar esta minha descrição.

³³ Natural de Freiburg, Alemanha, Hans- Joachim Koellreutter (1915- 2005) veio para o Brasil em 1937, exilado pelo regime nazista. Formado em Genebra, Suíça, atuou como flautista, compositor, regente, ensaísta e, como educador, colaborou com a formação de músicos e educadores musicais. No Brasil, foi doutor honoris causa das

Universidades Federais da Bahia e do Ceará. Ficou dez anos na Bahia e durante algum tempo, também ficou entre o Rio de Janeiro e São Paulo, onde tocava na Orquestra Sinfônica Brasileira e ensinava.

³⁴ Este nome, Acranon (1978/79), foi dado por Koellreutter.

Figura 18 Hans- Joachim Koellreutter em novembro de 1996 (Foto: Paulo Mendes/ CEDOC FPA- Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta.

Figura 20 Hans- Joachim Koellreutter em novembro de 1996 (Foto: Paulo Mendes/ CEDOC FPA- Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta.

Figura 19 Hans- Joachim Koellreutter em novembro de 1996 (Foto: Paulo Mendes/ CEDOC FPA- Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta.

Nas aulas do professor Celso Loureiro Chaves, em 1998, quis saber tudo sobre Koellreutter, sua vinda para o Brasil e o que estava acontecendo politicamente na época. Conversando com Sergio Villafranca, ano passado em 2017, tirei algumas dúvidas sobre datas, lembramos que, em 20005, Villafranca tocou com a Orquestra do professor Antônio Carlos Cunha, professor de composição do Departamento de Música UFRGS, que também foi aluno de Koellreutter. Era para ser uma homenagem aos 90 anos do professor Koellreutter, mas ele faleceu e acabou sendo uma homenagem póstuma, apresentação esta que ocorreu no Theatro Municipal de São Paulo. Agora, no Doutorado, tive o prazer de conhecer a professora doutora Teca Alencar de Brito, ex-aluna, discípula e amiga de Koellreutter. Conheci, através dela, outras histórias sobre Koellreutter e pude ter, também, um outro olhar. Teca Brito foi, durante anos, aluna e amiga do compositor, e hoje difunde suas histórias e pedagogias para que as conheçamos. Em 2015, cursei sua disciplina: *O Jogo da Improvisação na proposta Pedagógica de H-J. Koellreutter*, pelo Departamento de Música/USP. Em seu livro, *Koellreutter Educador - O humano como objetivo da educação musical* (1999), Teca Brito

nos revela a arte de educar de Koellreutter, bem como uma de suas peças: ARTE-JOGO “FIM DE FEIRA”.

Ao conhecermos um pouco sobre a história e trajetória do professor Koellreutter, vemos que, em meados do século XX, a educação musical passava por uma grande transformação, em que valorizavam-se as atividades de experimentação e criação, princípios e procedimentos da vanguarda musical da época. O mundo das artes, em geral, passava por essa mudança, com movimentos políticos, artísticos, novas formas do pensamento moderno e intelectual, e a sociedade em processo de modernização. Por volta de 1914, grande parte das vertentes do modernismo já estavam presentes, incluindo o atonalismo³⁵ na música, ou o dodecafônismo³⁶ criado por Arnold Schoenberg (1874-1951). No Brasil, a primeira fase da modernidade musical (1920-1930), representada em especial pela figura de Heitor Villa-Lobos³⁷ (1887- 1959), tinha como uma de suas maiores preocupações, a criação de uma identidade nacional na música, diferenciando-se da modernidade musical europeia, que nesse momento debatia as evoluções da linguagem tonal.

³⁵ Atonalismo é a música desprovida de um centro tonal, ou principal, não tendo, portanto, uma tonalidade preponderante. Se aplica a composições escritas de 1908 até os dias atuais.

³⁶ Dodecafonismo é um sistema de organização de alturas musicais criada na década de 20. As doze notas da escala cromática são tratadas como equivalentes, ou seja, sujeitas a uma relação ordenada e não hierárquica.

³⁷ Heitor Villa-Lobos é considerado o maior expoente da música do modernismo no Brasil, tendo suas obras nuances das culturas regionais brasileiras, com elementos das canções populares e indígenas.

No Brasil, neste momento, todos estes fatores se refletiram também na vanguarda musical brasileira, mais especificamente no grupo “Música Viva”, conjunto em que o professor Koellreutter atuou entre os anos de 1938 a 1952. Artistas-compositores começam a se mobilizar, deixando plantada a semente da música moderna que ainda hoje floresce no Brasil, e que teve como um dos principais integrantes, Koellreutter. Foi através do Grupo “Música Viva”, por volta da década de 1940, que novas questões políticas, culturais e sociais entraram em debate no Brasil, momento este chamado pelo autor Eric Hobsbaw, de “*ponto crítico da História do século XX*” (HOBSBAW, 1994, p. 17).

Hermann Scherchen (1891-1966), renomado regente alemão, inquietava-se por desejar difundir e divulgar a apreciação e gosto pela música contemporânea, em vista disto, criou a expressão “Música Viva”. Um de seus discípulos foi Hans Joachim Koellreutter³⁸, que será uma das figuras mais importantes para o desenvolvimento da música no Brasil. H.J Koellreutter desenvolveu projetos educacionais musicais que visavam a formação integral dos alunos, seu objetivo era ampliar a percepção e a consciência musical.

Koellreutter gostaria que no Brasil se estabelecesse uma educação musical transformadora, que conscientizasse reflexões sobre os

problemas vivenciados pelo nosso povo. A música, para o educador, era, em primeiro lugar, uma contribuição para a consciência e para a modificação do homem e da sociedade. Ele fez com que percebêssemos sua concepção de educação, em que professores e alunos trabalham conjuntamente para a construção de saberes, contrapondo o tradicional modelo de aula, em que a narração está somente com o docente. Seus métodos de ensino foram associados ao do educador Paulo Freire, que defendia o diálogo, criticando também a educação tradicional. Para o professor-educador (KOELLREUTTER OU FREIRE?), os docentes deveriam “*aprender a apreender dos alunos o que ensinar, sendo este um dos princípios pedagógicos orientadores de sua postura como educador*” (H-J. Koellreutter *apud.* T. A. Brito, *Koellreutter educador*. BRITO, 2011, p. 20). Logo, ele propõe dar lugar à criatividade, ao diálogo e aos questionamentos dos alunos: “*A minha maneira de trabalhar parte sempre do aluno, dele para mim, e não o contrário. O assunto das aulas resulta sempre de um diálogo*” (Carlos Kater: “Encontro com H. J. Koellreutter”, *Cadernos de educação*, 6, 1997, p. 131-144). Para o pedagogo, a improvisação era uma ferramenta pedagógica importante que ocupava lugar de destaque em seus projetos, desenvolvendo assim, uma série de modelos de improvisação.

³⁸ “Entre 1934 e 1936 Koellreutter foi para Berlim estudar na Staatliche Akademische Hochschule für Musik. Nesta época, com apenas vinte anos de idade, criou o Círculo de Trabalho para a Música Nova – Arbeitskreis für Neue Musik, que era um grupo

anti-nazismo. Teve de fugir. Foi viver durante algum tempo com Hermann Scherchen, seu grande mestre, em Neuchatel, na Suíça”. (PIMENTA, 2010, p. 320)

Figura 21 Fotos: Jair Bertolucci/ CEDOC FPA- Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta.

Compreender a educação musical onde a comunicação agregue a convivência, as trocas e o diálogo, ao invés de restringir os conhecimentos musicais, esse era um dos objetivos de Koellreutter. O trabalho pedagógico-musical deveria abarcar o respeito ao próximo, o senso do coletivo, a submissão de interesses próprios aos do grupo, o aprender a escutar, a instauração do sentido coletivista na música- visando substituir o individualismo e as relações egocêntricas existentes no meio artístico pela noção de coletividade - dentre tantos outros aspectos humanos que precisavam ser desenvolvidos no decorrer das aulas (BRITO, 2011).

Embora não sabendo, conscientemente, que nas minhas aulas já trabalhava com estudos do Koellreutter, sempre deixei livre o processo de criação e improvisação dos alunos. Quando sou convidada para ministrar um workshop, em que os participantes não se conhecem, costumo trabalhar com um jogo de memória. Pego uma bolinha de ping-pong, digo meu nome e atiro para o aluno e, assim, cada um vai dizendo seu nome. Em seguida o participante irá falar o nome do outro, atirando a bolinha. Quando todos já sabem os nomes, esse mesmo jogo continua, mas agora cada participante falará algo que seja de seu gosto pessoal, cor, uma cidade, uma letra de música etc, e a rodada do jogo recomeça. Esta metodologia que aplico em minhas aulas/workshops, aprendi com outros professores, em outros seminários, workshops, ao longo de minha formação. Após esta rodada feita para conhecer os estudantes, convidoo a caminhar pelo espaço e vou sugerindo movimentos como: andar livremente/correr/tropeçar/descansar/trombar em alguém/abraçar e assim por diante. Ou ainda, combinar diferentes tipos de movimentos ou

comportamentos no espaço, com sons instrumentais. Algumas vezes dividido os participantes em grupos, em que um grupo realiza os movimentos e o outro os sons correspondentes; na sequência, vou adicionando ações e incluindo sons, corporais e vocais.

Em um dos workshops que ministrei, inclui estes exercícios e, em seguida, dividi as pessoas em grupos. O jogo, na ocasião, era trabalhar com os sons e, em cada grupo, eu falava uma palavra, tal como: deserto, mar, ilha. Cada equipe tinha uma ação, eles a apresentavam e o outro grupo tinha que adivinhar qual era esta ação. No final, pedi que eles se juntassem como se fossem um grande coral, mas não se misturando, e sim, que permanecessem em equipes como estavam, mas juntos. Então, fui regendo esse grande coro, uma regência com movimentos leves, fáceis. Quando subia as mãos significava que queria um som forte, ao baixar, um som fraco. Apontava, em alguns momentos, apenas para uma pessoa, depois para outra e assim até entrarem todos. E assim o jogo seguiu e cada participante começou a reger também. O interessante é que cada um foi colocando outros sinais, durações dos sons mais longos, curtos, sons mais agudos, graves. Todos gostaram, se divertiram, e rimos muito durante e após o exercício. Alguns saíram dizendo, “*fui maestro por um dia*”, achei sensacional!

Lendo alguns materiais do Koellreutter, revi os mesmos jogos, que ele também usava em seus estudos, jogos de improvisações para

crianças, adultos e com alunos nos cursos de música. Hoje, pensando nesses exercícios e em outros que aprendi ao longo da minha jornada, percebo que estas ações são interessantes para o trabalho com *atorbailarino* e, quem sabe, não despertaria nele o gosto musical. Estas atividades lúdicas fazem com que ativemos o processo vocal, aquecendo a voz naturalmente. Um dos papéis que a música terá para o *atorbailarino* será o de servir como um instrumento de educação musical. Anteriormente ao doutoramento, quando eu ministrava uma aula, queria que o aluno estivesse presente, ou seja, disposto a realizar os exercícios propostos, confiar no meu trabalho e saber música, ler partituras. Hoje, continuo querendo que o aluno realize os exercícios, confie no meu trabalho, mas se ele não souber música, ou ler partitura, está tudo bem, ótimo! Meu entendimento hoje com o *atorbailarino* é muito diferente, sinto que há uma troca. Passo meu conhecimento musical e ele, o corporal. Gosto de sentar, ao final das aulas, e conversar, ouvir sugestões e críticas, e isso faz com que o meu trabalho cresça e seja mais leve. Ouvir o que o outro tem a dizer, e fazer com que as aulas sejam divertidas, talvez esse seja um dos ensinamentos básicos de Koellreutter, que trago para o meu trabalho.

O professor Koellreutter sempre dizia, em todos os seminários que ministrava, que um dos princípios para fazer aulas com ele era que o aluno questionasse os livros, os professores, e que trouxessem

argumentos para que houvesse sempre discussões nas salas de aulas. “*A gente se auto educa coletivamente por meio do debate, do diálogo.*” (TOURINHO, 1999, p. 220). Para ele, o debate era mais importante que a solução de problemas. A opinião do outro era muito importante. Ele só respondia como professor quando o aluno perguntava. Na visão dele, o fazer música com o aluno é o mais importante.

CAPÍTULO III

JOGOS DE (DES) ARMAR: A LUDICIDADE NO CANTO!

3.1. O ENTRELAÇAMENTO PARA ALÉM DA TÉCNICA: EXPERIÊNCIAS COM O GRUPO LAPETT

Neste capítulo, trago minha vivência e experiência prática com o grupo Lapett, a partir do trabalho vocal e musical com o grupo, através dos protocolos escritos nos ensaios pelos alunos e os ensinamentos teóricos discutidos, tais como a abordagem sobre a Técnica de Alexander e a pedagogia musical de Koellreutter. E por último apresento as narrativas feitas pelos integrantes do grupo, que contam sobre suas percepções e vivências a partir das aulas por mim ministradas.

Antes de começar a contar as experiências com o grupo Lapett, tenho que voltar no tempo, mais precisamente um mês antes de iniciar o trabalho: eu havia marcado uma reunião com o colega e integrante do Lapett, Danilo Silveira (Dan), para conversarmos sobre os próximos passos da tese. relatei ao Dan minha vontade de trabalhar com um grupo um grupo de alunos da Graduação, alunos da Graduação em teatro e/ou música, até com os próprios colegas da Pós-Graduação. Anotamos algumas coisas e fizemos um flyer para enviar às pessoas, e, claro, pensamos em fazer a propaganda “boca-a-boca”. Marcamos a primeira aula, que chamamos de workshop, um mês antes, data, horário, reservamos sala e

aguardamos o tão esperado dia, 12/06/2017 para iniciarmos os trabalhos. No dia em questão, eu estava animada, com muita vontade de iniciar o workshop, levar a estas pessoas o trabalho da técnica vocal, contar um pouco sobre a minha trajetória, experiências e deixar claro que ali era um momento de troca. Exato, troca! Estaria apresentando meu trabalho e, em contrapartida, gostaria de saber mais sobre os trabalhos artísticos dos participantes. Chegamos antes da hora marcada e conversamos um pouco sobre os procedimentos do workshop. Então, fomos para sala, aguardamos, aguardamos, aguardamos e nada. O tempo foi passando e quando vimos, já havia passado uma hora do horário marcado. Fui ficando desanimada, triste, uma sensação de frustração. Então Dan teve a ideia: “Bora praticar”. E assim iniciamos, só nós dois. Agi da mesma maneira que, quando em alguma peça, o público presente era apenas minha mãe e alguns poucos familiares e eu imaginava que, na realidade, a plateia estivesse repleta de pessoas: dei a aula como se a sala estivesse LOTADA. Trabalhamos respiração, relaxamento, sons, caminhadas e... MÚSICA! Como atividade final, eu havia levado uma cartolina para anotarmos, protocolarmos as aulas, pois este era o método que queria usar no primeiro semestre das atividades, gostei tanto que acabei usando os protocolos em todas as aulas. Cada integrante anotaria o que quisesse, coisas referentes à aula do dia. Na figura a seguir, um exemplo da primeira anotação, minha e do Dan:

Figura 22 Foto: Phelippe Celestino/ Agosto, 2018.

1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100

12/06/17

Pensar é sentir a voz
de um outro modo.
Sentir é focar a
Respiração dentro de
mim.
Fazer a voz dançar
Em meu mundo.
Forte leve é
prolongar a

0001568206000

um encontro
que contamina
misga no espaço
apropriação
é olhar
escuta
crianças
do
potência
querer.

RESPIRATORY

Terminamos, e eu estava me sentindo um pouco frustrada de ninguém ter aparecido, mas por outro lado, feliz por estar ali com meu colega Danilo, parceiro de trabalho. Suas palavras foram: “*obrigado Dáda!*” Depois disto, tive a certeza que iria seguir adiante, não poderia desistir de ter um grupo para trabalhar.

Na semana seguinte, tive o encontro com os colegas do Lapett Teórico e contei a minha experiência. Eles ouviram atentos, e foi então que a Sayô fez o convite para que eu iniciasse um trabalho com os integrantes do Lapett Prático. Porque estávamos percebendo que não seria fácil acharmos pessoas disponíveis para participar do meu projeto. Segundo a Sayô, seria difícil as pessoas terem disponibilidade para o trabalho devido aos seus muitos afazeres: as aulas, provas, a participação em muitos outros projetos e suas respectivas apresentações. No caso do Lapett prático, os integrantes já estariam participando todas as segundas-feiras e, deste modo, ficariam disponíveis para o trabalho. Aceitei o convite, irrecusável, e fiquei bastante feliz. Marcamos as datas: inicialmente, eu trabalharia uma vez por mês com os participantes, e conforme fosse havendo necessidade, eu passaria a estar mais vezes com o grupo.

No dia 03 de julho de 2017, combinei com a Sayô que iniciaria a aula e, depois ela continuaria o ensaio, pois estavam na época em um novo processo de criação. Chegado o dia, apresentei-me rapidamente para aqueles que não me conheciam. O Lapett Prático é formado por alunos que conheci em 2014, discentes da turma 015 que trabalhei como

aluna PAE em 2015, colegas da Pós- Graduação e outros alunos, de outras turmas, que não conhecia. Terminada a apresentação, iniciei a atividade. Pedi que os alunos caminhassem pelo espaço, soltando o corpo; deixassem a respiração fluir e, em seguida, coloquei a música do Tom Zé, e todos se empolgaram. Aos poucos, o movimento foi parando e eles permaneceram no lugar onde estavam, em diferentes lugares da sala. Alguns alunos estavam de olhos fechados, outros abertos, então solicitei que inspirassem o ar pelo nariz e soltassem pela boca, calmamente, sentindo-o por todo o corpo. Em seguida, puseram as mãos na barriga, depois nas costelas para sentir a abertura ao inspirar e o retorno da posição inicial das costelas ao expirar. Nesse momento, solicitei que fizéssemos uma roda e expliquei um pouco sobre o processo da respiração. Conversamos sobre a respiração diafragmática, porque eles tinham muitas dúvidas a respeito dela. Fiz vários exercícios com eles, tais como inspirar pelo nariz e soltar lentamente pela boca, inspirar e soltar o ar em “ssss”, “tsfff”, “ptks”, entre outros, e, à medida em que os iam fazendo, passava um por um para sentir se estavam respirando corretamente, ou seja, colocava as mãos em suas barrigas pra sentir o trabalho do diafragma, se não estavam levando o ar apenas para o peito (como se estivessem estufando o peito) e levantando os ombros. Explicava, individualmente, cada movimento da respiração. Em seguida, pedi para que, em duplas, continuassem os exercícios, só que, neste momento, os alunos deveriam perceber a respiração no e (do) colega, como nos mostram as figuras a seguir.

Figura 23 Aula prática: Grupo Lapett (Nina Ricci, Isabelle Coser, Diego De Castro Camelo , Chris Martins). Foto: Danilo Silveira/julho, 2017.

Figura 24 Aula prática: Grupo Lapett (Isabelle Coser, Nina Ricci). Foto: Danilo Silveira/ julho, 2017.

Em todas as aulas, trabalhei o aspecto da respiração e, quanto mais trabalhava, outras perguntas iam surgindo. Um exercício que o grupo gostava muito de fazer era o da emissão vocal, em vogais. Separava-os em duplas, cada um dos integrantes ficava em uma extremidade do palco (este exercício foi realizado no teatro laboratório/CAC). A dupla escolhia as vogais e, com calma, cada um à seu tempo, iam caminhando até se encontrarem em meio ao palco, e, ao se encontrarem, percebiam o som produzido por eles e, esse som ficava, em determinado momento, uníssono, ao mesmo tempo em que seus corpos iam se movimentando e abraçando como se fosse um só corpo. Projetar o som sem esforço, deixando-o fluir naturalmente, esse era o objetivo. Aos poucos, este movimento virava dança e o som expandia-se, e calmamente eles iam se separando e retornando aos lugares do ponto de partida do exercício. Continuava o exercício, dessa vez com duplas diferentes e sem combinações das vogais. Interessante dizer que algumas duplas, mesmo com as vogais diferentes conseguiam reproduzir o som em uníssono, outra não, o som ficava completamente dissonante.

Em uma das aulas, trabalhei com a noção de espaços: o som no ambiente, a projeção vocal; conversamos um pouco sobre e a interligação também com o movimento. Antes do exercício, a caminhada que proponho é justamente para que o aluno perceba, sinta o local em que ele está inserido. Nas anotações dos alunos, Du Yochimura e Nina Ricci,

pontuaram que na dança, por exemplo, ao se explorar a noção de espaço, tem-se uma liberdade e uma espontaneidade, para o processo de criação. Percebi, nesta ocasião, o gosto dos participantes pelos jogos lúdicos, alguns deles relataram sobre suas vivências nos grupos teatrais com os jogos; as diversas ações desenvolvidas tais como: andar, correr, saltar, saltitar, rastejar, rolar, impulsionar-se, girar, etc. Acredito ser interessante essa atividade para o *atorbailarino*, para que ele possa se sentir livre e assim os exercícios vocálicos ficam menos pesado, preocupante; as “brincadeiras”, jogos lúdicos, faz com que aos exercícios fiquem mais leve, interessante e a noção de espaço bem explorada. A autora Sayonara Pereira (2010) nos explica que:

É no espaço, acredito, que o bailarino poderá atuar e criar um lugar que lhe pertence. Existe o espaço imaginário e o espaço que será o limite da ação. Em ES-BOÇO toda a ação real do espetáculo cênico acontece no palco, exceto durante grande parte do Prólogo da peça, quando a personagem de Sayonara, atravessa a quarta parede, sai do palco e vai sentar-se na plateia para “assistir” ao espetáculo. O autor passa a assistir a sua própria obra. Além disso, ao longo da peça “brinco” com o espaço imaginário quando acontecem ações nos diferentes planos da cena. (PEREIRA, 2010, p. 146).

Interessante esta fala da autora, pois me remete ao exercício que fiz com os alunos, propondo aos grupos, uma pequena ação ao final da aula. Dividia a turma em duas equipes, nesta ação pedia para cada uma compor, relembrar as atividades feitas naquele dia: caminhadas, respiração, sons, música, uma pequena cena. Dava alguns minutos e depois apresentavam. O grupo que não estava apresentando no momento sentava-se na plateia para assistir a ação do outro. Ficava feliz quando meu

Figura 25 Aula prática: Grupo Lapett (Diego De Castro Camelo, Nina Ricci, Du Yochimura, Danilo Silveira, Isabele Coser, Marina de Abreu). Foto: Dáda Felix/ julho, 2017.

Figura 26 Aula prática: Grupo Lapett (Nina Ricci, Du Yochimura, Diego De Castro Camelo, Chris Martins, Marina de Abreu). Foto: Dáda Felix/ julho, 2017.

Figura 28 Aula prática: Grupo Lapett (Nina Ricci, Du Yochimura e Diego de Castro Camelo, Marina de Abreu). Foto: Dáda Felix/ julho, 2017.

Figura 27 Aula prática: Grupo Lapett (Chris Martins e Danilo Silveira). Foto: Dáda Felix/ julho, 2017.

horário com eles terminava e ouvia: “*Nossa! Dáda, nem vi o tempo passar*”. Quando trabalhava o jogo lúdico com os alunos, a aula passava muito rápido, a diversão era geral. Lembro que, quando estava no coral, nos anos noventa, tinha uma professora de técnica vocal que dizia: “*A leveza do canto se dá ao cantar sorrindo e divertindo-se*”.

No final do primeiro encontro, fizemos uma roda e falei um pouco sobre a minha trajetória acadêmica e sobre a minha pesquisa do doutorado. Apresentei alguns autores, mostrei livros e dei início à parte teórica da atividade. Iniciei falando sobre a Técnica de Alexander. Alguns já conheciam, outros não. Expliquei que alguns dos exercícios que propus, caminhadas e respiração, eu havia retirado das minhas experiências com a Técnica de Alexander, tais como: sentir o corpo em movimento, leve; o fazer sem esforço; o trabalho em dupla, no qual uma das pessoas vai sentindo o toque do colega nas partes em que o corpo está mais rígido; o sentar; o levantar (que fiz quando era aluna da Técnica de Alexander e hoje trago para minhas aulas); a vivência (que sigo atualizando com novas vivências).

Um dos alunos, ao falar sobre o relaxamento, disse que sentiu seu corpo relaxando aos poucos. Expliquei que Alexander não usava o termo relaxamento, ele dizia que a Técnica dele não era de relaxamento, mas sim, o de saber usar, fazer algo com menos esforço. Tomemos como exemplo o lavar a louça ou o simples sentar-se na cadeira: para

Alexander, é preciso observar, nestes momentos, se alguma parte do nosso corpo está rígida, se não estamos fazendo movimentos desnecessários. Conversei com os alunos um pouco mais acerca da Técnica de Alexander e eles demonstraram interesse em conhecê-la. Então, pedi que fizessem uma pesquisa individual sobre a Técnica e trouxessem perguntas para a próxima aula, o que de fato aconteceu. Como já havia dito anteriormente, em todos os encontros levava uma cartolina grande para que eles anotassem, em forma de protocolo, as aulas, o conteúdo visto. Deixava-os livres para anotarem como melhor lhes aprouvesse, em forma de escritas ou desenhos, o que objetivava era ter um registro dos alunos, já pensando no capítulo desta tese, que mais tarde viria a escrever, utilizando as informações dadas por eles.

Figura 29 Aula prática: Grupo Lapett (Nina Ricci, Du Yochimura, Diego De Castro Camelo, Christian Martins). Foto: Danilo Silveira/ julho, 2017.

Figura 30 Aula prática: Grupo Lapett (Nina Ricci, Du Yochimura, Diego De Castro Camelo, Christian Martins). Foto: Danilo Silveira/ julho, 2017.

Figura 31 Aula prática: Grupo Lapett (Nina Ricci, Du Yochimura, Diego De Castro Camelo, Christian Martins). Foto: Danilo Silveira/ julho, 2017.

Nos encontros seguintes, ao iniciá-los, sempre retornava um pouco às atividades que havíamos feito anteriormente, tais como respiração, projeção vocal, articulação, pois creio ser importante fazer um rápido “apanhado geral” do que tínhamos visto, já que nossos encontros eram uma vez por mês. À medida que as aulas foram acontecendo, notei que os movimentos já estavam mais soltos, a respiração cada vez melhor, e a partir disto, fui dificultando as atividades e apresentando outros exercícios também.

Quando trabalhamos com os sons, pedi que os alunos caminhassem pelo espaço, respirando pausadamente, para que, aos poucos, esta respiração fosse se tornando um som; como o surgimento de um bocejo, por exemplo. Eles caminhavam bocejando, se espreguiçando, e dali surgiam novos movimentos, alguns alunos continuavam seus movimentos em pé, outros buscavam novos níveis e deitavam no chão e através das suas ações, foi aparecendo uma brincadeira interessante, de amplitude. Som forte/som fraco; sons grandes, amplos, e eu dizia: “*pensem na reação no público-ouvinte*”. Após a ‘brincadeira’ expliquei que, no cantar, por exemplo, este som pode ir se dissolvendo até que o cantor emita o som em *bocca chiusa*, o mais suave possível.

³⁹ *Altura* é a frequência do som, indicada pelo compositor e obtida pela posição da nota no pentagrama. *Timbre* é a característica que nos permite distinguir entre uma nota de mesma altura e intensidade produzida por diferentes instrumentos. *Intensidade sonora*, refere-se a energia com que a onda sonora atinge nossos ouvidos.

Paramos um pouco a caminhada e esclareci para os alunos que, na música, temos o que chamamos de dinâmica musical, que se refere à indicação que um compositor faz, na partitura, da intensidade sonora que ele deseja que, uma nota ou um trecho musical inteiro, sejam executados. Um som musical possui três características: Altura, Intensidade e Timbre³⁹. Para indicar a intensidade⁴⁰ sonora em que o compositor quer que uma nota ou trecho musical seja executado, ele utiliza uma gradação que vai desde o *molto pianissimo* (intensidade sonora mínima, quase inaudível) até o *molto fortissimo* (o máximo de intensidade sonora que se pode obter sem danificar a voz ou o instrumento). Após esta explicação, pedi que retomassem o exercício, a caminhada e aos poucos fui dando o comando para que eles fossem se encontrando no centro da sala, formando um único som, uma única voz, em uníssono. Desta forma, formou-se um coral. Com as mãos, fui “dando dicas”, tais como: subir os braços significava que queria o som forte, ao descê-los, queria o som mais fraco; quando tocava no ombro de alguém, este integrante deveria parar de cantar; quando tocava-o duas vezes, teria que voltar a cantar; e assim, propus uma atividade de canto coral e improvisação. Lembro-me que os alunos adoraram este trabalho,

⁴⁰ A indicação dinâmica “*crescendo*” aplicada a um trecho musical significa intensidade sonora que aumenta gradativamente, desde *piano* até *forte*, ou, desde *pianissimo* até *fortissimo*; o contrário é *diminuendo*.

pois eles também regeram os colegas, sempre antes combinando os movimentos dos braços, os comandos orientadores da ação. Ao final, conversamos sobre o exercício.

Expliquei um pouco sobre o canto coral, expus que, nele, as vozes são divididas por *Vozes Femininas*: Soprano, Mezzo-Soprano e Contralto; *Vozes Masculinas*: Tenor, Barítono e Baixo. Estas são formas de composição bem conhecida, mas não são as únicas possibilidades de classificação vocal. As vozes são separadas em agudas, médias e graves. A voz aguda feminina é o Soprano, e a masculina é o Tenor; a voz média feminina é o Meio-soprano (ou Mezzo-soprano), e a masculina é o Barítono; a voz grave feminina é o Contralto, e a masculina o Baixo. Perguntei se eles conheciam estas divisões vocais, alguns disseram que sim. Então continuei a explicação. Falei que ela é feita de acordo com o tipo de voz do indivíduo. Para isto, é necessária a realização da classificação vocal, que pode ser uma tarefa trabalhosa para o regente. Para que esta seja feita corretamente, faz-se necessária a análise de vários aspectos vocais, como o timbre, a estrutura corporal do coralista, a voz falada e, principalmente, a extensão e a tessitura vocal⁴¹. A extensão vocal é o método mais tradicional e o mais utilizado para se classificar uma voz. Contei para os alunos que iniciei no coral com apenas oito anos de idade.

⁴¹ A tessitura vocal engloba a região onde o cantor possui maior facilidade e conforto ao cantar, além de ser mais agradável e harmonioso para quem ouve (BEHLAU; REHDER, 1997).

Primeiro no coral infantil, depois infanto-juvenil até chegar ao coro adulto, com apenas dezesseis anos. Eu era a mais nova do coro e precisei passar por testes. O maestro, na época, ouviu minha voz em uma das apresentações da cantata de Carmina Burana⁴², que eu cantava desde os oito anos, e me fez, então, o convite para ingressar no Coral adulto. Naquela época, para entrar no coral era preciso ter dezoito anos, fiz os testes e fui aprovada, aos dezesseis anos. Uma das alunas do grupo do Lapett falou: “*Dáda, achei que você fosse cantora de bandas*”! (risos), respondi que não, nunca tive uma banda, mas trabalhei com muitas bandas, como professora de técnica vocal. Terminado o assunto coral naquele “bate-papo” com os alunos, perguntei se eles haviam gostado da experiência de trabalhar como regentes e também com improvisação musical. Eles responderam que gostaram muito deste trabalho e pediram para repeti-lo em outros momentos. Retornei, então, à minha tese, apresentando pra eles, o trabalho do pedagogo Koellreutter. Contei-lhes brevemente a história do professor Koellreutter, mostrei-lhes dois livros: Koellreutter educador, da autora Teca Alencar de Brito e Música Viva e H.J. Koellreutter, do autor Carlos Kater. Disse a eles que os exercícios que havíamos acabado de fazer eram feitos em sala de aulas pelo professor Koellreutter. O trabalho da improvisação musical, seja com

⁴² A cantata de Carmina Burana foi composta em 1936, pelo compositor Carl Orff, tendo sua primeira apresentação em 8 de junho de 1937.

instrumentos ou voz, estava muito presente nos trabalhos, aulas, seminários e workshops de Koellreutter. O objetivo, destes exercícios, era a prática musical, a criação, a improvisação como uma ferramenta fundamental. Koellreutter entendia que a improvisação abre um espaço para dialogar e debater sobre a música, a iniciação musical- a musicalização com os alunos, que é uma atividade séria que requer preparação, e segundo ele:

Há uma diferença entre improvisar e fazer qualquer coisa (...). Não há nada que precise ser mais planejado do que uma improvisação. Para improvisar é preciso definir claramente os objetivos que se pretende atingir. É preciso ter um roteiro, e a partir daí trabalhar muito: ensaiar, experimentar, refazer, avaliar, ouvir, criticar etc. o resto é vale-tudismo! (KOELLREUTTER APUD BRITO, 2011, p. 47-48).

Conversamos sobre o trabalho da improvisação musical e na dança, alguns alunos falaram um pouco sobre suas criações, suas facilidades e dificuldades em improvisar, fosse no teatro ou na dança. Lembro que esse dia passamos bastante do horário de término, mas foi bem gratificante a troca de experiências e ideias.

Outro trabalho realizado com o grupo foi o de repertório. Levei uma música para eles, um Negro Spiritual⁴³, a música era *Wader in the wather* (autor anônimo). O grupo cantou em formato de coral- canto coral, falei um pouco sobre a música, a história, o canto negro spiritual. Trabalhamos a pronuncia, a melodia, o ritmo e o tempo. A música era bem simples e uma das características das músicas negro-spiritual é a repetição, tem a parte principal do coro e os ostinatos⁴⁴, no caso dessa música possui dois ostinatos, geralmente, feitos por solistas, enquanto que o coro permanece na melodia principal. O Spiritual frequentemente usa a Forma Canção⁴⁵, seguindo o formato:

- "A" para o primeiro verso
- "A" para o segundo verso ("A" = repetindo a mesma melodia)
- "B" segue um refrão e, em geral, volta ao início (com o da capo⁴⁶) e repete o formato com versos diferentes.

Water in the Water

*Wade in the water. Wade in the water children
Wade in the water. Gods gonna trouble the water*

Ostinato 1

Wade on children wade in the water. Wade children wade on.

⁴³ Spiritual (também chamado de Negro Spiritual) é um gênero musical cuja aparição se deu nos Estados Unidos. Foi inicialmente interpretada por escravos negros, que faziam uso de movimentos rítmicos do corpo e batiam palmas como acompanhamento da música.

⁴⁴ Em música, um Ostinato é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa. (Dicionário Grove de Música 1994, p.687)

⁴⁵ A canção é uma composição musical para a voz humana, escrita, normalmente, sobre um texto, e acompanhada por instrumentos musicais.

⁴⁶ Da capo é um termo musical da língua Italiana que significa do início, habitualmente abreviado: D.C.

Wade in the Water

II
Spiritual

1
2
3
4
5
6
7
8

Wade in the wa - ter
Wade in the wa - ter
Wade in the wa - ter
Wade in the wa - ter
Wade in the wa - ter
Wade in the wa - ter
Wade in the wa - ter
Wade in the wa - ter

GADSDEN

Ostinato 1

1
2
3
4

Wade on chil - dren wade in the wa - ter
Wade on chil - dren wade in the wa - ter
Wade on chil - dren wade in the wa - ter
Wade on chil - dren wade in the wa - ter

Ostinato 2

5
6
7
8

Wade on chil - dren wade in the wa - ter
Wade on chil - dren wade in the wa - ter
Wade on chil - dren wade in the wa - ter
Wade on chil - dren wade in the wa - ter

DESCANTO - 15 bars PP
25 + 50m f

Foi muito divertido, os alunos adoraram a música, saíram cantando. Recordo que naquela semana, depois do nosso ensaio, estive no departamento para falar com a Sayô e avistei alguns alunos cantando a música *Wade in the water* e ensinando outros colegas. Achei lindo, fiquei muito emocionada, realmente a música os tocou. Cantamos nos próximos encontros, a turma estava tão empolgada com o trabalho de repertório, que nas últimas aulas, trouxeram ideias de *performances* e formas de movimentos corporais. Alguns cantavam em pé, outros iniciavam a música sentados e, em algum momento, sugeridos por eles, todos levantavam e formavam um grande coral. Observei cada participante, cada movimento, cada voz, cada cantar e fui “abraçando” a ideia performática. Já havia percebido, neles, a presença do *atorbailarino*, mas neste dia, esta presença estava mais forte, mais clara, mais pontual. No último dia da minha aula com o grupo não levei a cartolina para anotações, solicitei que me enviassem por escrito, um depoimento, com suas considerações sobre as aulas; nem todos o fizeram, mas os que escreveram, me enviaram.

Agradei, no último encontro, a presença, a disponibilidade, a troca e carinho da turma durante este tempo todo. Em quase um ano de trabalho com o grupo, consegui apresentar minhas experiências, vivências, autores e pensamentos. Algumas questões minhas ainda não foram respondidas, outras perguntas foram surgindo no meio do processo. No

final, fizemos um abraço coletivo, nos demos um “até breve” junto a uma salva de palmas, e desejamos SUCESSO PARA TODOS NÓS!

3.2.1. NARRATIVA 1: DANILO SILVEIRA (SOBRE DANÇAR SONS: UM RELATO PERCEPTIVO SOBRE AS PRÁTICAS VOCAIS NO LAPETT)

“[...] Em minha vivência teatral sempre me foi comum ouvir sobre a ideia do corpo integrado do ator, ou ainda, de que para ser um bom ator é preciso ter consciência corporal e vocal. Desde cedo ao trabalhar com a artista Fernanda Maia, esse entendimento de conscientização corporal, que não é visto a partir do modelo cartesiano, era por ela apresentado. É claro que, mesmo sendo um pensamento lógico, ele é difícil de ser entendido e, principalmente, praticado. Ainda mais quando falamos de voz.

Se por um lado, em minha vida teatral, sempre ouvi que corpo é voz, por outro lado, em minha experiência na dança, esse não foi um discurso tão presente assim. Na graduação em dança, eu raramente ouvia uma fala sobre a voz como potencialidade corporal. Ao encontrar as práticas da Dada nos ensaios do Lapett me senti provocado novamente para esse olhar e pensar a voz como poética corporal que tanto era presente no discurso do fazer teatral. O modo com que a voz foi sendo

3.2. NARRATIVAS DOS INTEGRANTES DO LAPETT

trabalhada, nos encontros com o Lapett, me fez saborear uma experiência que não me era tão comum nas práticas de dança que vivi.

Lembro-me em particular de um exercício em que Dada nos pediu para criar um ambiente a partir dos sons e do corpo. Ao apresentar as cenas, um misto de ações se deu na sala de ensaio, como se essas ações compusessem um jardim sonoro de existências sensíveis. Essa experiência me levou para um estado perceptivo de algo que pode ser óbvio, mas que, para mim, ainda não está dado com tanta familiaridade.

Fui aos poucos me aproximando outra vez do que sempre ouvi na linguagem teatral em que a voz é uma existência potente e criativa. As aulas da Dada me provocam nesse sentido. Revisitar na dança um discurso que no teatro sempre me foi presente quando pensamos em lidar com a poética da voz através do simples, pensar a voz como uma existência precisa e singela, me faz poder viver uma ação que fui entendendo nestes encontros como “dançar sons em mim”.

Figura 33 Foto: Ane Pacola.

3.2.2. NARRATIVA 2: NINA RICCI

“[...] A primeira coisa que me vem à mente quando penso nos encontros com a Dada é uma sensação de cantar brincando. De repente o grupo todo estava em coro naquela energia viva e leve ao mesmo tempo. E essa leveza e pulsão de vida com que ela conduzia os encontros nos transmitiam muita confiança de que qualquer um ali, tivesse experiência ou não, estava apto e seria acolhido no seu cantar. Mesmo que o processo tenha ocorrido de forma esparsa e com um tempo limitado, diante da configuração do ambiente onde se inseriu, sinto que a cada encontro íamos adquirindo um pouco mais de desenvoltura nos exercícios propostos e eu, particularmente, sempre saía com vontade de saber mais, cantar mais, dançar cantando, cantar dançando. As experiências nessas duas áreas costumam acontecer afastadas por um grande abismo entre, como se no corpo houvesse uma barreira de difícil transposição em que voz e todo o resto do corpo são apartados como se não fizessem parte de um mesmo ser. Mas nós víamos e conversávamos sobre como os exercícios ali propostos iam na contramão deste tipo de abordagem. A ideia era justamente derrubar aquele muro e que cada um descobrisse em si os caminhos para deixar sair a voz em movimento pelo espaço. Sendo o LAPETT um espaço de pesquisa em tanzteatralidades a presença das aulas de voz enriqueciam nossas possibilidades de criação e experimentação dentro desta linguagem também. Me lembro de alguns momentos especiais em que pequenas criações foram feitas de forma muito breve durante a aula, mas se apresentaram de forma muito significativa pra

todos que ali estavam. A longo dos encontros sinto que fomos nos aprofundando e aprendendo diferentes formas de abordagem daquele mesmo tema apresentado para nós desde o início. Sem dúvida o trabalho feito ali colaborou fortemente com minhas perspectivas de criação em artes cênicas. E ressalto ainda o fato de que o LAPETT é composto por pessoas de diferentes momentos da graduação e pós-graduação e com trajetórias bem distintas o que impõe de cara um desafio grande no que diz respeito a como criar um encontro que contemple essas vivências e expectativas tão diversas e ao mesmo tempo sirva de base para a pesquisa. Nesse sentido, percebia sempre uma grande disponibilidade da Dada em ouvir nossas impressões e em ter registrado o nosso percurso também através dos desenhos e escritos que aconteciam sempre de forma coletiva num craft ou cartolina ao final de cada aula.’

Figura 34 Aula prática Lapett, 2017. Foto: Danilo Silveira.

3.2.3. NARRATIVA 3: LUANA JOIA CHRISPIM

“[...] Organizar criticamente um feedback sobre as duas aulas anteriores é um trabalho um tanto quanto delicado, por tratar-se de traduzir a experiência em palavras, a fim de deixarmos um pouco de lado o campo poético e voltarmos agora para a análise do que se foi criando dentro da sala de ensaio. O corpo-voz ressoa. A minha impressão é que cada movimento, cada respiração, cada olhar, exige uma escuta percussiva, ou seja, uma escuta em espiral que sai de dentro dos buracos do crânio, perpassa o espaço, o outro, o fora e rebate para dentro voltando para os órgãos, ossos e mente. Meu parceiro de trabalho no dia 09/04 foi o Christian. O exercício pedia que uma pessoa conduzisse a movimentação da outra e como essa movimentação poderia permitir que a voz vibrasse. Eu enquanto condutora percebi no meu parceiro que a movimentação corporal e a vibração sonora partiam de pressuposto diferentes. Meu desafio ali foi tentar organizar a vibração e a movimentação para que elas partissem do mesmo pressuposto. A voz vibra e o corpo ressoa. Para isso eu tentava direcionar a movimentação corporal do meu parceiro afim de descobrirmos diferentes pontos de ressonância da voz. Onde está vibrando? Da onde o som nasce? Como ele percorre? Foram alguns questionamentos que passaram pela minha cabeça ao longo do exercício. O som percorre vários caminhos e segue em jornada a sua viagem. Enquanto fui conduzida tentei me ater às propostas do meu parceiro, explorando novamente esse percurso do som de dentro pra fora. E no como a movimentação interfere na saída (ou chegada) dessa vibração sonora no ambiente. O segundo encontro, realizado 16/04, se torna ainda mais confuso em relação à síntese da escrita. Por conta de fatores externos cheguei atrasada e embebida de pensamentos e sensações das quais não queria que interferissem no meu estado durante o ensaio. A condução do aquecimento proposto pelo Danilo era sensível e calma, o que permitiu que eu conectasse comigo mesma e com o grupo. O pega-pega abraço foi um momento de descon-

Figura 36 Espetáculo: Jô, 2013. Foto: Sandro Silveira.

tração e o vento gerado pela corrida quase fez com que tudo que não pertencia a mim se desprendesse.

Meu ultimo abraço nesse pega-pega foi com o Du, que também foi meu parceiro no segundo exercício.”

“[...] Movimentar, vibrar e cantar canções que tinham como disparador criativo a palavra “tempestade”. A tempestade não estava lá fora, por mais que eu tentasse me livrar dela. Então resolvi tirá-la de dentro, juntamente com meu parceiro. Du tem um tom voz um tanto quanto grave, o que fazia com que meu corpo e o espaço que estávamos, vibrasse como trovão. Foi permitido que a voz saísse. A troca de peso aconteceu de tal modo que pudéssemos enfim, dançar. A última parte da aula para mim soou como uma visita ao ano de 2015, quando tive o primeiro contato com a pesquisa da coordenadora (Dáda). Compor uma coreografia ao som (ao tom) de Tom Zé fez o coro olhar-se no espelho e mandar tudo o que não nos cabe tomar no fiofó.”

Figura 35 Espetáculo: Agreste, 2014. Foto: Sandro Silveira.

3.2.4. NARRATIVA 4: DU YOSHIMURA

“[...] Tive contato com as aulas da Dada no Lapett depois de já ter tido bastante contato com diversas técnicas vocais e de canto tanto dentro da graduação como em outros lugares. Como ator-bailarino e como cantor em trabalhos fora do grupo de pesquisa, me interessa bastante pensar na união de corpo e voz no trabalho de um artista da cena e, nesse sentido, percebo muitas vezes uma frustração por parte de muitos colegas estudantes-artistas na forma como a pedagogia de muitas técnicas peca em pensar uma união assertiva entre essas poéticas, muitas vezes priorizando apenas um aspecto em detrimento do outro. Acho que no trabalho de um ator-bailarino a utilização da voz é importante também para trabalhar as musicalidades possíveis do corpo como um todo e acho que a abordagem feita pela Dada suscitou bastante essa linha de arremate entre os estímulos sonoros/musicais produzidos e reverberados pelo próprio corpo (dentro de si como vibrações, micromovimentos, pontos de apoio, expandindo-se pelo espaço em movimentos) e como voz projetada. Pensar esses caminhos traçando uma linha sobre essas experiências de maneira que se liguem certas chaves que parecem desconectadas umas das outras, do corpo e da voz, me parece ser algo bastante produtivo pois isso facilita a assimilação da musicalidade do corpo, da fisicalidade da voz, que muitas vezes parecem análogas mas dificilmente amalgamadas como um corpo inteiro pronto para criar. Com o contato de trabalho da Dada no Lapett, percebi que muitas vezes surgiram possibilidades de encontro de uso dessas poéticas de maneira muito mais natural do que geralmente se faz segmentando-se. Improvisando em cima de uma música e movimentando o corpo ao seu ritmo facilitaria a internalização de uma musicalidade que depois pode

ser utilizada pelo corpo no silêncio sonoro. Ou um momento de silêncio do corpo onde a música pode continuar enquanto voz. Interessam-me esses hibridismos que foram se desenhando no decorrer dos nossos encontros e como a partir de uma técnica, gera-se uma segurança a partir da qual podemos ter mais liberdade para a experimentação. No meu trabalho pude esmiuçar e compreender onde a musi-calidade se expressa no meu processo de criação e como a voz mesmo em respira-ções e outras pequenas interjeições se conectam com o corpo e constroem narra-tivas pontuações, marcações, pontos de partida e isso tudo conectado à dança teatral.”

Figura 37 Performance no concerto de finalização do curso TEV (2016). Foto: Helena Mello.

“[...] Me chamo Letícia Silva de Oliveira, tenho vinte e dois anos e participo do Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades desde dois mil e quinze. Sou Bacharela em Artes Cênicas com habilitação em interpretação pela UNESP e acompanhei as aulas da Dada ao passar desses anos. A técnica vocal é fundamental para minha profissão, porém há uma dificuldade de encontrar cursos onde a mesma seja algo que supra a necessidade da multiplicidade do ator contemporâneo, muitas vezes focando na voz cantada para musicais ou na voz falada, empostada, igual aos anos oitenta. Eu sempre tive dificuldades com o uso da voz cantada e na voz falada em registros mais agudos. Nas aulas da Dada, fiz exercícios de percepção do espaço que colaboraram para a melhoria da minha projeção vocal, como, o exercício que tínhamos que ficar em lugares diferentes da sala de ensaio e emitíamos vogais para a outra extremidade da sala, ele me ajudou a entender alguns espaços dentro de mim, nesse momento consegui falar as vogais com o tal registro de cabeça sem grandes barreiras. Por mais que eu seja atriz a prática vocal é muito desafiadora para mim, senti mais confiança nas aulas quando no decorrer dos encontros notei as minhas pequenas conquistas nos exercícios, isso fez com que eu descobrisse novos registros vocais, essas evidenciações aconteceram principalmente nas atividades em dupla e em grupo, para mim é mais fácil a produção em

3.2.5. NARRATIVA 5: LETÍCIA SILVA DE OLIVEIRA

conjunto. Mesmo que de uma maneira sutil eu consegui explorar para além da minha zona de conforto. O fato de o grupo de pessoas ser sempre o mesmo e da Dada estar sempre em relação com o coletivo, hora integrando o grupo e hora como propositora do grupo, fez com que canais de confiança e parceria se estabelecessem dentro do coletivo acarretando em uma maior liberdade na hora da execução das atividades. Nas aulas eu testemunhei meu corpo como emissor de emoções utilizando o som, NÃO EXISTE a possibilidade de haver som sem corpo ou sem intenção, tudo estava integrado. Dentre todas as aulas os exercícios que requeriam uma resposta rápida foram os que mais me marcaram e sempre que possível pratico dentro dos ensaios da minha companhia de teatro. Pude compreender um pouco mais da ressonância dentro de mim e da projeção no espaço, senti dentro do meu trabalho a necessidade de me dar a chance de arriscar mais. Nos exercícios que careciam de propostas e contrapropostas espontâneas tínhamos que responder com nossos reflexos, foi o sentimento que tive, eles me possibilitaram o não autojulgamento abrindo um espaço para o corpo físico, quanto matéria, poder se distrair e desconstrair. Gostaria de ter mais aulas e com menores intervalos entre uma aula e outra para explorar mais, para ter mais epifanias compartilhadas e vividas com o grupo.”

3.2.6. NARRATIVA 6: DIEGO DE CASTRO CAMELO

“[...] Quando penso no corpo, atuação e dança não consigo desassociar a voz dessas áreas pelas quais transito. Em um momento, em sala de ensaio, posso ir para a ação de pensar a voz em cena é maravilhoso o que descubro. Por exemplo, em uma aula que a Dada deu para o Lapett passamos por várias etapas e experiências do corpo em movimento em relação com as experimentações com a voz. Lembro do momento em que estava em dupla com meu colega de ensaio, ouvimos a voz um do outro, e desse ouvir brincávamos com a nossa própria voz, tentando encontrar a mesma voz que o outro ao mesmo tempo em que dançávamos. Em um determinado momento tínhamos que parar a movimentação e focar na experimentação vocal, daí em diante me lembro que pude perceber como ainda estava pulsante em mim a movimentação e como isso movia minha ação vocal. Ainda sobre essas experiências na sala de ensaio outro momento que me traz reverberações diz respeito ao entendimento que pude adquirir durante minhas movimentações. Ao testar diversas posições (em pé, deitado, plano médio) seja em movimento ou não, a voz e sonorização que produzia durante esses momentos me levavam para uma percepção de como produzo em mim essas experiências vocais e como meu corpo as recebe estando em diversas posições e movimentações. De todas as experimentações levo recordações e memórias que já estão no meu corpo, o corpo tendo essa memória já não se movimenta mais da mesma forma, a voz faz parte dessa memória e, quando nos encontramos em sala de ensaio, é mais um encontro de experiências vibrantes.”

Alguns integrantes do Grupo Lapett me enviaram por email suas narrativas sobre as aulas por mim dadas; depoimentos contando suas vivências e experiências nas atividades. A voz alinhada com os movimentos corporais nos exercícios realizados, foram feitos por eles com muita dedicação, foco e liberdade para o processo de criação.

Esse relato do grupo fez com que eu pensasse nos meus próximos passos, no caso da Tese, no capítulo IV, onde trago as entrevistas (semi-estruturadas) com quatro atoresbailarinos que trabalham profissionalmente no cenário de São Paulo.

Figura 39 Espetáculo: Agonia da Morte das Fadas. Foto: Nrisi Mahe.

CAPÍTULO IV

O CORPO QUE CANTA, O CORPO QUE DANÇA: O HIBRIDISMO NO *ATORBAILARINO*

4.1. O *ATORBAILARINO* CONVERSAS, EXPERÊNCIAS E TRAJETÓRIAS

Chegando neste capítulo e pensando em tudo que já escrevi e relatei, percebo que por mais que escrevesse sobre o *atorbailarino* e na pesquisa de autores que falassem sobre dança, a professora de técnica vocal e mastrina sempre esteve presente e não poderia ser diferente. Talvez em alguns momentos precisei deixar de lado, me distanciar desse meu ofício para entender um pouco o corpo que dança, não como bailarina, mas alguém que observa. Mas sempre que estava na prática, a professora de técnica vocal e mastrina se fazia presente. Mas para dividir minhas inquietações sobre o *atorbailarino*, neste capítulo IV trago as entrevistas semiestruturadas com 4 (quatro) *atoresbailarinos*, com quem pude trocar experiências e ouvi-los em seus relatos sobre o trabalho da técnica vocal. A escolha de nas conversas com os *atoresbailarinos* partir de uma entrevista semiestruturada foi tomada em diálogo com minha orientadora e a decisão de que seria importante para firmar o que escrevo

e acredito. Uma das características da entrevista semiestruturada é a utilização de um roteiro previamente elaborado. Para tanto foi necessário ter atenção à formulação das perguntas básicas e principais para atingir o objetivo da pesquisa. Para o autor Trivínos:

A entrevista semi-estruturada tem como característica questionamentos básicos que são apoiados em teorias e hipóteses que se relacionam ao tema da pesquisa. Os questionamentos dariam frutos a novas hipóteses surgidas a partir das respostas dos informantes. O foco principal seria colocado pelo investigador-entrevistador. (TRIVINÓS, 1987, p. 146).

Neste sentido, é importante termos um planejamento da coleta de informações, por meio da elaboração de um roteiro de perguntas, que atinjam os objetivos pretendidos. Este roteiro serve para, além de reunir as informações básicas, também ser um meio para que o pesquisador se organize no processo de interação com o informante. Convidei para participar das entrevistas, quatro *atoresbailarinos*, visando dialogarem com o meu trabalho. Os entrevistados foram: Andreia Vieira Abdelnur Camargo, Danilo Silveira, Rafael Henrique Viana Sertori e Vanessa Macedo⁴⁷. Elaborei três perguntas que foram meu norte durante a conversa, perguntas estas que, ao longo destes anos de pesquisas, fizeram parte de

⁴⁷ Entrevistados: Andreia (Vieira Abdelnur Camargo) Nhur (Professora- Doutora no Departamento de Artes Cênicas/USP), Danilo Silveira (Doutorando em Artes Cênicas/USP), Rafael Henrique Viana Sertori (Mestre em Artes Cênicas/USP) e Vanessa

Macedo (Doutora em Artes Cênicas/ USP e Diretora do espaço de dança- Kasulo, em São Paulo)

meus questionamentos, sem que eu pudesse encontrar, no entanto, uma resposta definitiva, foram as seguintes:

- 1) O que o ser *atorbailarino* representa hoje no teu trabalho?
- 2) Tu achas que o trabalho da técnica vocal, através da música-canto, que é o que pesquiso, é um fator importante para o trabalho do *atorbailarino* ou seria irrelevante no caso do teu trabalho?
- 3) De que forma tu achas que o professor de canto ou o maestro contribuiria para o teu trabalho?

As entrevistas ocorreram em dois lugares: na Universidade de São Paulo (USP) e no espaço de dança Kasulo, em São Paulo.

Um dia antes da primeira entrevista, pensei nas perguntas que iria fazer e tracei um pequeno roteiro, meu propósito era obviamente fazer as perguntas, mas deixar os entrevistados livres para iniciar contando um pouco suas histórias e experiências profissionais, alguns dos entrevistados iniciaram suas falas dessa maneira.

Comecei a conversa agradecendo aos colegas por aceitarem dividir comigo suas histórias, vivências e experiências em seus trabalhos como *atoresbailarinos*. Contei, aos entrevistados, o teor de minha pesquisa, minha motivação em escrever sobre o *atorbailarino*, minhas

dificuldades em falar sobre o assunto em forma de tese, bem como para encontrar respostas para esta investigação.

Durante as entrevistas, me referi aos entrevistados como os chamo, por seus apelidos e siglas. ‘Andreia Nhur’ ou ‘AN’ para Andreia Vieira Abdelnur Camargo Nhur; ‘Dan’ ou ‘DS’ para Danilo Silveira; ‘Rafa’ ou ‘RS’ para Rafael Sertori; e, ‘Van’ ou ‘VM’ para Vanessa Macedo. Seguirei a sequência das datas das entrevistas⁴⁸.

⁴⁸ A primeira entrevista, realizada no dia 17/05/2018, foi com Vanessa Macedo; a segunda, realizada no dia 18/05/2018, foi com Rafael Sertori; a terceira, no dia 06/06/2018, foi com Danilo Silveira; a quarta foi em 18/06/2018, com Andreia Nhur.

4.2. CONVERSA 1

VANESSA MACEDO (V.M)

Figura 40 Vanessa Macedo dança memórias de “um corpo só” no Centro de Referência da Dança de São Paulo, 2015. Foto: Leo Lin.

Ao chegar no Kasulo, espaço de dança onde Vanessa trabalha e já se encontrava, tive que aguardar alguns minutos porque o grupo esta-va finalizando a aula. Então, fui convidada a me sentar e assistir o pro-cesso. Para minha surpresa, a bailarina que estava apresentando seu solo para os colegas não apenas dançava, como também cantava. Vi logo minha tese; enxerguei, nela, o atorbailarino. Terminado o processo, Vanessa pediu que me apresentasse para a equipe e falasse um pouco do meu trabalho a eles. Alguns já me conheciam, pois eu havia estado ali antes, trabalhando com o grupo, senti que naquele momento minha en-trevista já havia iniciado. Logo a seguir, fui conversar separadamente com a Vanessa. Falei para ela de minha pesquisa, disse em que estágio estavam as minhas escritas naquele momento. Conversamos acerca da metodologia que estou usando para a tese, a Autoetnografia, e sobre os autores que são o suporte para eu trabalhar a Técnica Vocal, Alexander e Koellreutter. Conversamos mais um pouco, até que adentrei no tema sobre o atorbailarino, e o porquê decidi entrevistar pessoas que são atoresbailarinos. Vejamos a primeira pergunta:

1) O que o ser atorbailarino representa hoje no teu trabalho?

“[...] V.M: Na verdade, eu não uso essa expressão atorbailarino porque eu não tive uma experiência com pessoas que realmente nunca tinham tido contato nenhum com a dança, anterior. e que eram atores e que vieram... começa-ram a ter o contato com a dança a partir do meu trabalho. A pessoa mais próxima disso foi o Rafa (Rafael Sertori), que realmente já tinha uma formação de ator, mas tinha uma experiência de iniciação na dança com a Sayô (Sayona-ra Pereira). Então eu não tenho essa ubridez com o elenco de dizer assim: Ah tem gente que veio só do teatro e come-çou a dançar aqui, não! Eu trabalho com pessoas que tem realmente algum histórico corporal. Um corpo mais forte. E o que eu percebo que começou a agregar no trabalho, quando surgiu o Rafa ou com outras pessoas que tem alguma experiência, não formal, mas tem algum talento mesmo, com voz ou com música, que é o caso da Leticia (Mantovani) que você viu hoje, que ela até falou pra você que ela não tem um estudo, no caso não faz uma prepara-ção para isso. No último trabalho da gente, a Daniela (Moraes) canta também e temos uma parte longa de texto e de fato, não temos uma preparação corporal e vocal voltada para construir essas cenas. A gente não tem. Essa expe-riência vem muito de... é uma coisa mais de observação, de experimentação, de construção cênica que vai se

dando, a gente vai discutindo e vai tentando aprimorar parte do que cada um que tá no elenco, tem de conhecimento. Então, por exemplo, no último trabalho o Rafa deu algumas aulas de voz, a gente vai bebendo um do outro. Em alguns momentos na companhia eu chamei a Bel Setti, deu duas vezes cursos pra gente, você (Dáda Felix) veio uma vez também, a Andreia Nhur. Cursos pontuais, uma semana, workshops mais estendidos. Mas a gente não tem um trabalho recorrente, regular com a voz, nosso trabalho de voz se dá muito com essa experiência da cena. A mesma coisa, por exemplo, tem gente que assiste os trabalhos, que tem bastante contato corporal, e falam assim: “Vocês fazem aula de contato? Que tipo de técnica vocês usam?” A gente também não faz um trabalho específico de contato corporal, mas a partir da criação cênica começamos a estudar caminhos, na verdade é muito empírico, o estudo de caminhos a partir da criação. Então é, não tem nenhuma orientação mais formal nesse sentido assim.

D.F: Todos são bailarinos, né?

V.M: Todos são bailarinos.

D.F: Então cada um vai trazendo um pouco da sua experiência de fora para a construção cênica, entendi.

V.M: É. A gente já fez workshops de corpo e voz, então tem gente que gosta muito de cantar, a Dani então ela faz bastante coisa de autoria própria, de experimentação musical, a Letícia também não tem esse estudo formal, mas trás uma facilidade de lidar com a voz. E eu como diretora, como não tenho um conhecimento específico nessa área, eu vou muito bebendo do que eles trazem, entendeu? Eu vou realmente assim... (pausa), a construção se dá a partir do que eles trazem para o processo, então, por exemplo, surgiram textos porque o Rafa trouxe textos. Aí surgiu esse solo dela (Letícia) que estou dirigindo, a partir de memórias de infância e tal, de situações que ela trouxe e que eu fui instigando, mas a gente não tem um trabalho específico, vocal na companhia. E eu acho isso muito comum na dança, muita gente que faz uso da voz... (pausa), faz uso da voz junto com a

experimentação corporal, mas sem um professor específico, uma orientação específica.

D.F: Eu acho que isso é muito recente né, esse estudo, tudo é muito recente né, Van? O estudo da voz com o corpo.

V.M: Sim

D.F: Porque na verdade eu estudando e pesquisando, sempre vi, aliás, já na graduação não conseguia trabalhar as duas coisas separadas. Obviamente eu comecei com o canto, canto coral, canto lírico, que é muito mais estético, parado e não podia se mexer (...). E aos poucos o canto coral também foi modificando, eu vejo muito isso, o próprio canto coral hoje em dia, os corais estão tendo mais abertura pra essa questão teatral, a questão do corpo. Então, os próprios musicais, não digo musicais, mas os corais que cantam músicas populares, por exemplo, eles tem muito mais esse aspecto cênico, da cena (...).

V.M: Ah, legal. Interessante isso, essa modificação também que tá acontecendo nos grupos de canto. É... (pausa), isso também vai mudar o mercado pra esses profissionais né, que trabalham nesse lugar mais híbrido nesse momento.”

Figura 41

Vanessa Macedo dança memórias de “um corpo só” no centro de Referência da Dança de São Paulo, 2015. Foto: Leo Lin.

A partir das palavras da Vanessa, posso compreender que existe, sim, a vontade de obter novos conhecimentos por parte destes profissionais, uma abertura para o estudo de outras artes, como o canto, por exemplo. Neste sentido, se torna indispensável às palavras de Meran Vargens:

Aquilo que retiramos da vida, colhemos como fruto. O que nos dá a sensação de realidade. O que fica marcado na nossa memória celular, envolvendo a totalidade do corpo. Fruto daquilo que experimentamos na prática. Está relacionado diretamente às ações vivenciadas, às práticas vivenciadas, tornadas e tomadas concretamente na fisicalidade do corpo individual e do meio. Podem ser subjetivas e objetivas, mas delas sempre resulta uma marca concreta capaz de afetar o físico. (VARGENS, 2013, p. 24)

Interessante esta abordagem da autora em que ela descreve o colher o fruto. Acredito que a vida seja isso, fazemos coisas, criamos, aprendemos, crescemos como pessoas- alunos- artistas, para colhermos os resultados disso tudo depois. E essa liberdade que a Vanessa transmite ao grupo, deixando-os livres nesse processo de criação, penso ser fundamental para a vivência do grupo. Nesse sentido faço a seguir a próxima pergunta:

2) Tu achas que o trabalho da técnica vocal, através da música-canto, que é o que pesquiso, é um fator importante para o trabalho do ator bailarino ou seria irrelevante no caso do teu trabalho?

“[...] V.M.: Realmente assim, isso que tu falou, como é uma coisa recente a gente precisa ir incorporando esses profissionais de uma outra forma no trabalho. Que é a questão da dramaturgia, por exemplo, em que aos poucos as pessoas começaram a chamar pessoas para trabalhar com o olhar da dramaturgia, né? Esses colaboradores e também de certa forma quando a dança começa a ter mais possibilidades políticas, de recursos financeiros, quando começa a existir o fomento a dança em São Paulo, eu acho que a gente começa a agregar profissionais de várias áreas, então é antropólogo trabalhando com gente da dança com grupos profissionais, filósofos, tem gente da música e isso começa a ser mais comum até porque o mercado se abre pra isso. Então as pessoas que tinham múltiplas funções dentro de uma companhia em que você produz, que você dirige, que você faz a luz, que você dança, de repente começam a ter a oportunidade de agregar esses profissionais, mas é recente isso.

D.F.: Sim, sim.

V.M.: E além de ser recente é muito específico de cada grupo. Então aqui o que a gente percebeu, foi que estávamos recorrendo a voz em muitos momentos e a gente começou a chamar esses profissionais pra experimentar esses workshops, foram: a Quito (Cristiane Paoli Vieira) deu aula aqui também, a gente teve a Bel Setti (Maria Isabel Setti), Andréia Nhur, você (Dáda Felix). Foram muitas experiências, mas é como falei não é uma experiência regular então eu não sinto que ninguém tá capacitado a realmente elaborar uma aula de aquecimento, a gente não tem essa apropriação ainda, mas que me interessa, eu acho que é importante sim, principalmente eu acho, aprender a usar a respiração.

D.F.: Ah! Isso, exatamente

V.M.: Eu acho que isso é o ponto. No último trabalho em que a gente usa muito o texto, uma das coisas que a gente mais sentiu é essa falta do folego, saber como trabalhar a respiração

quando a gente usa a voz. Então acho que nesse sentido é esquisito quando a gente faz, até movimentos aeróbicos na dança, muito intenso, não falta tanto ar como quando a gente tá usando um pouquinho de voz com movimentos menos aeróbicos, já falta (pausa), porque não tem esse preparo de como usar a respiração e também talvez porque, esse histórico do ballet de trazer a respiração muito pra cima, dificulta também a gente querer aprender esse processo dessa respiração. Tem toda uma série de coisas que talvez tenha a ver com que tipo de corpo a gente tá construindo hoje.

D.F: Exatamente.

V.M.: De quais são os interesses desse corpo e eu acho importante sim, a gente sempre tenta... (pausa). Tanto também com esse trabalho que a gente estreou que tem voz, durante o processo não fizemos aula de voz, durante a temporada. Daí, falei para o Rafa dar aquecimento pra gente e foi muito esquisito porque, as pessoas, eu e inclusive a Dani, a gente ficou meio com pigarro na garganta, ficou esquisito, ficamos fazendo hã, hã (demonstração do pigarro pela entrevistada), o tempo todo. Tanto que ele deu três dias, ficamos um mês em cartaz e depois pedimos pra ele parar porque a gente sentiu que, não que a aula estava sendo ruim, tava sendo ótima, mas nós não estávamos preparado pra atuar daquela forma ainda, fazer aquele treinamento e depois usar a voz daquele jeito. Então estava fazendo um efeito não tão favorável. Então no primeiro dia de estreia a Dani cantou rouca o tempo inteiro, ela disse que não conseguia liberar, então eu acho que é isso também né? Se você não tem um treinamento regular e às vezes você, que nem a gente, começa a introduzir exercícios durante uma temporada e a gente não tá pronto pra receber e pra saber usar esses mecanismos, às vezes não faz um efeito tão favorável. A gente precisa disso também.

D.F: É... (pausa) como pra tudo né? A Técnica Vocal também é um processo de todos os dias, de construção. E essa questão da respiração que tu falou é exatamente o que eu escrevo na minha tese. De como, antes da produção do som e da produção da música, a primeira coisa que tem é a respiração. E a respiração já começa no momento que tu inicia qualquer exercício, de relaxamento, de caminhada, ali o processo da respiração já vem. Porque a respiração, a gente tá lidando com a respiração diafragmática, que é exatamente isso que tu dissestes, tirar a respiração aqui do peito que estamos acostumados e levar para diafragma, o controle diafragmático (...). E a voz é uma extensão, quer dizer eu estou trabalhando e não basta eu trabalhar apenas o meu diafragma, eu trabalho o diafragma, com o som que eu quero tirar e esse som vai passar obviamente por toda essa estrutura, garganta, mas pra onde eu quero levar esse som, eu quero levar ele para o nasal, para as faces nasais ou quero levar ele pra cabeça, ou quero levar ele pra nuca, pra onde eu quero levar esse som, é toda essa região aqui, a cabeça (...).

V.M: Verdade. E foi muito bom a gente ter percebido isso. Esse processo que a gente fez em cima da hora, não fez efeito.

D.F: Não, e cabe ao professor detectar isso no início, a primeira respiração, o primeiro som que tu tira, o professor já tem que ter essa sensibilidade de não deixa ali (...). Então o professor ele tem que ter essa sensibilidade de já captar, assim, como tu capta os movimentos: Olha! Não vai fazer esse movimento senão vai te machucar e tal.

V.M: Na verdade a gente começa muito sem folego, pelo fato de ficar ensaiando todos os dias. A gente vai aumentando esse folego de uma forma muito experimental. A gente percebe que até o final da temporada o cansaço todo já foi embora.

D.F: Isso é legal.

V.M: Isso foi uma coisa que aconteceu, a gente fez quatro semanas e lá pela quarta semana já não tinha mais esse cansaço.

D.F: é porque vai aquecendo né? É o que eu estava rapidamente conversando com a Letícia. Ela disse que tem terminado sem fôlego. E isso tá ocasionado à respiração, a parte da respiração. E ela tem uma rouquidão da voz, mas é natural, a voz dela é bonita e é o que eu digo sempre para os alunos que tem essa voz rouca, veste a camiseta, não tenta esconder que tem a voz rouca, é a tua voz, é o natural da tua voz (...).

V.M: Muito! É você que está me dando uma aula (risos)”

Figura 42

Espectáculo: Beije minha alma- 2008. Local: Sesc Pompéia/ SP. Foto: Vitor Vieira/ 2011.

A partir da fala de Vanessa, consigo compreender como o processo da respiração está ou não embutido na construção da corporeidade do bailarino. Talvez eu tenha, aqui, uma das mais importantes ferramentas para entender como a voz irá se manifestar no procedimento artístico, tendo a respiração como base para o processo acontecer. Nesse

momento, vejo o quanto é decisivo meu primeiro capítulo para o *ator-bailarino*. Nele, discorro sobre as ramificações da técnica vocal e a respiração como fator principal desta metodologia. A tensão que os bailarinos tiveram, naturalmente por não terem tido o contato com aulas de técnica vocal, foi descrito por Vanessa como um fator agravante no processo de criação dela. Esta tensão poderia ter sido imediatamente vista e corrigida, caso o grupo tivesse um preparador vocal, para que a respiração diafragmática pudesse acontecer de forma natural. Dialogando com estas observações, a autora Barker (1991) relata que:

Com o alívio da tensão, a ação das costelas e diafragma na respiração automaticamente cuidará de si mesma. À medida que progride, você talvez comece a bocejar ou a emitir profundos suspiros. Não se preocupe com isso, pois são involuntários e um excelente sinal de que você está se livrando do excesso de tensão. Você descobrirá que a respiração ajuda o movimento, ao mesmo tempo que este ajuda a respiração. Essa orquestração natural e inevitável dos dois é muito diferente da imposição, aos movimentos, de um padrão de respiração artificialmente aprendido (...) (BARKER, 1991, p. 30)

Refletindo sobre o assunto e pensando nas palavras da Vanessa, percebo que a respiração também é um dos elementos-chave na busca das emoções. A regulação respiratória deve ser muito bem treinada para o estado e levantamento da relação com as emoções. Ela é ativa e proporciona características específicas a cada manifestação emotiva. Uma das preocupações mais frequentes no trabalho do ator, e será também a

atorbailarino, é o fato de a voz se estabelecer na garganta, que é uma região de vibração. As pregas vocais vibram para produzir o som e não devem, portanto, receber qualquer tensão. Para isso, é necessário um ponto de apoio para que se possa lançar o som vocal à distância que se deseja e também é importante que, o professor de canto ou maestro esteja atento ao que está sendo executado seja em relação à respiração ou ao uso da voz-canto. Antes do término da entrevista, agradei Vanessa por relatar suas experiências, os seus trabalhos na companhia e também por sua disponibilidade e coleguismo. Vejamos sua resposta à minha última pergunta.

3) De que forma tu achas que o professor de canto ou o maestro contribuiria para o teu trabalho?

“[...] V.M: Eu acho que é exatamente nesse lugar que te falei, de construir realmente uma rotina em que se faça parte da nossa preparação corporal, mesmo. Acho que talvez se a gente tivesse agregado isso no nosso dia a dia, a gente já pensa talvez em fazer uma coisa mais regular e não só no momento do processo criativo, mas talvez com mais naturalidade no processo, é muito investigativo com que a gente faz com a voz. É muito investigativo no sentido de a gente ficar lidando com a falta de experiência de todo mundo e ficamos: Vamos tentar assim, aqui assim, ali, até acertar, até alguma coisa aparecer. Por outro lado, eu tenho uma certa dificuldade também de pensar em aceitar uma outra pessoa, chamar um profissional pra atuar nas coisas que são da construção da cena, porque eu tenho medo de

interferir na direção do meu trabalho. Às vezes eu vejo que é o tom da voz, é a forma, e isso é um conflito ainda que eu tenho de conseguir entender essa colaboração como uma preparação do corpo que vai me deixar aberta a todas as experimentações cênicas. Eu não gosto de pensar que esse trabalho já vai dar uma direção pra coisa, porque daí vai interferir um pouco na minha poética. Entendeu? Aí eu acho que todas essas colaborações que eu vejo assim em relação às linguagens mais híbridas, elas passam por esse lugar, como equilibrar essa dramaturgia, essa autoria, né?, porque existe, você imprime um jeito de fazer e isso vai afetar na construção cênica. Então mesmo quando o Rafa dizia: “Então vamos fazer mais assim”. Aí eu pensava: “Mas não é bem assim que eu quero a voz”. Eu me sinto frágil, no sentido de que não saberia dizer pra Leticia quais os exercícios que ela tem que fazer, mas como diretora do trabalho, eu consigo dizer o caminho é por aí. Eu fui falando pra ela assim, ela trás esse cachorro que é uma memória de criança, ela trazia o cachorro muito é... (pausa), não trazia um cachorro bravo, ela trazia um cachorro manso, nas primeiras versões, então, por exemplo, eu não soube falar pra ela assim que técnica ela ia usar, que preparação, mas eu fui direcionando: “Vamos buscar esse cachorro mais bravo, vamos trazer esse corpo mais urgente”. Então eu tenho esse olhar pra a construção da cena e às vezes, essa colaboração cai numa encruzilhada, nesse sentido. Eu acho que é super possível que isso aconteça, porque, ao mesmo tempo que esse profissional ele tem que assistir o trabalho pra saber quem ele tá preparando, se ele ficar completamente apartado não tem sentido, mas ele tem que saber até onde ele vai pra que não influencie na direção do todo e achar esse equilíbrio, talvez por isso que as colaborações que eu faço sejam sempre muito cuidadosas, pra não interferir nesse lugar, da dramaturgia. Então nesse ultimo trabalho eu chamei uma pessoa pra fazer máscaras. Todos os lugares que eu não tenho...

(pausa), que não sou especialista, eu vou chamar colaboradores, eu chamo figurinistas, eu chamo o rapaz que vai fazer as máscaras, mas com esse olhar da direção da cena, né? Então eu acho que é um pouco isso, eu me interesso por um trabalho que... (pausa) é como eu falei pra eles, a gente trabalha com pilates, com técnica clássica, porque são coisas que eu sinto que para o trabalho que acontece aqui na companhia são formas de a gente preparar o corpo pra muitas habilidades, né, agilidade, equilíbrio, várias coisas que a gente vai precisar, tônus muscular e tal, a gente vai precisar a partir dessas técnicas, mas nenhuma delas vai afetar a minha construção da cena. Quando eu percebo que tem coisa que são mais pesquisas específicas, aí eu fico um pouco assim, meio sem saber até onde ir, sabe? Mas eu sempre chamo gente pra olhar, não a construção da cena, mas a construção do corpo.

D.F: Do corpo. Isso é interessante.

V.M.: Inclusive quando eu chamei a Bel Setti, a gente tava ensaiando *Nuens Incertas*, tu assistiu né?

D.F: Sim, sim.

V.M.: Que eu acho que quem assistiu os nossos trabalhos, trabalhos que tem texto, o solo que eu faço tem texto, mas é muito eu falando, o objetivo é esse, por isso que eu não queria nenhuma super preparação, eu falando e tal. *Nuens Incertas* tem lugar mais formal. As pessoas do teatro que assistiram meu trabalho, falaram que esse último, é o que elas sentem que tão mais juntos, corpo e voz, porque, eu também sinto que a gente sempre dava uma baixa, ficava meio frágil quando a gente ia colocar texto porque sempre ficava preocupada. Se essa voz tá muito natural, se tem uma impostação ou não tem, a gente achava que estava interpretado demais, quando se está interpretando a si mesmo, não é só saber usar a voz, mas é a construção cênica da coisa. Quando você está usando a voz que é a mesma coisa do corpo. Como ela tá falando, a entonação, as nuances

tudo isso vai influenciando a dramaturgia do trabalho, então eu sempre fiquei preocupada com isso. Quando a gente coloca texto no trabalho ficamos muito tempo discutindo, a gente pensa em jogar fora, vem gente olhar, critica, volta, mas porque realmente é pra além dessa preparação vocal que tem todo o modo de como falar, de como me dirigir à plateia, de qual o tom que eu quero dar pra cena, se é num tom mais leve, se tem um distanciamento ou não. Então, (pausa) tudo isso é muita coisa, quando a gente vai chamar uma pessoa, né?. Não é só entender da voz, mas entender dessa voz em relação ao público. Nesse último trabalho tem um momento que a gente chega assim: “olha eu queria contar um segredo pra plateia, alguém quer dividir um segredo comigo?” E a ideia é falar assim como eu estou falando com você. Dizer, “ah! eu quero contar um segredo pra você”, com uma voz impostada, não é isso. Tem um momento anterior, por exemplo, que a gente faz uma espécie de missa cantada, assim, que tem toda uma coisa que é quase surrealista, que é um outro lugar da voz, então, que é ao mesmo tempo, são lugares de direcionamento da cena que vão levar pra lugares diferentes, aí é muita coisa pra se pensar quando você vai trabalhar com a voz, com alguém. É muita coisa, porque eu acho que tem esse lugar que é muito diferente, tem esse lugar que é mais teatral, que como você vai dirigir aquela cena mesmo, quais são as curvas que você vai dar, quais são as vírgulas que você vai dar, quais são as pausas que você vai dar. Um lugar de preparação mesmo, de saber usar a respiração, de saber usar a expansão da voz, de saber... (pausa) então, é muita coisa que não sei como reunir isso às vezes numa preparação. A preparação talvez fosse mais esse lugar de deixar o corpo pronto pra usar a voz, mas não tanto nessas nuances de como usá-la, mas ao mesmo tempo você precisa da preparação pra usar as nuances, entendeu, é saber trabalhar com elas. Então um lugar ainda que eu tô pensando, assim, não é muito claro não.

D.F: Lugar misterioso.

V.M: Exato

D.F: É, a questão da voz ela é muito ampla, né Van? É como tu acabou de dizer, do contar uma história. Como eu conto uma história, eu posso vir com a impostação. Não, eu quero simplesmente contar. Então, como vai ser a minha voz, bom, a minha voz vai ser a minha voz natural, sem impostação nenhuma, mas ela vai ter que ter uma direção.

V.M: Sim porque ela tem que ser ouvida.

D.F: exato, porque ela tem que ser ouvida. Então como eu vou contar essa história naturalmente?

V.M: De modo que ela seja ouvida. É muita coisa (risos)”

Figura 43 Espetáculo: SA.MO.VA.R.
foto: Bárbara Lins.

4.3. CONVERSA 2: RAFAEL SERTORI (R.S)

Eu estava no ônibus quando o telefone tocou: “Dáda, já está chegando?”. Do outro lado da linha, era Rafael Sertori quem ligava, e ele já se encontrava em frente à Escola de Comunicação e Artes (ECA)/USP, local da reunião. Minha conversa com Rafael se iniciou da mesma maneira que se iniciou com a Vanessa, em sua entrevista. Expliquei-lhe sobre a minha pesquisa e como ela se encontrava no momento, como estavam minhas escritas. O interessante, na nossa conversa, foi que

⁴⁹SERTORI, Rafael Henrique Viana. **O Intérprete e a criação em dança: conversas com seis artistas da cena da cidade de São Paulo**. 2016. Dissertação (mestrado)-

resgatamos nossas memórias, quando nos conhecemos em 2014, no Curso de Artes Cênicas (CAC)/USP, mais precisamente no Lapett, grupo que Rafael já fazia parte, e no qual eu entrei naquele ano. Rafael lembrou do meu trabalho vocal com eles e, especificamente, o processo em que utilizavam voz, pois segundo ele: “*Nossa, é uma delícia falar sobre voz*”. Fiquei feliz em ouvir isto! No trabalho do Rafael, enxergo o *atorbailarino*, pois ele vem de uma formação nas Artes Cênicas e, já na graduação, iniciou seu trabalho com o Lapett, e, nele, surgiu também o “Rafa bailarino” que levou para o Lapett sua vivência vocal, onde podemos ver nos seus trabalhos do Lapett, o gosto em trabalhar a voz e após, foi para o mestrado, “levando na bagagem”, a questão da voz praticada por ele o *atorbailarino*. Iniciei a conversa perguntando ao Rafael se ele enxergava ou não o *atorbailarino* em seus trabalhos:

1) O que o ser *atorbailarino* representa hoje no teu trabalho?

R.S: [risos]. Enxergo sim. (pausa) Enxergo bastante Dáda. Eu não sei em termos de nomenclatura, sem querer muito usar o que eu falei um pouco no mestrado⁴⁹, mas me inspirando um pouco daquela ideia que eu acho que é o modo que eu construí pra mim mesmo, pra dar sentido para o meu trabalho. Eu acho que o modo como eu construí aquele pensamento, que é a questão do intérprete, isso eu acho que tem a ver tanto com trabalho do ator, como o trabalho do bailarino ou dançarino.

Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas- escola de Comunicação e Artes/ Universidade de São Paulo/ SP, 2016.

Porque hoje eu enxergo assim no meu trabalho, o modo como eu vejo o meu ofício... (...) eu testemunho o que acontece comigo a partir do contato com o material bruto de criação, por exemplo, eu testemunho, a princípio, o que acontece comigo, aonde aquilo me toca, aonde faz meu corpo vibrar, aonde faz meu coração bater mais rápido, aonde faz o meu pensamento mais rápido do que o corpo. E aí, eu começo a identificar o porquê, o que tem ali que faz, que causa, que provoca essa vibração e a partir dessa vibração, eu tento ir identificando as peças, as causas pra tentar traduzi-las em poesia, em criação. E aí, pra mim, é muito similar ao trabalho com as linguagens da dança e do teatro. Porque, por exemplo, quando eu tento me deixar envolver por uma determinada emoção que a gente usa muito no teatro, lida muito com as emoções no teatro e na dança, quando eu tento entender, como eu posso traduzir essas emoções, mas não é uma tradução de ah, isso precisa ser traduzido para isso, mas no sentido de a minha matéria, ela reflete esta emoção. Essa emoção que é algo que passa pelo psíquico, pelas energias invisíveis, pelos feixes energéticos que corre pelos nossos corpos pela corrente sanguínea, essa emoção é como se ela, se materializasse através do meu trabalho de atorbailarino, nesse caso o que você tá chamando de atorbailarino, mas que eu compactuo dessa visão. Aí eu acho que tem muitos desafios né, tem desafios em cada uma das linguagens, dança e teatro, porque na dança, pelo menos com a dança que eu trabalhei até hoje, eu sempre fui muito desafiado a tentar dar conta de questões técnicas, por mais que eu me desvencilhasse de algum modelo pré-determinado na minha cabeça ou no meu imaginário.

Tem questões técnicas da dança que são difíceis, que são inerentes ao trabalho estético que acontece no palco, na linguagem da dança, que é trabalhoso você conseguir transformar, é como que fosse uma argila que você tivesse que dar uma forma, uma matéria plástica que você precisa dar uma forma e às vezes esse material plástico é um tanto duro, né? (risos), não é tão fácil manuseá-lo. Mas ao mesmo tempo, também, quando você consegue manuseá-lo, talvez a resistência que ele imprime no manuseio, o grau da resistência é diretamente proporcional ao que sai dessa matéria enquanto criação poética, cênica, estética, eu acho isso muito interessante. Mas dando uma resumida aí, eu sempre vejo muito o trabalho de atorbailarino como algo em que eu tento me vincular a questões que me permitem ampliar os meus sentidos, o meu entendimento, sobretudo. Assim, mas entendo que haja separações e tal.”

Conversamos muito sobre as nossas dificuldades, tanto a da escrita como a da vivência artística, e de como incluir estes sentimentos nas redações. Lendo algumas passagens da Dissertação do Rafael Sertori (2016), notei que temos alguns pontos em comum:

Figura 44 Espetáculo: ‘Eu outro’, da companhia Fragmento de Dança. Foto: Leo Lin.

As dificuldades e os desafios enfrentados por mim ao escolher realizar uma pesquisa em arte, a partir de uma abordagem qualitativa, foram incontáveis e, em vários momentos, me causaram angústia e um sentimento de *não-saber*. (SERTORI, 2016, p.21)

Na disciplina *Introdução às Pesquisas Qualitativas nas Artes Cênicas*, ministrada pela professora Marília Velardi, em 2014, em que ela abordava a pesquisa-escrita em arte. Lembramos de algumas falas da professora, importante dizer que fizemos juntos a disciplina e de como foi importante termos feito, pois naquele momento estávamos pensando em como preparar o material escrito para a qualificação.

No livro: *Trajetórias em Construção - Escritos Cênicos dos Pesquisadores do Lapett*, a autora Velardi nos traz considerações significativas para pensarmos a pesquisa:

Do que falam as pesquisas do Lapett? Da vida. Dos movimentos da vida, das coisas que se movem no jogo das vivências e experiências cotidianas que, muitas vezes não são problematizadas *a priori*, cujas questões nem sempre podem ser amparadas por teóricos reconhecidos. São jogos de vida cotidiana, na arte, de artistas que reconfiguram e revisitam os seus fazeres e agires incansavelmente até que essa vida lhes diga: olhe-me, veja-me, busque-me, compreenda-me. Revisitam até que a pergunta venha da vida e não do céu intelectual. (VELARDI, 2014, p. 249)

Pensando no que foi dito acima, fica mais fácil refletir sobre nossas pesquisas artísticas, de como as experiências, vivências do aluno-pesquisador-artista e suas memórias estão inseridas no seu corpo ou

mesmo na sua voz-canto. E dando prosseguimento à entrevista, perguntei ao Rafael:

2) Tu achas que o trabalho da técnica vocal, através da música- canto, que é o que pesquiso, é um fator importante para o trabalho do ator bailarino ou seria irrelevante no caso do teu trabalho?

“[...] R.S: Eu acho que nada que contribui para o aprimoramento da nossa matéria-prima, do trabalho cênico, nada do que contribui é irrelevante, ou melhor, tudo que contribui, contribui (risos) é relevante. Eu nunca tive muita experiência com o trabalho vocal no canto, isso eu consegui vivenciar mais na graduação, que a gente tinha aula de canto com o Fábio Cintra. Eu adorava. Adorava porque, justamente as qualidades que o canto traz pra voz em relação à textura, em relação à dinâmica, respiração, fluência, eu acho que transforma nossa voz numa coisa belíssima. Lembro que a gente cantava uma música que o Fábio Cintra conseguia separar bem as vozes das pessoas, da minha turma na época e a gente falava na vida, quando cantava essa música eu lembro que eu achava aquilo tão lindo, tão belo porque é isso, eu acho que o canto transforma algumas dissonâncias, traz harmonia pra essas dissonâncias. E aí quando você vê alguma coisa que aparentemente tá desorganizado, quando você vê essa desorganização ganhando uma harmonia, isso me interessa muito, me pega, me toca profundamente, porque novamente é o trabalho plástico. E, eu acho maravilhoso porque no trabalho do canto tem muito você entender um pouco o que você tá falando, na letra, por exemplo, na música, agora se não tem letra, você senti também a vibração daquela melodia. Você senti, você sabe onde tá pegando, você sabe alguma

memória que te acessa, uma memória emocional, um sentimento por exemplo e esse trabalho de você ficar atento a se perceber através do trabalho da voz, do canto é maravilhoso porque é mais uma ferramenta de autoconhecimento, pra que a gente consiga aprimorar mais, o nosso próprio instrumento. Na dança tinha uma coisa muito legal que eu gostava muito de fazer depois eu fui perdendo isso, mas eu gostava de me mexer. Eu gostava de me mexer deixando livre a passagem de ar, abrindo um pouco a boca e aí eu fazia umas torções, uns movimentos de coluna e eu começava a perceber o que esse movimento causava no meu próprio, diafragma, nos meus pulmões, na passagem de ar, eu percebi que aquilo sonorizava alguma coisa, ou seja, o movimento, trabalhar com o movimento você está trabalhando com voz.

D.F: Exatamente.

R.S.: Ainda que você não sonorize essa voz, mas você tá trabalhando, não tem como separar, a gente separa por um objetivismo científico né, pra tentar descrever ali, explicar as partes, mas na prática mesmo não tem como separar. Porque se você tá se movendo, tá atento ao seu corpo, tá atento ao que te causa, ao que te provoca uma ação, uma vontade de agir, se você tá atento ao que te provoca, desejo pra fazer algo, você tá atento a tudo, tá atento a tudo que passa pelo teu corpo. E aí tem uma questão, em níveis distintos de consciência, você pode não ter consciência de todos os processos psicofisicobiológicos que acontecem no seu corpo, mas ainda que inconscientes você consegue, às vezes fazer um trabalho de ir lá e pegar o fio da meada, ir desenrolando e ver o que constitui sabe, todo esse fio, que faz parte da desconstituição desse fio. Eu acho que de modo algum é, você fala que é o que?

D.F: Irrelevante

R.S: Não, não é irrelevante, a música, eu vejo muita semelhança da música com a dança, porque se você ouvi, por

exemplo, eu fiquei um mês ouvindo A Cavalgada das Valquírias, todos os dias de manhã quando eu acordava, todo dia de manhã.

D.F: Nossa, que interessante!

R.S.: Todo dia de manhã a hora que eu acordava. Porque tem alguma coisa na música que, a gente não consegue... (pausa), quer dizer eu acho que se a gente tentar bastante, a gente consegue pistas, boas pistas pra tentar descrever, mas é uma frequência, né? Muitas vezes o que você tá ouvindo naquela musica, tá chegando em outras camadas do corpo. Eu fiquei ouvindo a Cavalgada das Valquírias. Todos os dias de manhã. Porque eu acreditei que a frequência da Cavalgada das Valquírias serviria pra mim. O fato de você acreditar que qualquer instrumento que você trabalha, instrumento uma palavra feia, ferramenta também, mas qualquer material poético que você coloca no seu trabalho com o qual você lida no seu dia a dia, no seu processo de criação, isso vai fazer despertar conexões entre camadas que talvez a gente não têm nem consciência mas que existem. E a gente sabe que existem porque a gente experiência no palco né, a gente experiência no palco alguma coisa que... (pausa) Ah, eu acho que é de uma ordem divina mesmo. É não sei, eu gosto muito do meu ofício (risos)."

Nesse momento conversamos um pouco sobre a respiração, que é algo de suma importância para o artista e para a vida. Refletimos sobre o assunto, fato muito similar à conversa com a Vanessa. Rafael, como descrito na entrevista dela, fez parte da Companhia de Dança Fragmento(s) de novembro de 2013 a julho de 2018 e, assim como seus colegas, também tinha dificuldades no processo da respiração. Vejamos o que ele disse:

“[...] R.S: Eu acho que a respiração, ela te conecta com a vida né?, a respiração é a primeira coisa que você recorre pra lembrar que tá vivo, pelo menos pra mim é isso e se você sai da respiração, você sai um pouco da vida. Talvez por isso o ballet tenha interferido muito na respiração, como você disse que a Vanessa (Macedo) comentou, porque às vezes o mal entendimento do ballet faz você se ver como um objeto, um objeto que o ballet vai lá e vai dar uma forma. E aí cadê o sujeito? Cadê a vida? Eu acho que tem muito a ver com isso, mas a respiração, ela te aterra e ao mesmo tempo, ela te conecta com o universo, se você tá aterrado e não perde essa conexão, pronto, podemos começar a falar sobre o trabalho de criação do cantor, do ator, do bailarino. (...) Enfim, é o início e, sobretudo, respiração é espaço e voz é espaço. Uma coisa que me interessa muito na pesquisa em voz, no trabalho vocal, você pode perceber como o estado de espírito de uma pessoa interfere no modo como a voz dela sai (Pausa).

D.F: Exatamente!

R.S.: Pega uma pessoa angustiada, muito, muito tímida, ela se aperta inteira, vê que aquela voz quase não sai, é muito espaço que falta ali e a respiração ajuda você ir abrindo esses espaços. A respiração ajuda você a ir abrindo os espaços e se tornando o espaço, também, eu acredito e... bom, enfim, a voz tem por onde habitar, se ela não tem nenhum lugar pra habitar, mas não habitar enquanto um objeto que vai habitar algo, um espaço, é puramente só físico, mas ela existe ali, ela existe, se você impede a existência dela, não tem como, você tá impedindo a respiração de fluir naturalmente ou ainda que induzidamente, mas é só pra gente lembrar da perspectiva de voltar para o humano. E eu gosto muito disso. Também tem um livro que chama a voz articulada pelo coração. É eu penso um pouco por esses caminhos, da Isabel Setti, da voz articulada pelo coração, eu compactuo com essas visões.”

Figura 45 Espetáculo SA.MO.VA.R. Foto: Bárbara Lins.

Conversamos, ainda, um pouco sobre o livro da autora Meran Vargens, que traz assuntos referentes à expressão vocal e corporal, em que retrata a memória, a consciência, a atmosfera para falar sobre a respiração e as cores que circundam essa atmosfera:

Atmosfera: é o ar que se respira. Ela envolve os corpos. O planeta Terra tem uma atmosfera, assim como cada cidade, cada bairro, cada indivíduo. Para cada situação em que o indivíduo se encontra certamente instala-se uma atmosfera. A expressão *o ar que se respira* se traduz por toda a qualidade energética que circunda os corpos. Na percepção da atmosfera vemos cores, texturas, ritmos, imagens, ondas em frequência. Logo esse *ar que se respira* revela aspectos do meio e interage conosco. A atmosfera pessoal interage com a atmosfera do meio. No teatro, é elemento fundamental da criação. (VARGENS, 2013, p. 38)

Interessante o que a autora descreve sobre as cores da atmosfera do planeta. E ao longo de sua fala, mostra cada ambiente, cada emoção, cada tensão, tudo isso sob um olhar de cores diferentes. E pensando também sob o ponto de vista pedagógico, que acredito estar em todo o meu trabalho como professora de técnica vocal e maestrina, autora nos diz que:

Sob a perspectiva pedagógica, é fundamental a instalação da atmosfera de trabalho. Que ar queremos que se respire durante nossos processos de desenvolvimento e exploração do indivíduo e da coletividade em ação? Creio que a atmosfera de trabalho é a principal responsável pela *qualidade* da aprendizagem. Portanto, há que se adquirir habilidade em instalar, provocar e alterar atmosferas de acordo com a necessidade pedagógica individual e grupal. (VARGENS, 2013, p. 38).

Dando continuidade à entrevista, e pensando na perspectiva pedagógica que a autora descreve acima, perguntei:

3) De que forma tu achas que o professor de canto ou o maestro contribuiria para o teu trabalho?

“[...] R.S.: É, mas tem uma questão aí. O professor tem o domínio da linguagem e eu acho que é dessa forma que ele contribui, porque muitas vezes ele tem o domínio das ferramentas para o aprendizado e pra apreensão da linguagem, pra mim isso responde. E no momento em que você compartilha isso e que você

dá para o outro a possibilidade pra que ele manipule um pouco essas ferramentas de um modo mais conduzido, mais consciente, nossa, dá pra fazer miséria, dá pra ir longe. Porque uma coisa é você pegar o que você desconhece e ir lidando intuitivamente com aquilo, pode ser algo muito interessante, muito potente, pode, mas aí a gente tá falando de gênios (risos). Nós mortais, pelo menos no meu ponto de vista, quando a gente tem alguém que domina as ferramentas e que tá ali, junto com a gente, respeitando as nossas diferenças e as nossas limitações, mas, conduzindo a gente pra novas descobertas, pronto, já tá contribuindo muito com o meu trabalho, com o desenvolvimento do meu trabalho.

D.F.: É o ser professor né?, de passar, transmitir o conhecimento, as suas experiências.

R.S.: E a questão de linguagem Dáda é uma questão muito importante, porque a aquisição de linguagem, ela conduz a gente a processos emancipatórios, é nessa sociedade que a gente vive eu acho fundamental a gente expandir os nossos conhecimentos e a produção de linguagem. Acho fundamental, para o nosso próprio processo de ser autônomo eu não sei se em algum dia, desse mundo, em algum momento nós seremos cem por cento autônomos. Porque a gente sempre tá dependente de algo, de alguém ou de alguma coisa externas a nós mesmos, pras nossas escolhas, pras nossas decisões, pras nossas ações no mundo. Acho que a gente sempre depende de maior ou menor grau de alguma coisa, mas sem duvida a aquisição de linguagem gera um processo de autonomia, de auteridade e de emancipação. Eu acho que é muito importante. Muito grande.”

Diria que é a arte de ser professor, saber transmitir seus conhecimentos para seus alunos, o professor-pedagogo e pesquisador. Mas não apenas transmitir o conhecimento, mas também propiciar uma educação viva e de qualidade. O pedagogo Koellreutter descrevia em suas

aulas e seminários muito sobre o papel da escola, do professor referindo-se a educação musical. A autora Teca Alencar de Brito, no diz que:

Como artista e educador, Koellreutter jamais considerou a educação musical apenas um meio para a aquisição de técnicas e procedimentos necessários à realização musical. Sua abordagem privilegiou e valorizou a importância e o porquê da música (e da arte) na vida humana, lembrando o fato de que cada sociedade, com suas características e necessidades típicas, condiciona um tipo de arte. Atento e responsável, o professor preocupou-se, sobretudo, em propiciar uma educação viva, adequada a cada época, a cada contexto, servindo-se da música como um instrumento de educação. (BRITO, 2011, p. 42)

Logo que iniciei no mestrado, e mesmo agora no doutorado, pensava em escrever apenas para os estudantes das artes, mas hoje, independente de serem pessoas do meio artístico ou não, gostaria de me fazer entendida naquilo que estou querendo dizer, transmitir, “falar”. Pensando nessa linha pedagógica, e que pedagogia é isto, ensinar, aprender, transmitir, passar e (re) passar questões teóricas e práticas, metodologias, vivências, experiências e memórias. Diria que a percepção e consciência também estão inseridas nesse contexto pedagógico. A percepção do professor seria entender, cuidar e respeitar o nível de cada aluno, perceber o que ele necessita e quais são as ferramentas possíveis para o aprendizado. “O professor não ensina nada; ele sempre conscientiza”. (Koellreutter apud Brito, 2011, p.49)

Figura 46

Espetáculo Antônio, de Morena Nascimento. Foto: Mayra Azzi.

4.4. CONVERSA 3: DANILO SILVEIRA (D.S.)

Diferentemente das outras entrevistas, esta foi mais direta. Até porque o entrevistado, Danilo Silveira, conhece bem o meu trabalho. Temos uma parceria de criação, e o Dan já vem acompanhando as minhas atividades há algum tempo. Nossa parceria se iniciou na época do seu mestrado, em 2014, e desde então viemos discutindo nossos fazeres artísticos nas salas de aulas e no Lapett (prático e teórico). Atualmente ele me assessora nas aulas que ministro com o Lapett, e é, com certeza, uma das pessoas que realmente conhece a minha pesquisa, a minha prática. Também trabalhamos no SPA e tivemos uma parceria na revista ASPAS/USP⁵⁰, como editores e coordenadores da edição intitulada: O afro-contemporâneo nas artes cênicas: reflexões metodológicas de pesquisa e criação no contexto pós-colonial (ASPAS, 2017, v.7, n.1.).

O atorbailarino Danilo Silveira iniciou a conversa falando sobre a sua formação acadêmica e suas memórias afetivas. Na sequência, fiz a primeira pergunta:

1) O que o ser atorbailarino representa hoje no teu trabalho?

“[...] D.S: Então, a minha formação, ela começa na infância, com o teatro e aí depois disso eu fui andando no fazer teatral, na prática teatral na adolescência, aí eu comecei a trabalhar alguns grupos amadores e depois profissionais de teatro, e, até que eu comecei a trabalhar com a dança. No teatro, assim, existe um entendimento, lá no interior acho, em outros lugares também, porque o teatro é meio aquela arte completa né, no sentido de que teatro tem a voz, tem o corpo enfim, tem a visualidade, tem as outras linguagens também que tão compartilhando com o fazer teatral. Então, nessa minha formação de teatro, eu comecei inclusive a fazer dança, justamente por conta desse querer entender mais o meu corpo, quais eram as possibilidades que

⁵⁰A revista Aspás é um periódico produzido pelos discentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

eu poderia alcançar enfim e aí por isso que eu entrei na dança. Hoje, pensando nisso assim, nessa minha trajetória, hoje eu não trabalho mais diretamente com o teatro né, sou um ator mais do corpo, mas é, não existe como excluir, o que você já viveu, a sua história, enfim. O pensamento que você construiu na sua formação, então eu não excludo isso, esse pensamento do fazer teatral hoje, é porque eu me considero um artista mais da dança que do teatro, acho que, esse meu trabalho foi um trabalho de somatização, foi sempre somatizando os fazeres. O fazer teatral que tava um pouco mais ligado ao texto, enfim, essa encenação textual, mas que também era corporal e aí quando entrou na dança tem uma outra questão que é lidar com as questões que acontecem no corpo, enfim isso tudo foi somatizando, pra um entendimento de artista que eu acho que até hoje, né, o artista da cena. Então eu acho quando você toca nessa questão do atorbailarino, eu acho muito interessante isso porque parece que cria uma tríade, bem potente, bem importante que é relacionar corpo, cena e voz. Então, nessa minha formação de vida artística, eu quase que não pude excluir esse entendimento de um corpo não de uma linguagem do teatro ou da dança, mas de uma linguagem que foi sendo somatizada por esses fazeres da dança e do teatro. Acho que eu tô entendendo agora o meu fazer na cena, como o que tem uma história teatral e por conta dessas histórias tem um estudo, um olhar ainda mesmo que não tão aprofundado pras técnicas vocais né, e tem o pensamento corporal. Eu acho que eu entendo como um atorbailarino, acho que é esse ator, não que está nas duas linguagens, mas é que como quase que cria uma linguagem única em que esses fazeres estão abraçados, então um corpo que tem técnica vocal, que tem a vivência corporal, que tem um fazer corporal e como que essas relações elas se complementam pra criação e pra investigação cênica.

D.F: Sim, tu achas que... (pausa), como tu definiria, Dan, esse corpo do atorbailarino, porque eu fico pensando... eu

trabalhei com grupos, com dois grupos de dança contemporânea e daí que veio essa minha vontade de trabalhar a voz desses atoresbailarinos, conversando com colegas enfim, aí eu: “poxa, achei um assunto interessante que vai me levar pra o mestrado e quem sabe pra um doutorado”, e aqui estou né? (risos). Então, estava falando do corpo definido dos bailarinos, que eu via nos grupos que os meus colegas eram bailarinos, alguns atores e depois vieram a ser atoresbailarinos, mas eles não tinham esse corpo ereto, esse corpo rígido que tem um bailarino clássico, o atorbailarino ele vem com uma composição diferente, eu não sei, eu gostaria de saber de ti.

D.S.: Quando... (pausa), antes de pensar atorbailarino, esse termo que você tá trazendo e que a Sayô também trabalha, enfim, eu tinha no meu imaginário o que seria um atorbailarino, eu penso muito na Pina Bausch, só que eu não tinha tanto entendimento do que poderia ser um atorbailarino. Quando eu vim pra USP eu comecei a trabalhar com a Sayô eu fui entendendo um pouco, acho que fui entendendo não sei se tá muito óbvio pra mim ainda... (pausa), mas eu acho que não é um corpo que busca um modelo estético, como por exemplo, na dança clássica, existe um perfil de corpo almejado pra aquele tipo de dança, até por conta das condições estratégicas que a dança exige. Agora o atorbailarino, me parece que tá muito mais num entendimento de consciência, daquele artista que tem uma consciência do seu corpo em cena, que existe uma expressividade que dialoga um pouco mais com o olhar teatral, com as propostas do teatro, que existe uma potencialidade do corpo e que lide mais, que seja mais direcionada pra os fazeres artísticos da linguagem da dança. Então eu entendo um pouco isso assim, que é esse artista que traz que carrega no seu corpo essa consciência de que o corpo tem uma expressividade e que tem uma potencialidade no sentido de poder fazer coisas com o seu corpo, aí eu acho que isso vem um pouco do que o Laban traz. Ele (Laban) busca a

expressividade, o Kurt Jooss é também dessa corrente, tem a escola dele (Laban) lá na Alemanha, não sei se é exatamente isso, acho que a Sayô pode dizer melhor, mas me parece que essa consciência é uma, ação protagonista nesse sentido assim, ou pode ser que seja uma das protagonistas de um artista que tem essa consciência de que seu corpo tem poder de dançar, de se expressar e de estar em cena. De uma forma que não somente na execução ou virtuosa de passos artísticos de dança né, mas que ele tenha uma presença é... (pausa), que tá muito ligada ao fazer teatral, assim, que é uma presença que parece que transcende, que esbarra no público, enfim. Fazendo aula com a Sayô, dessa técnica que ela traz, que ela somatizou enfim, que ela construiu na sua trajetória lá na Alemanha, eu percebo um pouco isso, assim, quando ela pede pra gente, por exemplo, estar em cena e fazer com que aquela energia toque o espectador, então, isso me parece que lida um pouco com essa questão da consciência e da percepção, do corpo em cena. Então, eu acho que nesse sentido, o atorbailarino, ele não exige mesmo, não tem essa exigência, dessa virtuosidade, desse modelo estrutural de um corpo, mais sim, de um saber onde se está ou pelo menos tentar buscar um saber de onde se está, e aí eu acho, é muito interessante pensar também a técnica vocal. Acho que a gente tá num entendimento, tá na busca de um entendimento que eu gosto muito assim, também pensar nisso que, a voz é corpo, não é um adereço do corpo, mas ela é um fazer corporal, então é... (pausa), acho que também entra nessa questão, de não entender o artista como um ser completo, mas um ser que busca potencialidade a partir do seu corpo, assim, expressividade da voz, enfim acho que é isso.

D.F: Interessante tu ter falado dessa parte do virtuosismo né, do corpo, porque o virtuosismo também tá na música, que tipo de música depois eu vou querer trabalhar com esse atorbailarino, vai ser uma música mais virtuosa, mais ligado pro

clássico, ou vai ser música popular, ou apenas sons, eu gosto de pensar nessa questão, depois que eu trabalhar as ferramentas necessárias, a base da técnica vocal com ele, aí sim, partir pra música, e aí que tipo de música que vai ser trabalhado né?"

D.S: É, tem uma coisa também, que tu falou essa palavra virtuose, ela chega com uma forma é... (pausa) que na verdade a questão simples também ela pode ser virtuose assim, é que... (pausa), parece que na história das artes, foi exigido é... (pausa), é exigido um pouco, falando um pouco do bailarino, ele tem sempre que lograr um acontecimento corporal, além do que aquele que ele tem hoje assim, e... (pausa), e aí parece que ganha... vem essas outras propostas assim de pensar o atorbailarino dessa maneira que tu tá pensando, é possível de a gente olhar pra-quele corpo dentro daquela potencialidade, o que de precioso pode já estar acontecendo ali né, então, que trabalho que ele pode criar, que sons que ele faça, que ele não precise, ele pode até ter o tratamento um pouco mais específico de música, de voz e tal, pra conseguir coisas a partir disso, mas o que já existe no corpo dele, pode ser precioso, é muito legal de pensar isso assim.

D.F: A preparação né?"

Figura 48

Paisagens Invisíveis. Foto: Cacá de Nadai.

Interessante o Danilo ter pensado também na consciência e percepção corporal, sob o ponto de vista da dança, que foi exatamente o que descrevi na entrevista do Rafael Sertori. A linguagem somatória destes fazeres na dança, ou seja, a ligação da voz com o corpo, sendo uma coisa só. Foi citado, pelo entrevistado, dois grandes autores da

dança, Rudolf Laban e Pina Bausch. Bausch em entrevista à Norbert Servos diz que:

Dança pode ser quase tudo. Tem um pouco a ver com consciência de uma determinada parte interior, com uma postura corporal. Uma grande precisão que tem relação com: saber, respirar, todo pequeno detalhe. Sempre tem relação com o COMO. Existem tantas coisas, que são dança, até coisas bem contrárias. Dança acontece também pela necessidade, não somente pela felicidade. Acontece devido a variadas situações. Assim vive-se hoje num tempo bem exato, onde a dança tem que nascer bem corretamente. (BAUSCH, Pina In SERVOS (1996) APUD PEREIRA, 2010, p. 86⁵¹)

Acredito que esta citação vai ao encontro do que Danilo disse e acima sobre a dança de hoje e a que ele busca em seus trabalhos. Dando continuidade na fala de Danilo, no que ele descreve acima:

“[...] D.S.: Nesse entendimento de artista, de ator bailarino assim, de como que esse artista ele tem potencialidades expressivas que já estão nele e fazer com que ele possa olhar pra isso assim né, ele não precise ir além do que o corpo dele já é, acho que sempre é... (pausa), lograr um conhecimento, uma possibilidade maior do que o seu corpo, isso é possível, é legal enfim de pensar também mas, não que seja uma exigência do artista, porque você cria uma cena com sons (pausa) ou como uma respiração, é, isso já é super potente, super precioso, né, acho que isso vem um pouco é, direcionado não sei, talvez você possa dizer melhor, mas com esse pensamento do ator bailarino assim,

⁵¹ O livro onde está este texto é: SERVOS, Norbert- Pina Bausch-Wuppertal Tanztheater -Oder Die Kunst, Einen Goldfisch Zu dressieren. Seelze-Velbert:Kallmeyer's Verlag, 1996- PEREIRA, Sayonara, 2010, p. 86.

como ele pode criar uma cena super simples e micro a partir da respiração, de como o corpo dele lida com esse movimento de respirar. A gente faz isso no cotidiano né, isso com um outro olhar ele cria uma preciosidade que não tem muito a ver com essa virtuosidade de lograr alguma coisa que você hoje não faça ou quem tá te assistindo não consiga fazer, acho que talvez seja nesse sentido assim, nesse caminho.

D.F: Ah, interessante isso. Interessante tu ter falado da questão da respiração né, Dan, porque é uma coisa que eu falo muito sobre a questão da respiração diafragmática que é o que eu trabalho, tanto pros músicos, como eu vejo essa respiração diafragmática com ator bailarino né, e de como ele vai usar. E é uma questão muito importante porque a respiração tá ali, desde, imagina, a respiração é tudo. E a respiração já inicia quando a gente no simples movimento, numa caminhada, eu geralmente, tu vê, nas minhas aulas né, eu faço uma caminhada, o relaxamento e tal e depois eu trabalho a respiração bem técnica, pra questão diafragmática, mas na verdade ela já tá acontecendo no trabalho, naquela caminhada, no meu relaxar com os movimentos dos braços e pernas, a respiração já tá ali eu já tenho que tá sentindo essa respiração diafragmática.

D.S: A respiração ela é uma ação de existência né.

D.F: Exatamente, exatamente.

D.S: E aí, a dança, o teatro ou a arte cênica, como uma existência humana né, não pensar a respiração... (pausa) é quase que impossível assim, né. E acho que é muito lindo também, e muito potente quando se pensa a respiração olhando pra ela e percebendo essas possibilidades que ela pode gerar cenicamente pensando isso no sentido da criação mesmo, de criar a partir da respiração ou de como a respiração tá muito dentro da criação assim. Na dança, a gente pensa um pouco, não tão, acho que, como deveria se pensar a respiração, ainda mais no ballet clássico assim né. Quando eu estudei ballet clássico, assim, ela, a

respiração contribuiu bastante pra essa sensação de verticalidade, de linearidade que o ballet exige, você estende o corpo a partir da respiração e aí, já na dança contemporânea, nas práticas de educação somática, a gente tem também pensado bastante sobre a respiração celular, enfim. É uma respiração não por essa via, mas é, óbvia e orgânica que é do sistema respiratório que a gente tem, mas de uma respiração que acontece pelos poros, assim... (pausa), essa respiração que acontece pelos poros, ela não é uma respiração que necessite do vital, mas ela acontece, a gente não precisa negar, muito pelo contrário, a gente pode olhar, enxergar isso como potencialidade ou de expressão mesmo, de expansão, enfim. Então, acho que a respiração é nesse quesito de criação cênica... (pausa), ela é um acontecimento importantíssima né, que é muito interessante ver que os artistas, pesquisadores, assim como você tá olhando pra isso e trazendo isso em roda, trazendo discussão.

D.F: No teu trabalho... (pausa), tu deixa muito claro essa questão da respiração, né Dan?

D.S: Sim, no meu último solo né, nos meus últimos solos assim, eu tinha um solo anterior ao Garoa, foi de 2015, que era, o nome do solo era Invisível, que eu saltava.

D.F.: O Garoa era de que ano?

D.S.: O Garoa é de 2015 e o Invisível ele é de 2013. É... (pausa) no de 2013 eu saltava assim, eu tinha uma ação de saltar por 20 minutos, enfim, como que esse saltar ele ia transformando o próprio fazer da dança, e se tomando uma outra coisa, enfim, e ali, é, acho que por conta dessa minha formação teatral eu fui percebendo um pouco essa questão de como a respiração tava no trabalho até porque precisava desse fôlego e da respiração pra o auxílio do salto assim, mas ele não foi um trabalho pensado muito minucioso, tenho que confessar isso. Só que quando eu fui criar o Garoa, que foi o próximo trabalho, eu já tinha esse entendimento de como a respiração ela tava muito dentro das minhas questões assim, de como eu lido com um trabalho artístico que tá direcionado pro estado

corporal assim, a respiração ela é um estado né, ela propõe um estado e contribui pra um estado corporal. E aí eu queria pensar um pouco isso, aí eu chamei um artista da música, que é Mika Rodrigues que é de lá de Sorocaba, pra tá comigo no processo e pra olhar pra essa criação. A proposta dele era pensar a música do trabalho né, não no sentido só da sonoplastia, daquele som que vem de fora né, mas esse som que já acontece dentro assim, do trabalho que o corpo faz, o arrastar dos pés no chão, da respiração, desse corpo ofegante, enfim. Então a gente foi olhando um pouco pra isso, assim, e a respiração ela não foi um movimento adjacente ou correspondente, ela foi um acontecimento que esteve dentro do trabalho é... (pausa), foi pensado como trabalho.

D.F.: A respiração foi pensada, dentro do trabalho.

D.S.: Dentro do trabalho, é... (pausa), porque não tinha como excluir assim, eu acho que não tem de qualquer forma né, mas ainda mais nesse trabalho que eu tava lidando com uma... (pausa), um fazer que era insistente né, eu falava muito de insistência assim, de ficar muito tempo dentro de uma ação, vai chegar uma hora que esse corpo precisa é... (pausa), a respiração se transforma, ela fica um pouco mais ofegante, ela fica mais precisa, fica mais presente, mais audível, assim né, então ela não podia não ser pensada, de uma maneira poética. Aí, foi muito importante, o trabalho do Mika (Rodrigues) dentro desse trabalho, pra olhar pra respiração com esse aspecto, então quando ele construiu a música do trabalho, ele até pensou nisso, ele trouxe uma música bem sutil no início do trabalho, que era quando a respiração ainda tava muito é... (pausa), dialogando com os movimentos que eu fazia assim, mais tranquilo, mais invisível, mais inaudível né, e aí quando ela ia aparecendo, ele vai tirando a música e deixava que aquela respiração se tornasse a música do trabalho.

D.F.: Que interessante!

D.S.: E... (pausa), achei bem precioso esse olhar dele pra respiração, então eu fui entendendo essa respiração como uma

ação corporal assim, mesmo, nesse trabalho. E esse trabalho que tô criando hoje, que eu tô com criação em um outro espetáculo que se chama, Paisagens Invisíveis, que ele vem um pouco de uma revisitação do Invisível que era dos saltos, em compartilhamento com uma outra artista é... (pausa), a respiração também tá ali né, ainda mais porque a gente tá pensando esse invisível como alguma coisa, interior ao visível né, o que a gente não percebe que tá presente e eu enxergo um pouco a respiração que é os sons. Nesse aspecto que eles estão ali, esses sons, a respiração, eles tão presentes, mas a gente quase que não olha pra eles como deveria olhar, então eu gosto de pensar um pouco isso assim como é que ela é uma riqueza dentro do trabalho, dentro da criação, o que ela lida junto com as outras coisas que acontecem, sem uma relação é... (pausa), hierarquizada assim, ela tá ali contribuindo e tal, qual, tal quanto a expressão facial ou muscular, enfim, tanto equilíbrio, tudo isso compõe pro fazer da dança. E aí é muito legal também de ver quando você traz isso pros artistas lá do Lappett assim, de pensar a respiração, de sempre começar percebendo a respiração, aquele trabalho que você faz da apneia de encher o corpo de ar e soltar e tal, isso vai parece que se presentificando no corpo, que quando isso chega na cena já se torna uma visibilidade, já ganha uma amplitude é... (pausa), que a gente, nossa, isso existe né, a gente respira (risos), a gente começa a perceber, nossa, o corpo humano respira, é muito legal assim de pensar.

D.F.: Que maravilha, quem é a artista que tá trabalhando agora contigo Dan?

D.S.: A Bruna Campanhari, ela é uma artista do interior de São Paulo, a gente foi colega de graduação né, ela mora hoje na cidade de Mogi Guaçu e aí, a gente tá criando esse trabalho, que é uma revisitação desse meu solo, Invisível, e dum solo dela que ela teve também, chamava, Paisagens Vivas. Então a gente é... (pausa), uniu as questões dos dois trabalhos, tá agora

criando um trabalho junto e aí junto com a gente tem um outro artista que é da música, que ele é instrumentista, ele toca clarineta e prato. E aí, estamos os três em cena pensando essas questões assim, da invisibilidade, e aí a respiração chega nesse aspecto também.”

2) Tu achas que o trabalho da técnica vocal, através da música-canto, que é o que pesquiso, é um fator importante para o trabalho do atorbailarino ou seria irrelevante no caso do teu trabalho?

“[...] D.S.: Ah, eu não acho que seja irrelevante não. Na verdade que é um trabalho muito... (pausa), necessário. Como eu falo né, tudo isso pra mim tá muito em construção assim, quando ainda eu vou entrando em contato com artistas que estão pensando coisas que eu não tinha pensado, eu começo a olhar e abrir um pouco meu olhar: “Nossa! Como isso era super importante”, assim, pensando naquilo que eu tinha falado da formação, no teatro depois na dança, enfim. Aí pensar um pouco a técnica vocal pro fazer de dança, que chega pra gente de uma forma um pouco mais óbvia do que no fazer do teatro. É... (pausa), achei muito curioso e muito interessante assim, nesse sentido de entender esses... (pausa), essas outras facetas corporais, porque a voz, ela é uma outra presença corporal, ela é corpo também, artistas que tão estudando isso que eles podem falar disso melhor do que eu, a Andréia (Andréia Nhur), acho que vai falar disso melhor até, é o que ela pesquisa, mas, eu acho que o... (pausa), quando eu comecei a estudar um pouco da prática vocal com você no Lapett é... (pausa), o que me chamou a atenção, foi perceber outras texturas, de corpo, que eu não enxergava, que elas já existiam, mas que eu não enxergava é... enquanto eu tava em cena, que necessariamente em cena eu não vou precisar cantar né, nesse trabalho novo que eu tô criando,

por exemplo, não tem texto, não tem um canto, enfim, nada, mas... (pausa).

D.F.: Tem sons.

D.S.: Tem sons, que isso, esse trabalho vocal contribui pra essa percepção assim, de entender esse som como presença cênica. E também no sentido de amplitude mesmo assim, de como poder, respirar enquanto danço, eu acho que eu respiro hoje de uma forma diferente de como eu respirava antes. Depois desses trabalhos é... vocais que você trouxe no Lapett, no tempo que você tá fazendo lá, acho que desde que eu tô no Lapett você propõe coisas e agora mais presente por conta desse seu trabalho. Isso me leva pra uma percepção de amplitude assim, de... (pausa) ampliar o pulmão, de perceber mais a presença do diafragma e de como necessariamente isso não vai me fazer falar ou cantar, mas de como isso vai me fazer dançar, de como meu pulmão, ou de como meu diafragma, de como é, o sistema respiratório ele me faz dançar.

D.F: Então tu tava dizendo do brotar né, acho que pode repetir essa tua frase porque foi muito interessante, acho que não pegou (na gravação), mas por via das dúvidas a gente repete.

D.S.: Então é, acho que é uma coisa muito interessante de pensar o corpo vocal, que eu fui percebendo nesse processo, que eu fui vivendo com você nesses últimos anos assim né, todas as vezes que você propôs coisas lá no Lapett. Foi de não entender essa técnica vocal como um anexo né, como uma coisa que você anexa no corpo, uma coisa que vem de fora, quase que pensando num software de computador que tem um... (pausa), você pega o mouse, um HD, Não! Eu fui pensando, fui percebendo que essa técnica vocal é uma coisa que vem de dentro pra fora, que brota mesmo, de que é uma potencialidade que tá ali e que tem um trabalho que está sendo construído por você nessa... (pausa), intenção de fazer o atorbailarino perceber que isso já

existe e que isso pode ser lapidado, trabalhado, percebido pra criação, assim. Então, acho que essa potencialidade, é uma potencialidade que tá no corpo, tá presente no corpo e é um trabalho que tá sendo desenvolvido por você, que lida muito com dar a ver, isso que está assim né, cavocar e fazer com que esse trabalho, essa potencialidade da voz, que essa técnica vocal ela brote, de dentro pra fora assim, eu acho que isso que eu fui é... (pausa), percebendo bastante nesses últimos meses, esse tempo que a gente teve trabalhando juntos.

E acho que isso fica também é... (pausa), muito visível nesses últimos meses que eu falo, nesse primeiro semestre (primeiros semestre de 2018), mais especificamente ainda, de como os outros artistas que tão lá no Lapett, eles tão já criando porque, o trabalho que não aconteceu agora, mas que já tem acontecido nesses outros anos né. Agora quando você propõe alguma coisa de criação, eles já enxergam essa possibilidade assim, da voz, da técnica vocal já ser uma presença no corpo e já usar isso pra criação sabe, não nesse sentido do anexo, acho que um pouco, pode ser que eu esteja falando bobagem, mas sei lá, quando a gente pensa técnicas, parece que a gente pensa um pouco em anexo, de colocar alguma coisa que está fora e anexar no corpo assim né, que esse trabalho que tá sendo construído vem de um outro jeito, vem de olhar pro que já existe, de como que o que já existe pode emergir assim, fazer presença no corpo. Acho que percebendo como eles estão criando, quando você propõe aí uma cena, eles já vão com essa potencialidade da voz assim, do corpo ou da respiração, do som assim, acho que é um, processo que tem se tornado bastante importante pra eles, acho que nesse sentido assim, eu também me coloco, tô lá no Lapett enfim, tem se tornado um processo bastante, bom, novo nesse sentido que a gente não percebia isso, mas que agora que passa a perceber de um outro jeito assim, de como o corpo pode estar em cena.

D.F: Tu sentia isso, Dan, nos teus trabalhos anterior a esses trabalhos que eu tenho dado e que tu participa, desde

sempre né, desses trabalhos vocais. Antes no teu trabalho como ator, tu percebia isso nos teus textos ou não percebia isso, ou isso era posto de uma forma como anexo, por exemplo?

D.S.: Eu acho que em muitos, muitos momentos ele veio dessa forma de, como eu tô falando de anexo, ou anexar uma técnica ao seu corpo assim, e não percebem que as coisas passam no corpo. É... (pausa), acho que muitos e muitos momentos da minha vida artística, eu pensei e fui entendendo corpo dessa forma em anexo, por outro lado, eu também tive pessoas que, alguns artistas, contato com artistas que tinham essa... (pausa), esse pensamento da técnica vocal um pouco próximo do jeito que você tá propondo só que nunca tão aprofundado, até porque eu acho que não fiquei tanto tempo com essas pessoas pra poder pensar nisso assim. A minha primeira pessoa que eu trabalhei, foi a Fernanda Maia, que é uma artista lá de Sorocaba, que já atua aqui em São Paulo, que ela tem todo o pensamento de corpo e voz, é uma artista do teatro, que ela é atriz, diretora, cantora, enfim, e tal, e que ela constrói assim, esse corpo cênico e vocal, acho que dessa forma dialoga bastante com o seu trabalho. Agora... (pausa), o que o seu trabalho se torna muito novo pra mim, é a questão desse pensamento da dança, assim né, porque isso infelizmente a gente não tem, não tem muito assim, pelo menos não na minha experiência pode ser que existe pelo mundo, mas eu não tive essa experiência antes. Como eu falei, na dança contemporânea a gente tem pensado um pouco, por conta das práticas somáticas, a educação somática, enfim, da técnica de Alexander, é uma prática que tá muito presente na dança assim, falo de algumas escolas de dança. Então isto tá sendo pensado de maneira muito boa assim, que eu acho bem positiva é... (pausa), só que não tão profundamente como eu tinha pensado aqui nesse processo, de pensar a voz como materialidade cênica, sabe que.... (pausa), quando eu, na minha graduação em dança, a gente estudou bastante a respiração celular, técnica de Alexander, enfim, a respiração é, acho que um pouco das coisas que a gente estudou do Laban também,

isso entra, tá muito presente, até a dança moderna. Eu fiz muito dança moderna na minha vida assim, é... (pausa), fiz técnica Graham então, a respiração ela tá nessa presença também, mas como eu tinha falado antes, assim como eu penso no ballet clássico, ela tava mais no sentido de o movimento acontecer, ou até de um intervalo entre um movimento e outro, como que a respiração ela, poderia servir no aspecto de ligação assim, de conexão entre os movimentos. O que eu fui vendo e fui percebendo assim, que isso pra mim é de certa maneira novo, é... (pausa) fui entendendo a respiração como presença, e não só como presença, como presença e como potencialidade cênica, ou seja, você se utilizar da respiração, da técnica vocal pra criar dança, acho que isso que é novo pra mim no meu processo, usar a respiração, usar a técnica vocal pra criar voz que tá na cena ou pra criar música, criar dança teatral ou pra me auxiliar na execução de uma sequência coreográfica, isso já era mais recorrente, isso já tava mais presente. Agora... (pausa), pensar a técnica vocal e a respiração como cena, como um aspecto cênico, isso pra mim foi novo, acho que isso é bem legal de pensar assim, acho que isso... (pausa), acho que comecei a pensar a questão da voz não ser anexo, ou do som não ser anexo, a partir desse trabalho assim, ela é uma coisa que já está e se isso já está, eu posso lidar com isso, eu posso construir uma cena a partir da minha respiração e a respiração ser a cena... (pausa), a voz ser a cena, isso no sentido da dança... (pausa), acho que isso é bem legal de pensar assim, de como a voz ela é materialidade cênica de dança, como a respiração ela é potencialidades cênica de dança, acho que foi uma prática nova pra mim, nesse meu percurso artístico, fui pensando nisso a partir desse meu momento.”

Figura 49

Contornos Particulares. Foto: Ane Pacola.

Danilo cita o meu trabalho com o grupo Lapett, no qual venho desenvolvendo a prática da técnica vocal, em um primeiro momento em 2014, e, em um segundo momento, a partir de 2017, quando Sayonara Pereira, minha orientadora, me disponibilizou o grupo. Esta questão do som, que foi citado, é visível nos meus trabalhos vocais, a emissão do som, através da passagem do ar. Quando trabalho com o Canto-Coral, por exemplo, trago muito o aspecto da sonoridade, o som do coral. Construo o som básico, nesse caso, o foco não será tanto a sonoridade que ele irá experimentar, mas o Coral deverá sempre retornar para o som básico, o que seria sua referência. A partir desse som básico, padrão, ele poderá

variar o som, aprenderá outras sonoridades, terá uma flexibilidade no repertório e o trabalho da respiração ajudará nessa homogeneidade e equilíbrio. “[...] Contrastes de dinâmica, homogeneidade, equilíbrio apropriados, afinação, entonação precisas e fraseado eficaz, são todos dependentes de uma produção vocal correta” (GARRETSON, 1988, p. 67). Concordo com o autor, mas ressalto que não estou buscando esta produção vocal “correta” que o autor descreve, para o trabalho do *atorbailarino*. Os sons que busco para o *atorbailarino* podem não ser refinados, possuir uma forma ou graça, mas são deles, eles devem descobri-los e trabalhar conforme desejarem, deixando esse som fluir naturalmente, afinado ou não. Dando prosseguimento às discussões sobre o *atorbailarino*, vejamos agora o que Danilo tem a dizer sobre a importância do professor de canto ou maestro em seus trabalhos.

3) De que forma tu achas que o professor de canto ou o maestro contribuiria para o teu trabalho?

“[...] D.S.: Eu acho super importante a gente pensar as especificidades de cada profissional assim, de como o trabalho específico, ele é muito importante dentro de uma criação, então acho que, as especificidades da técnica vocal, do trabalho do maestro, da maestrina ou desse profissional que pensa voz, acho que... (pausa), acho que ele contribui pra olhar para o que existe de específico no corpo dentro desse sistema respiratório vocal e que só acontece dessa maneira assim. Acho que... (pausa), mesmo que, por

exemplo, eu não vá criar um trabalho em que a potencialidade cênica seja a partir da voz ou da respiração, mas acho que ter alguém ali, pelo menos até uma parte do processo que lide com isso é... (pausa), ele me faz despertar pra que outras coisas possam surgir a partir disso. E como que eu posso criar a partir disso ou, criar uma outra coisa e entender que isso tá ali presente, de que o tempo toda a voz, a respiração, ela tá presente no corpo, mesmo não sendo mostrada em cena. Eu acho que o trabalho nesse sentido do profissional específico, no caso do maestro enfim, eu acho que ele contribui nesse sentido, que gerar uma consciência mesmo né, falei bastante hoje sobre consciência tal, acho que contribui com essa consciência que é específica. O Alexander (técnica de Alexander) mesmo né, que ele é da voz, acho que ele é um bom exemplo disso assim.

D.F. Sim, sim, ele era ator né. E aí ele foi perdendo, foi tendo problemas com a voz, até que em uma das apresentações dele, ele saiu do palco porque ele não tinha voz. Aí ele teve com vários médicos, tratava, aí voltava em cena e o problema persistia.

D.S.: Aí uma coisa que eu acho legal é que ele tinha coisa postural né?

D.F.: Exatamente, com o espelho né, com ajuda do espelho ele foi tratando dele.

D.S.: Acho que entra um pouco nesse sentido assim, de como que esse profissional, ele pode contribuir com o meu trabalho no olhar que eu não tô tão habituado também. O artista da dança, ou do teatro, ou o atorbailarino, acho que talvez ele pode... (pausa), acho que em qualquer área né, você tem vício do olhar, aí quando entra esse outro profissional que não tá tão é... (pausa), que você não tá tão familiarizado, ele pode contribuir com esse outro olhar que te faça enxergar praquilo que você não tava percebendo a priori né, de como aquilo pode ser uma... (pausa), pode se tornar uma questão pra você de trabalho ou uma questão de cuidado com o seu trabalho, pode se tornar uma questão de treinamento né. Eu acho que, por exemplo, essa sua

presença nos trabalhos que eu fiz com o Lapett, que foram dois, como que por exemplo, a técnica vocal ela pode servir pra alongamento, pensando nesses últimos trabalhos, do FRAGMENTO(S) e do Vão(s). Porque ela também pode contribuir pra um alongamento, porque ela é, quando você passa aqueles exercícios a gente trabalha o diafragma né, isso é um alongamento, o diafragma é musculo né, então a gente vai trabalhando com aquilo, como o ar entra e sai do pulmão assim, você percebe essa presença do ar dentro de você, então isso é um trabalho corporal. Eu acho que... (pausa)...

D.F.: Os próprios aquecimentos vocais e vocalizes né Dan?, como que vocês vão trabalhar sozinhos com essas ferramentas?

D.S.: Isso pode ser um trabalho super potente de aquecimento corporal e não só porque eu vou ter que cantar alguma coisa, que eu vou ter que tá em cena com o meu corpo né, acho que isso é bastante importante assim, infelizmente como você falou por essa questão mais prática e econômica, os artistas da cena não tem tanta condição de ter essa presença desse profissional, infelizmente mas acho que é uma coisa para gente lutar pra que isso aconteça.

D.F.: Tu falou uma coisa muito importante Dan, que mesmo que tu não vá cantar uma música, que a tua é... (pausa), o teu ato principal, não sei se ato mas enfim, o teu trabalho principal ali seja o da dança, o da atuação, do estar em cena como atorbailarino, tu não vá utilizar de músicas, ou mesmo de sons, mas que esse trabalho esteja ali, porque ele está né, interessante isso que tu falou porque isso faz com que o profissional esteja nos teus ensaios ou mesmo em aula te enxergando e te dando uma base né, pro que tu vai precisar em cena.

D.S.: É... (pausa), tem uma coisa muito legal também, quando eu tava entrevistando a artista que eu estudei no mes-trado, ela disse que ela se interessou por esse fazer de dança que ela realizou nos últimos anos, uma das coisas foi que ela foi

assistir um trabalho do ballet teatro Guaíra, o ballet teatro Guaíra na época era, naquela época era uma companhia, ainda é companhia de dança super importante, enfim e tal, mas naquele momento eles lidavam mais com um pensar de dança diferente do que eles lidam hoje assim. E aí ela tava assistindo o trabalho e ela viu que dois bailarinos em específicos, eles tavam super diferentes em cena né, que eles estavam mais inteiros, mais presentes, o trabalho tava mais... (pausa), o corpo deles tava mais preenchido de alguma forma e aí depois ela foi conversar com eles. “O que vocês tão fazendo”? E aí foi o Laranjeiras, Eduardo Laranjeiras, que era um desses bailarinos. Ele disse: “Ah, eu tô fazendo técnica de Alexander”... (pausa). Aí ela: “Ah! eu quero fazer isso”. E é uma coisa muito interessante que eu acho que entra um pouco assim, acho que pensando em como a técnica de Alexander foi entrando na dança... (pausa) que era uma técnica que não era, pelo menos naquele ambiente de dança lá na cidade de Curitiba, no início dos anos noventa, que não era tão presente e que fez muita questão e fez uma diferença enorme pra aquele corpo e que pode ser que naquele entendimento, não seria o treinamento que ele precisasse fazer porque ele precisava saltar, precisava girar, precisava é... (pausa), carregar uma bailarina, ele talvez no entendimento dele, ele precisasse de outros treinamentos pra executar aquela dança. Mas ele foi fazer técnica de Alexander, isso fez uma diferença, visível né, no corpo dele e ele, segunda a Cinthia Kunifas, ele foi uma presença única ali, em cena, um destaque, isso me chama muito a atenção na fala dela e aí percebendo é... (pausa), isso que a gente tá conversando um pouco né.

Aí então, acho que essa presença assim, essa presença do artista, do maestro, no trabalho de dança né?... (pausa), ele pode tá pra esse aspecto e hoje eu percebo, de como o trabalho que eu realizei com você nesses últimos meses da técnica vocal, ela tá presente no meu trabalho. Como eu falei, eu não canto, eu não falo em cena nesse trabalho que eu tô criando, mas o

trabalho tá ali e com certeza, seguramente ele tá dentro do meu corpo, tá se tornando uma visualidade ali de alguma forma ou de outra e acho que eu vejo nesse sentido a importância dessa presença, desse profissional no trabalho pra se criar dança.

D.F.: Ah que interessante Dan, que maravilha. Dan só pra gente finalizar agora, é... (pausa), me defina o atorbailarino.

D.S.: (risos) O atorbailarino tá em construção com esse pensamento ainda né.

D.F. Eu também (risos)

D.S.: Estamos todos (risos)

D.F.: Faz parte do meu capítulo né, é o meu personagem principal. Na verdade o atorbailarino na minha tese ele é o personagem principal, eu tô trazendo as minhas ferramentas, enfim, também não gosto muito desse termo, mas são o que a gente mais usa, da técnica vocal e todo esse meu trabalho das ramificações, mas o atorbailarino é o meu personagem principal, né e defini-lo... (suspiro).

D.S.: É difícil definir, mas eu vou tentar aqui, como exercício mesmo assim, né. Como eu falei, tô em construção com esse entendimento do que seria o atorbailarino, e isso se deve um pouco a... (pausa), muito na verdade, é ao trabalho que eu vivi no Lappett com a Sayô, que ela traz essa discussão e tal, eu acho que eu tô pensando que seja o atorbailarino, ele não é um ator, um artista que esteja nas duas linguagens, mas é quase que um artista que cria essa linguagem terceira que é da arte- dança, da dança- teatral né?. Esses termos que a Sayô traz assim é... (pausa), eu acho que ele é um artista que entendi as potencialidades do corpo dele, as possibilidades, as existências possíveis do corpo, eu acho que o atorbailarino ele é esse artista que se entende em cena, como um ser possível a reticências sabe? Um ser possível a criar a partir da voz, um ser possível a criar a partir de uma expressividade, um ser possível a criar a partir de uma questão corporal. Acho que ele é um ser que tá lidando com

as existências e além de lidar com as existências, ele é um ser que tá fazendo com que essas existências, elas gerem diálogo entre si, sabe... (pausa), como que a voz, gera diálogo com movimento e como que o movimento gera diálogo com expressividade, mas não entendendo essas questões como dicotomias, ou polaridades, mas como uma homogeneidade assim. É, acho que eu tô caminhando pra esse entendimento de atorbailarino assim, não entendendo também o atorbailarino como um ser completo, mas eu acho que... (pausa).

D.F.: Como algumas pessoas falam dos musicais né? “Ah! O artista completo está no musical”.

D.S.: É, bem isso. Foi como eu falei lá no começo, quando eu comecei a fazer dança, eu via um pouco desse pensamento, em busca do ator completo, acho que não é isso assim, eu acho que é um artista outro... (pausa), um artista outro no sentido de que ele enxerga possibilidades de diálogo, mas não um diálogo de alguém que tá aqui, de um diálogo de duas coisas que se entrelaçam assim, giram uma terceira coisa, acho que eu tô entendendo esse trabalho do atorbailarino, dessa maneira. Nos trabalhos mesmo da Sayô, nos dois últimos que é o Vão(s) e o FRAGMENTO(S), por exemplo, a gente não tem texto falado né?... (pausa), a gente não tem uma cena é... (pausa), uma cena de jogo teatral sabe, próximo ao teatro mesmo, ao fazer teatral, de cena assim, é um trabalho de dança, tal... (pausa), mas essas presenças, esses entendimentos da expressividade e da presença, da possibilidade da voz, ela tá ali de uma maneira que ela se torna uma consciência mesmo assim do ator, consciente de que a voz ela tá... (pausa) ela é corpo assim, que ela é corpo e gera trânsito. Então eu tô entendendo é, o atorbailarino, nesse lugar assim, de um ator que gera conversa com as suas potencialidades, acho que isso.

D.F.: Interessante Dan, muito bom. Eu não tinha pensado nisso, mas agora, tendo essa conversa contigo é... (pausa), que eu tô conseguindo enxergar quem é esse atorbailarino, né?.

O que ele precisa pro trabalho dele e o formato do corpo, eu tô conseguindo enxergar agora.

D.S.: É, e isso é legal também por que daí quando você, isso que você falou né, do que ele precisa pro trabalho dele, que não é aquela necessidade que o cantor vai ter né, que é uma necessidade, é uma outra necessidade, que ele vai ir construindo e arquitetando pro seu fazer artístico assim né, e aí eu volto a falar que eu acho que vendo no teu trabalho parece que há uma necessidade, um trabalho que surge muito de dentro pra fora. Você faz brotar assim, que não é entendido como anexo. Aí o trabalho do atorbailarino pra mim também entra numa outra... (pausa), tem uma outra necessidade que não é por exemplo, um trabalho de preparação corporal é, pra um bailarino que tem uma prática de dança específica, como ballet clássico ou enfim, ou sapateado ou do jazz né, é um outro trabalho e aí eu fui percebendo no teu trabalho né, a forma como você começa a conduzir os ensaios, muito jogo, acho que o jogo também é uma palavra muito interessante e importante dentro do seu trabalho que acho que ela propicia relação. Acho que o jogo tá nessa... (pausa), nesse olhar da relação dessas existências assim, né. E elas não são existências isoladas, elas são existências compartilhadas de voz, movimentos e expressividades. Eu acho, então, quando você conduz esse treinamento do atorbailarino que a gente começa de uma maneira muito mais tranquila, livre e fazendo brincadeiras...

D.F.: Fazendo as músicas do Tom Zé (risos)

D.S.: Fazendo as músicas do Tom Zé (risos), acho que vai criando um treinamento que você vai deixando ali essa voz ir acontecendo de uma maneira quase que naturalizada que ela acontece muito gostosa, por exemplo, no chuveiro, e aí ali na cena ela cria uma riqueza e uma sutileza bem específica que é eu acho dessa proposta do atorbailarino, que surge de dentro

assim, e aí eu acho que o jogo tem essa contribuição nesse sentido assim, de entrelaçar esses acontecimentos."

Acredito ter encontrado, em muitos momentos da entrevista com o Danilo, o atorbailarino e suas particularidades. Defini-lo é difícil pois, como foi descrito, o atorbailarino ainda está em processo de construção. Mas trazer suas experiências pessoais e profissionais, histórias contadas nos bastidores, como o exemplo da artista Cíntia Kunifas, citando a técnica de Alexander, foi extremamente enriquecedor. A técnica de Alexander que é umas das técnicas que cito e descrevo nesta tese, com esta conversa enfatizou o meu relato sobre a Técnica de Alexander. Danilo mencionou também, em sua entrevista, o quanto minhas aulas com o Lapett foram importantes e tiveram impacto, especialmente, no seu trabalho pessoal. Danilo salientou também a importância dos jogos teatrais e musicais que foram empregados nas aulas assim como as músicas do artista Tom Zé (CD- Jogos de Armar) que foram utilizadas nos exercícios de relaxamento e aquecimento vocal. Enfim, fiquei sensibilizada com as palavras de Danilo, por elas virem ao encontro do que estudo e narro nos meus trabalhos, e que levo para vida.

4.5. CONVERSA 4: ANDREIA NHUR (A.N)

Na entrevista com Andreia Nhur, conversamos um pouco sobre a minha qualificação, na qual ela estava presente, fazendo parte da banca e de como houve mudança no material escrito, desde então. Abordamos acerca da Autoetnografia e da decisão de me utilizar desta metodologia na tese. Também confabulamos acerca dos exercícios que estou fazendo em falar a respeito de minhas experiências pessoais, a técnica vocal e os autores que me apoiam. Além disso, falamos da dificuldade de definir ou delimitar este atorbailarino, que é meu personagem principal, pensando como essa organização corpóreo vocal pode ressoar no trabalho artístico de um intérprete-criador e como conseguir atrelar tudo isto às minhas experiências. Após conversarmos sobre as escritas e antes de fazer a primeira pergunta, pedi que Andreia contasse um pouco sobre sua trajetória e sobre fatos da sua vida artística.

“[...] A.N.: Então, tu sabes que eu sou filha de artistas né? Minha mãe é coreógrafa-bailarina, Janice Vieira, e meu pai (a entrevistada refere-se ao diretor Roberto Abdelnur Camargo, Roberto Gil) é diretor de teatro e ele tem uma pesquisa de iluminação bastante profunda, de iluminação cênica e ele também teve, ele se formou em letras e fez mestrado em linguística, o estudo dele do mestrado tinha a ver com a questão fonética no teatro. E eu logo que comecei a trabalhar com teatro e com dança, com dança com minha mãe e depois fui fazer Unicamp, iniciei fazendo teatro com meu pai, já tinha um pouco essa perspectiva dele estudando as questões fonéticas e usando a palavra como sonoridade, no teatro dele, menos a palavra como texto, como veículo para uma ideia, mas mais como sonoridade. E acho que todo o trabalho que eles desenvolveram juntos nos anos setenta, oitenta e tal, vinha de um embrincamento entre dança e teatro. O teatro do meu pai sempre foi um teatro muito físico, da fisicalidade. E a dança da minha mãe é uma dança muito teatral, tanto é que o grupo, a produção que ela fundou nos anos setenta com Denilton Gomes, foi uma das primeiras experiências de registro de dança teatral no Brasil. Até porque tinha um título que era, “Proposição Ballet-Teatro”, essa fricção no nome né. Então logo que eu fui me desenvolvendo como artista, tive um pouco de formação musical, depois fui estudar dança e teatro, sempre tava transitando já no ambiente bem híbrido, que eles tinham organizado. E acho que desse processo,

Figura 50

Espectáculo: Mulher sem fim. Foto: Paola Bertolini, TUSP, 2017.

quando eu fui me encaminhando mais pro universo da dança, também a dança já vinha organizada nesse lugar né, de hibridismo, mesmo assim do pensamento coreográfico que não é só corpo desenhando espacialidade.

A visualidade é sempre essa perspectiva de hibridez, de misturas. E aí, eu fiz graduação em dança na Unicamp, lá também fiz trabalhos, continuava em parceria com meus pais, nos grupos que eles tinham, mas lá desenvolvi outras coisas, trabalhos solos, trabalhos sob direção de professores e tal. E aí quando eu saí de lá, da Unicamp, voltei pra Sorocaba que é a cidade que eles vivem né, e tava interessada em fazer um trabalho no interior, não ficar me juntando a grandes companhias, no eixo Rio-São Paulo e tal, mas tentar desenvolver algo que eles tinham começado a desenvolver já e que fica sempre nessa... (pausa), um pouco marginal porque não é sempre que essa produção vem pra São Paulo ou pro Rio, a gente sabe né, o que tá fora do eixo tá marginalizado, como se tivesse meio inexistente. Então eu tinha esse ímpeto de levantar a bandeira, da questão do interior e tal. Aí eu voltei pra lá em 2005, 2006 pra trabalhar com eles, daí que eu comecei a desenvolver mestrado e doutorado, muito mais na área de história da dança, pra historiografar o material que eles tinham produzido nos anos 70 até 80, porque eu nem sabia que eram muitos, eram processos de criação que foram muito importantes pra primeira geração da dança contemporânea no Brasil, e aí, ao pesquisar, que eu fui descobrindo esse vínculo de alcance mais nacional e tal.

D.F.: Que interessante né.

A.N.: E daí eu comecei a trabalhar com minha mãe, nesse meio tempo né. Aí a gente começou a desenvolver parcerias artísticas, não sei tu já assistiu nossas peças, nossos trabalhos?

D.F.: Sim, sim. Assisti sim, ali na Tenda da USP, ao lado do CAC.

A.N.: Então, lá a gente decide essa parceria eu e ela, mas mantendo a parceria com o grupo sob a direção do meu pai, eu acho que daí eu fui organizando melhor a criação de uma linguagem, mais autoral, mais autônoma, mas que é muito tributária dessa carreira, dessa trajetória deles. E aí desde então, agora, ultimamente, acho que eu tenho organizado um pouco melhor, como é que essas linguagens vão produzindo material que não se... (pausa), não se aloca no teatro ou na dança né, mas que tá atravessando tudo isso.”

“[...] A visualidade é sempre essa perspectiva de hibridez, de misturas”, disse Andreia. Gostei tanto dessa frase que resolvi repeti-la. Nunca havia pensado a respeito da questão do hibridismo⁵², que hoje muitos falam. O hibridismo é encontrado e discutido no universo da arte contemporânea, ele vai além dos limites de uma linguagem e/ou cultura e/ou sociedade. A performance é um exemplo de hibridismo, e segundo o autor Renato Cohen em seu livro *Performance como Linguagem* (2004):

é impossível falar-se de uma linguagem pura para a performance. Ela é híbrida, funcionando como uma espécie de fusão e ao mesmo tempo como uma releitura, talvez a partir da sua própria ideia da arte total, das mais diversas - e às vezes antagônicas - propostas modernas de atuação (COHEN, 2004, p. 108).

⁵² Híbrido adj. Que provém de espécies diferentes. Que se afasta das leis naturais. Philol. Composto de elementos provenientes de diferentes línguas, (falando-se de um vocábulo). (Lat. hybrida). Dicionário Aurélio, 2010, p.1022)

Ouvindo a fala da Andreia sobre historiografar e descobrir os materiais dos pais, o retorno para o interior, fez com que eu também me transportasse para os anos inaugurais da trajetória de sua família. E nessa conversa, percebi coisas em comum, na minha busca pelo conhecimento em diferentes áreas, dentro e fora da universidade. Após contar sua trajetória, Andreia falou sobre o *atorbailarino* no seu trabalho. Neste momento de nossa conversa, iniciei minha entrevista, fazendo-lhe a primeira pergunta.

1) O que o ser *atorbailarino* representa hoje no teu trabalho?

“[...]A.N.: Então, eu sinto que essa denominação, ela vem um pouco no quanto a dança começa a organizar o pensamento nos últimos tempos, de acordar outras dissualidades, que não vinham contaminadas pela dança clássica, dança moderna, que foi definido, pelas narrativas, como enquadrados nesse âmbito né. E aí, eu acho que a dança em si ela vai abrindo esse rasgo, a dança assim, pelo menos a paulistana, os ambientes que eu tenho circulado, então ela já abre essa fissura pra você produzir, de você ter essa figura híbrida né, então pra mim eu acho que fui encontrando espaço nesse lugar, nesse ambiente da dança que, de certa maneira, é aberto pra isso, diferente de outros momentos que a formação em dança mais strictu senso, tinha mais lugar, né. Agora, o ambiente do teatro, tô pensando ambientes com territórios assim, não a área em si, atividade da dança no teatro, mas os ambientes nos mercados que se cria né, por exemplo, os mercados de teatro eu sinto que são um pouco, mais... (pausa), assim toda essa discussão do teatro

performativo e tal na academia, eu acho que na realidade o que a gente vê na cena aqui de São Paulo, por exemplo, quando você vem com uma formação corpórea muito híbrida, eu acho que isso não se acomoda no lugar do teatro. Então, eu me sinto meio nesse... (pausa) no âmbito dos territórios eu ainda sinto que não, eu não consigo ocupar esses dois lugares de atriz- bailarina, bailarina- atriz, é como se no momento do teatro meu corpo fosse lido com corpo de uma bailarina.

D.F.: Interessante.

A.N: Mas no ambiente da dança isso não tem tanta importância assim, pelo menos em relação com os territórios, até ultimamente, eu fui duas vezes pro festival em La Paz na Bolívia, a primeira no Festival Danzénica (Festival Internacional de Danza Contemporânea) e a segunda no FITAZ- Festival internacional de Teatro de La Paz. Ano passado eu fui no festival de dança lá, com o mesmo trabalho e é engraçado porque as pessoas do teatro leram aquilo como dança e no ano passado as pessoas da dança leram aquilo como teatro... (risos) Mas ao mesmo tempo a dança também não se incomoda com isso, no caso... (pausa), eu sinto que o teatro, no âmbito acadêmico as pesquisas avançaram e elas gostam de ler os corpos híbridos né, performativo teatral, mas os lugares de trabalho mesmo tem ainda essa, esse limite territorial.

D.F: É engraçado isso né, porque às vezes eu, às vezes não, ultimamente eu tenho visto isso, assim, eu sou musicista, mas parece que quando eu entro ali no departamento de música eu não tô mais em casa, eu não me sinto mais em casa, e aí eu venho pra cá, as pessoas me conhecem como musicista e não como atriz, né? Ou a pessoa ali das artes cênicas, então eu fico pensando, outro dia eu até tava conversando sobre isso com meu colega: “onde eu estou?” (risos). Aqui nós estamos do lado da música, só que se eu entro lá parece que falta alguma coisa, justamente o que me falta na música e que desde a minha época de graduação, e que sempre me faltou e que eu tive que buscar fora,

foi justamente esse trabalho corporal, que lá nós não temos, falta pros músicos esse trabalho corporal, esse trabalho de cena de estar presente no palco e esse trabalho de palco mesmo, de performance de palco, sabe? Porque ou a pessoa vai entrar em cena dura né, sem saber o que fazer, o nervosismo do palco, ou ela vai se fechar tanto que ok, a parte técnica ela sabe, no caso dos instrumentistas ou mesmo do maestro. A parte técnica tá com ele, mas o que fazer com aquele corpo que tá em cena? Isso é uma coisa que eu já falava muito lá na graduação e conversando com colegas e que alguns, tipo pra eles não fazia diferença... (pausa), não estavam abertos pra essa questão corporal.

A.N.: Eu acho que aí é uma questão legal que a dança problematiza o corpo de uma forma que ele deixa de ser suporte, não é suporte pra música, por exemplo, não é um corpo que é suporte técnico pra um som surgir, também não é suporte pra um texto passar por aquele corpo, o corpo não como suporte, mas como proposição, como materialidade que em si já tem informação né. Eu acho que é nesse sentido a dança vem produzindo teorias e produzindo as estéticas que transforma um pouco esse olhar, não corpo, não espetáculo de alguma coisa, mas ele em si já é uma proposição, ele já contém esses elementos.

D.F.: Sim, sim. A dança é mais aberta né pra essa questão, até o trabalho vocal, o trabalho da respiração, porque a respiração eu tiro sons também da respiração, já tô fazendo esse exercício, do trabalho vocal, ali.

A.N.: Mas aí, eu sinto que as áreas da música tem isso também um outro lugar, por exemplo, a musicologia cognitiva, que também daí começa a pensar como que o corpo tá operando essa relação com a sonoridade, o gesto musical né.

D.F.: Exato.

A.N.: Aí eu acho que são as áreas, assim como no teatro também eu falei da questão de um território, mas tem muita gente estudando como é que esse corpo vem impactando a cena,

modificando toda história do teatro, o corpo impacta e transforma né. Agora uma coisa que é o ambiente das teorias e outra é essa vivência de fato.

D.F.: A vivência (risos)

A.N.: Acho que problematiza um pouco

D.F.: porque a teoria tem diversas teorias né?

A.N.: É. Boas né, nesse sentido.

D.F.: Tu sabes que, todos os anos, não todos os anos agora fazem uns dois anos que eu não vou, mas eu trabalho, eu vou pra Argentina participar sempre de uma oficina da professora Marie Bardet, eu não sei se tu já ouviu falar da Marie - Marie Bardet, ela é francesa mas radicada na Argentina e ela é da área da filosofia da dança assim... (pausa), e é muito, é muito interessante, claro que a questão do corpo nem se fala, mas é muito interessante o trabalho que ela tem com os sons também né, ela pega os autores filósofos X e dentro daqueles autores ela vai desenhando todo um caminho que, eu não sei como ela consegue por ali a dança, a filosofia, a música, tudo junto e é... (pausa), é justamente isso que a gente tá conversando né, o hibridismo, que te dá essa liberdade de pensar, porque é muito interessante, eu gosto muito de filosofia também, adoro filosofia... (pausa) e trazer, é isso, eu acho que a filosofia mesmo que a gente não fale na filosofia, a filosofia tá no nosso trabalho também né, porque a gente traz autores e esses autores eles de alguma maneira ou estudaram ou foram filósofos... (pausa). E aí a gente consegue amarrar também no nosso trabalho."

Incrível como nas palavras da Andreia, lembrei das minhas aulas com a Marie Bardet. Conheci Marie em 2012, na minha defesa. Não que ela estivesse presente, não! Mas amigos em comum, professor Hilan

Figura 51

Espectáculo: Mulher sem fim. Foto: Paola Bertolini, TUSP, 2017.

Bensusan, que esteve tanto na banca da qualificação, como na defesa, falou-me de Marie e do quanto minha pesquisa aproximava-se da dela, de suas palavras, pensamento e a ligação direta com a filosofia. Fui pra Argentina fazer seu curso e desde então continuo presente em suas aulas e seminários. E ao falarmos da dança, filosofia, corpo, hibridismo e trajetórias, dialogamos também com os trabalhos de Marie Bardet (2014), que em seu livro *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*, nos explica que:

Longe de uma homogeneização, as corporeidades delineadas pelo andar na dança têm a singularidade do modo de andar de cada um(a) e de todo mundo? Andar “como todo mundo”, não em uma identificação nem em uma imitação como “no lugar do caminhante médio”, mas andar, como cada um anda, no sentido de que cada um pode estar no lugar do caminhante. [...]

[...] Não se trata em nenhum caso de dizer que todos os movimentos da dança devam, a partir daí, ser, por direito, executáveis universalmente por todos, como um imperativo categórico, mas de notar o deslocamento de uma linha divisória forte, que atravessa o próprio gesto, entre os lugares, os corpos, os movimentos dizíveis ou visíveis, força de ação do “não importa qual” mais do que força de simples declaração do “todo mundo”, do Uno. (BARDET, 2014, p.91-93)

Neste sentido, o andar de cada um pode estar nesse lugar do “caminhante médio” e deixar com que cada indivíduo perceba os diferentes deslocamentos e não um plano linear. Que tenhamos todos os mesmos movimentos e gestos, o que implicaria na produção de diversas teorias e produções estéticas, que conversam com o híbrido que está presente em toda a entrevista com Andreia. Dando continuidade a entrevista.

2) Tu achas que o trabalho da técnica vocal, através da música- canto, que é o que pesquiso, é um fator importante para o trabalho do ator bailarino ou seria irrelevante no caso do teu trabalho?

“[...] A.N.: Para o meu trabalho é fundamental, eu acho que ele... (pausa), como eu disse lá do início quando eu comecei

a fazer teatro com o meu pai e ele já trouxe a provocação do pensamento da palavra como carne, ali já se inicia uma relação de produção sonora do corpo que tem isso mais a ver com a respiração, da articulação, como é que esse corpo produz percussões e harmonias que depois viram palavras, mas isso como uma carne vocal né, lá naquele momento. Depois quando tava fazendo a graduação em dança eu fui buscando fazer aula de técnica vocal lá no departamento de artes cênicas e fui me aproximando ali, tinha um caráter separado porque tinha aula, no campus tinha aula de técnica, de clássico, dança contemporânea, danças brasileiras, todas as manhãs e depois as optativas que você podia fazer em outro departamento, então era uma coisa aqui, depois lá, né? Isso naquele momento pra mim é... (pausa), eu sabia que tinha algum resultado que apareceria, mas não era imediato né. Depois de um tempo, que eu assumi a preparação vocal, fazia o trabalho corporal no grupo do meu pai e aos poucos eu fui testando, misturar os sons que eu fazia nas aulas de técnica vocal com o corpo, mas tudo de um jeito meio inventando, buscando assim.

D.F.: Buscando coisas, sim.

A.N.: E misturando um pouco o trabalho que meu pai propunha pela fonética, tal, linguística, e aí, fui misturando, misturando, misturando, chegou um momento que eu não conseguia me aquecer sem som né, isso pra mim é muito fundamental não sei como seria reverter o processo ou de fazer um trabalho sem pensar na voz. Porque aí ela nem vem como algo que vai virar voz, virar canto ou palavra depois, mas ela vem como uma extensão do movimento. Eu sei que são materialidades distintas do que é sensorio motor, o que é corpo e o que é vibração né, e ondas sonoras, mas o processo neuronal e sensorio motor é o mesmo né, a coisa da respiração produz movimento, produz um som, então, acho que quando a gente começa e mesmo essa coisa da respiração como impulsionador do movimento que a dança

moderna trabalhou isso de forma muito intensa né, todas as linhas alemãs e mesmo a Martha Graham. E temos a inspiração como motor básico de expansão, recolhimento e como a respiração tá nesse lugar central de movimento, da respiração pra voz, é só um algo a mais ali né uma vibração laríngea. Então eu acho que... (pausa), mas esse é o meu raciocínio, e acho que a maneira como as coisas foram se organizando, eu fico pensando, eu não sei pra quem trabalha com o silêncio, só com dramática de movimento, é... (pausa) se isso tem essa importância, mas eu sei que o trabalho de respiração tem, então de alguma maneira se a pessoa tem um conhecimento de alguma técnica vocal, ou como você que trabalha, por exemplo, com Alexander né? Com pensamento que já é o corpóreo, já é automático e vocal ao mesmo tempo, é... (pausa) eu acho que só vem crescer o estudo das técnicas né. Essas técnicas de lutas marciais, por exemplo, sempre vêm com um respirar, um soltar os sons pra potencializar o movimento né?.

D.F.: Exato. A respiração forte, ofegante.

A.N.: Ela emite como sonoridade né. É que a dança negou durante muito tempo, acho que muito por conta da herança da dança clássica que é a coisa da assepsia total do corpo, um corpo ímpeto, silencioso, bonito, cheio de linhas. Que daí a voz vem um pouco com essa provocação de ruído aí.

D.F.: sim, sim, exato.

A.N.: Eu acho que ela tá aparecendo cada vez mais nos trabalhos de dança.

D.F.: Eu acho tão estranho quando eu assisto uma pessoa dançar ou mesmo nas atuações, com texto e tipo... (pausa), ficar com aquela respiração contida, que não aparece, não ouvir o som daquela respiração, eu acho muito estranho. Mas pra pessoa não, é justamente isso que tu falou, vem dessa herança de que conter e não mostrar o cansaço né, que aquele corpo cansa também, e aí?!

A.N.: Como essa coisa, os teatros musicais têm um pouco essa leitura do corpo, um corpo máquina que ele trabalha, ele tá microfonado.

D.F.: ah é, essa aí é uma outra história também, não pode mostrar o ofegante porque tá microfonado, qualquer suspiro que tu dá, já... (pausa), de repente até dá uma microfonia (risos).

A.N.: explode o aparelho (risos)

D.F.: explode tudo (risos), e aí como é que faz, não tem como (risos). O teatro musical tá crescendo bastante né Andreia.

A.N.: Mas aí eu fico um pouco com medo disso.

D.F.: há uma diferença enorme né.

A.N.: Dá um pouco de receio, porque aí a técnica vocal seja ela mais robótica e tal, mas ela tem uma importância enorme porque senão aquela máquina não continua a produzir aqueles corpos com uma potência né, que padronizado mas tem a sua potência, só que aí ela também vem de um jeito que ela liberta muito pouco, mas que ela vem pra criar um padrão.

D.F.: Sim, sim, exato.

A.N.: Assim como a dança que ali são feitas, mesmo o trato com a palavra, é uma palavra ela vem quase que um merchandising de um texto.

D.F.: Heranças da Broadway né. Eu sinto que não tem uma coisa nossa ainda né.

A.N.: Acho que tem algumas experiências, mas a questão é que as pessoas que tão se formando nesse lugar dos musicais, tem muitas escolas né, vira um protótipo de atorbailarino, que é muito distinto desse... (pausa), dessa linha do qual você tá falando.

D.F.: Sim, sim, bastante.

A.N.: Embora tenha muita mais técnica vocal no sentido que eles exercitam mais, uma coisa mais frequente, mas não tem um pensamento sobre aquela produção, só uma produção em série.

D.F.: é aquela produção praquela cena, praquela particularidade, não digo da música, mas daquele trabalho em si que ela tá produzindo naquele momento né.

A.N.: E tem uma lógica. “Não! Vou fazer um trabalho de técnica pra ganhar extensão, pra ganhar volume”, enquanto que eu acho que esse ambiente da cena independente que carrega o atorbailarino que é esse atorbailarino pesquisador, esse elemento que começa a pesquisar, pode até fazer exercícios pra extensão, por exemplo, mas ele descobre que: “ah, posso brincar com os harmônicos também”, e aí, os harmônicos ficariam feios na outra estética vocal né, mas aqui ele ganha um espaço de embrião pra uma cena, é um lugar da descoberta.

D.F.: Exato

A.N.: É uma técnica para descobrir coisas, não é uma técnica pra chegar...

D.F.: É porque a gente trabalha com a questão dos sons e com a questão da desconstrução né, eu posso brincar com a não afinação né, com a desafinação, eu posso brincar. Eu posso brincar com os ruídos que é o que o autor Murray Schafer fala sobre os sons e sobre os ruídos, né. Que é justamente isso, não tem um padrão, até no aquecimento, é brincar com esse aquecimento e não simplesmente sentar no piano e aquecer a voz e se eu não tenho piano? Isso foi uma coisa que no início, quando eu cheguei, eu pensei: “Meu Deus, como vou fazer o aquecimento deles se não tem piano?”. Eu não tinha essas outras formas, eu não conhecia na verdade as outras formas né, eu conhecia é, fazer os vocalizes, o aquecimento sentada no piano e vamos lá, aquela coisa técnica e mecânica ao mesmo tempo.

A.N.: É que aí, é a combinação disso.

D.F.: E a afinação né. Sempre ali. Afinar, afinar, afinar. E agora não e como que é essa desconstrução também.

A.N.: Mas o bacana eu acho que é essa combinação das coisas também... (pausa), não desprezar todo esse conhecimento.

D.F.: Claro.

A.N.: Mas é problematizar esse conhecimento.

D.F.: Exatamente.”

Ao citar o autor Raymond Murray Schafer (1933), trago o diálogo com a música e minha formação musical. Em seu livro *O ouvido pensante*, mais precisamente no capítulo sobre ‘limpeza de ouvidos’, o autor descreve alguns exercícios que vai ao encontro de meu trabalho com o *atorbailarino*, o trabalho com os sons. O autor nos explica que os ouvidos são expostos e vulneráveis, ao contrário de outros órgãos dos sentidos, tais como os olhos, por exemplo, que podemos fechá-los quando quisermos, temos controle sobre eles, diferentemente dos ouvidos, que estão sempre abertos. Podemos tapá-los com as mãos, mas não fecharmos. Para Schafer, os sons produzidos podem não ser refinados, possuir uma forma ou graça, mas eles são nossos, nós devemos descobri-los e trabalharmos conforme desejarmos. Essa técnica que Schafer chamará de limpeza de ouvidos, faz com que:

As habilidades de improvisação e criatividade, atrofiadas por anos sem uso, são redescobertas, e os alunos aprendem algo muito prático sobre dimensões e formas dos objetos musicais” (SCHAFFER, 1991, p. 68)

Um dos objetivos do autor é procurar levar som a todos os espaços. Schafer apresenta esse trabalho juntamente com o ritmo, melodia, amplitude e timbre, criando o que chamará de paisagem sonoro-musical. Outra questão comentada por Schafer é a questão dos ruídos, que os classifica sendo um som negativo, indesejável, para ele o ruído é o som que interfere.

Por outro lado, para alguém verdadeiramente emocionado com uma música, mesmo os aplausos podem se constituir numa interferência (...). Para o homem sensível aos sons, o mundo está repleto de ruídos. (SCHAFFER, 1991, p. 69).

Pensando no que o autor fala, somado à entrevista com Andreia aliado, ainda, à questão do ruído na produção musical contemporânea, ele (o ruído), transformou-se em objeto de estudo para a criação e o fazer musical. O que determina o que é som ou ruído é a interpretação cultural, assim como o que é música ou barulho, por exemplo. Trazendo este estudo para os exercícios realizados com o *atorbailarino*, concluo que não há um limiar que dite o momento exato onde se localizam essas sensações sonoras de prazer ou desconforto. Estamos inseridos em diversos exemplos sonoros de músicas que utilizam o ruído como matéria do fazer musical, um exemplo disso são as músicas do compositor Tom Zé⁵³. Conversando com a Andreia, citamos o compositor Tom Zé que está

⁵³ Tom Zé- CD, *Jogos de Armar (Faça Você Mesmo)*, (2000). Podemos identificar a variação de instrumentos que o compositor utiliza em diversas músicas do CD.

inserido nos meus trabalhos, inclusive com o grupo Lapett, que por diversas vezes nas aulas colocava para os alunos dançarem e cantarem suas músicas; tenho me utilizado do seu repertório musical no trabalho desenvolvido com o *atorbailarino*. Tom Zé em suas composições nos apresenta uma variação de instrumentos musicais, tais como: buzinas, batedeiras, copinhos, xique-xique em que ele utiliza em suas músicas causando microfônias e ruídos. Dando prosseguimento na entrevista:

“[...] A.N.: Eu tive uma experiência muito... (pausa na gravação)

D.F.: (reiniciando a gravação). Último trabalho que tu fizeste com a tua mãe teve uma experiência que... (pausa), repete por favor?

A.N.: Nesse último trabalho, Peças Fáceis, eu tive uma experiência muito profunda eu acho, no ponto de vista dessa relação com a voz. Porque foi um trabalho, a gente fez em cima de algumas peças fáceis, daquele livro da Anna Magdalena Bach. E a nossa ideia era trabalhar com o contraponto, melódico e de movimento que poderia surgir daquelas linhas melódicas. E aí pra isso a gente brincou com os instrumentos, ela (referindo-se a sua mãe) com o acordeon que é o instrumento dela, eu com violão, mas também com a voz. E nesse processo da voz foi muito intenso, a gente teve o trabalho vocal da Andreia Drigo, que ela tem toda uma perspectiva do caminho do canto que é a linha de pesquisa dela, que é de fato construir um percurso, que ela chama de 3 regiões, o R1, R2, R3, os graves, os médios e os agudos, pensando no aterramento disso, naquela organização repetida das pernas, depois os médios com o coração e braços, tem todo uma... (pausa), tem essa linha vocal. E ao mesmo tempo a gente chamou uma pessoa de voz que é a Marcia Ma, que vinha

com um, ela é super aberta também mas já com uma apresentação mais com piano, dos vocalizes e a gente quis testar essas técnicas.

D.F.: Que legal.

A.N.: Então na mesma semana a gente ia pra lugares muito diferentes de brincar com os ruídos, com o feio da voz e depois com um lugar mais conhecido, a textura de espaço.

D.F.: Mais técnico mesmo.

A.N.: Mais técnico... (pausa). Mas aí, a gente teve muitos apoiadores, a Heleninha Bastos que foi ajudando, as colaborações que a gente teve, pra gente conseguir montar esses dois trabalhos. E teve a Marcia (Ma), também tinha essa coisa mais técnica, mas ela era bem aberta também ao que a gente produzia de voz né. Agora tinha uma... (pausa), eu acho que a relação disso com o movimento era um super desafio porque a ideia, por exemplo, a primeira peça que a gente faz, é aquela Minuetto em sol (Minuet in G major- Johann Sebastian Bach) que depois foi atribuída ao Christian Petzold que é (nesse momento a Andreia canta um trecho do Minuetto), a gente canta e a gente faz a linha melódica só com movimentos e respiração, é de matar assim (risos). Você fica com a obrigação de cumprir dois lugares, duas estéticas que vão ser reconhecidas, então você quer ver aquela completude de movimento, você ouve alguém cantando uma melodia tão conhecida, então tu te propõe ao um desafio enorme, mas ao mesmo tempo foi legal pra gente desenvolver esse vínculo de corpo e voz, corpo e som, que agora entrou de uma vez acho que mais definitiva no nosso trabalho.

D.F.: É difícil quando pega uma música que é muito conhecida né porque, como que eu vou brincar com essa música, como que eu vou desafinar nessa música, se ela é toda regrada né, toda direitinha (risos)

A.N.: É super, a pessoa já sabe (risos)

D.F.: É mais complicado.

A.N.: Mas foi uma escolha arriscada né.

D.F.: Muito legal, poxa.

A.N.: Mas a gente quis fazer essa escolha, pra até puxar assim... (pausa), uma porque a relação do nosso trabalho todo com memória, ela tinha tocado muito no acordeon na infância e eu também no violão, o meu estudo foi bem menor que o dela né, acho que ela muito mais tempo, mas é uma memória em comum que a gente queria brincar com essa memória naquela hora.

D.F.: Que legal.

A.N.: Mas é... (pausa), acho que esses desafios né, eu me lembro também que Alício Amaral e a Juliana Pardo que são daquela Cia. Mudu Rodá, trabalham com música popular e tal, aí eu lembro que tinha um menino chamado Caio (a entrevistada não recorda do sobrenome do aluno) que era orientando da Maria Thaís. Tava trabalhando com eles e eles tavam loucos, reclamando, porque eles trabalharam um espetáculo lá que eu não me lembro com um Dinamarquês que veio com partituras e eles tinham que dançar e produzir um negócio, enfim, compasso com compasso, rítmica e tal e eu acho que esse impacto da música desse jeito na dança gera uma provocação que é muito instigante que você se desloca né, também... (pausa), porque a gente só sabe ouvir, contar até oito (risos).

D.F.: Nossa (risos). A questão da partitura é interessante porque na música, principalmente na música clássica a gente trabalha quer dizer, a criança ela já inicia leitura de partitura desde pequeninha né... (pausa), e na dança não teve essa questão da partitura, quer dizer, teve a notação que o Laban criou, tem alguns especialistas, mas não é utilizada né?

A.N.: É muito difícil. A Sayô estudou bastante, a minha mãe estudou bastante, mas a gente não usa, se a gente precisa anotar alguma coisa, ela fala: "É muito difícil"! Aí eu não vou saber ler né? Porque eu não sou letrada em Laban Notation. Então ela não ficou uma linguagem universal, como na música.

D.F.: Exato. Como a partitura na música.

A.N.: Agora, também acho que na música, por causa da coisa das frequências, ela tem uma relação, uma identificação mais direta com os símbolos, que é muito mais difícil, ele tem muito mais, acho eu, possibilidades né. É que a música, também, a gente sai da coisa ocidental.

D.F.: É exato. Por exemplo, se tu pega uma partitura oriental... (pausa), eu toquei uma vez uma peça contemporânea, agora não me recordo o nome, mas era japonesa e era uma outra escrita, quer dizer, tinha lá os básicos né, que eu teria que tocar na música, as notinhas lá tudo direitinho, mas ela tinha outros símbolos que daí eu tive que estudar a parte, porque a partitura oriental ela é diferente. E hoje colegas meus eles já fazem transcrições de músicas mais com essa pegada assim mais livre, sai um pouco... (pausa), tem a partitura, mas eles deixam o interprete fazer a sua própria criação em cima das notas né, enfim, da partitura, tem uma outra linguagem. Partitura contemporânea, música contemporânea permite uma coisa mais aberta, pra além daquelas sonatas que tu tens que seguir à risca, Minuetos que tu tem que tocar e seguir a arrisca. Como é que tu vai fazer uma... (pausa), tu pode até colocar um mielisma, uma coisinha assim a mais, mas não é todos os compositores que tu pode fazer isso né, é complicado.

A.N.: Tem a questão do sagrado né.

D.F.: É, tem a coisa do sagrado, da época que não se permitia fazer isso, é mais difícil.

A.N.: Nesse trabalho, por isso a minha escolha de pegar Bach, além dessa memória comum, porque esse grande nome do Barroco e a ideia de Barroco que tem bastante haver, eu acho também, esse pensamento do ator bailarino, porque é o barroco como conceito da mistura, tem todo um mistério que a gente fala do barroco assim também. Tem um professor da Puc chamado Amálio Pinheiro, que ele fala do barroco como sendo uma onça alegre que vai comendo as coisas, de uma mistura que vai

possibilitando, junções misturadas e que gera o estranho, o imprevisto, o assimétrico né, eu acho esse conceito legal.”

3) De que forma tu achas que o professor de canto ou o maestro contribuiria para o teu trabalho?

“[...] A.N.: Eu acho... (pausa), é importante assim pensar, sem esquecer também, eu acho que o maestro, por exemplo, ou professor de canto, desde o ponto de vista do deslocamento, que ele também saiba se deslocar desse lugar, mais hegemônico de uma música que caberia como uma dança ou um teatro mais hegemônico, mas como a gente já opera nessa lógica do barroco, por exemplo, eu acho que vai é... (pausa), os encontros tem que se dar nesse lugar, de que o artista se permita também se deslocar pra lugares que ele não costuma ir, no sentido de alguém que tem uma prática corporal muito intensa. O caso da minha mãe, por exemplo, ela se exercita, mas ela não cantava, pra ela criar esse deslocamento pra voz também foi preciso encontro com pessoas que deixaram essa voz ruidosa sair, às vezes não afinava, se encontrar num lugar ali né, eu acho que tem um pouco esse encontro, não sei como posso formular isso, mas é um encontro de estéticas, afins de estéticas que criam fecundidade, porque, senão a gente cai também naquele modelo de produção. Se é uma pessoa que vem com um postulado de formatar um corpo para uma voz ou uma voz para aquele corpo eu acho que o encontro vai ser um pouco agressivo né, então eu acho que não é qualquer técnica vocal, qualquer maestro ou qualquer preparador, eu acho que ele tem que ter esse deslocamento dessa pessoa da música para um pensamento corpóreo.

D.F.: O importante é ele conhecer o teu trabalho também né. É porque ele tem as ferramentas dele, toda a técnica dele, mas ele tem que conhecer o trabalho da pessoa pra poder ver

até onde ele pode contribuir ou essas técnicas vão servir pro teu trabalho, no caso.

A.N.: É. E mesmo no contexto pedagógico, se a gente pensar numa disciplina de música no curso de artes cênicas, uma disciplina de voz, no curso de dança, ou de teatro, também do ponto de vista dessa cena contemporânea é um grande deslocamento dessa pessoa de entender que tem especificidade nos corpos e a estética. Que na estética, aqueles corpos vão gerar as cenas híbridas né, que é isso que você falou, do ponto de vista pedagógico também né, isso se altera de anos atrás até agora quanto antes o trabalho da técnica vocal que fosse pra área de texto ou pra área do canto cênico. Ele vinha com toda uma construção teórica, técnica um paradigma que vestia o corpo daqueles alunos, agora ele tem que fazer um jogo de porta de vai e vem, porque senão ele vai produzir um corpo rígido que talvez esse aluno nem use depois, joga fora esse conhecimento, de alguma maneira.

D.F.: É verdade. Isso que tu falou vem do que a gente tinha conversado antes né, do que eu vou poder contribuir pra esse aluno ou pra essa turma que, tenho que me despir um pouco da Daiana, professora de técnica vocal no curso de música, por exemplo.

A.N.: É, é.

D.F.: Se eu chegar com aquele material de como eu dou aula num curso de música para o músico, chegar aqui nas artes cênicas e dar a mesma aula, não vai rolar.

A.N.: Pode ficar até um pouco autoritário.

D.F.: É. Porque... (pausa), é essa questão do autoritário né, a gente vem de um certo autoritarismo mesmo na música assim, tem coisa que a gente tem que saber se desprender porque senão fica muito enrijecido.

A.N.: Mas a dança também.

D.F.: Muito, demais assim, eu vejo pela postura que eram e que são alguns dos meus professores, algumas coisas eu

Figura 52

Espetáculo: Mulher sem fim. Foto: Paola Bertolini, TUSP, maio/2017.

quero dos ensinamentos que eu tive, durante os meus quarenta (risos), não digo quarenta, mas os meus trinta e cinco anos né, de musicista, e algumas coisas que eu não quero para o meu aluno, coisas que aconteceram comigo. De ter aquele professor mesmo, muito rígido né, a ponto de fazer o aluno até chorar dentro da sala de aula. Muito eu já chorei, nossa (risos).

A.N.: É... (pausa), na dança clássica também. Eu acho que é quando você bota meta na frente da experiência, e que são essas áreas que tão muito consolidadas na relação com o padrão, um padrão corpo, um padrão voz, um padrão disso, daquilo. Que tem toda a sua importância, a sua história, mas quando a gente tá pensando em outra formulação pedagógica, outra formulação de corpo, isso invariavelmente vai se modificar, eu acho.”

“[...] D.F.: É isso aí. Uma última perguntinha, a conversa tá boa (risos), me defina o atorbailarino. Será que ele pode ser definido né, é uma questão.

A.N.: É. Eu tô pensando uma coisa, que eu vou roubar da minha orientanda (risos). Que ela tá pesquisando, a coisa do corpo fenomênico e do corpo simbólico, ela tá falando de quando o corpo tá na fisicalidade ali e quando ele propõe símbolos ou metáforas. E eu acho que o atorbailarino opera um pouco nesse lugar, porque ele dá, às vezes, materialidades o tempo inteiro, você vê uma lógica compositiva de um corpo liberando ou com movimento ou com a voz ou como sonoridade, como vocalidade ou com sons produzindo, instrumentos, enfim, quer dizer, você vê ali uma lógica da fisicalidade, da composição. Mas como ele trás essa perspectiva da teatralidade também, ele tá sempre criando um degrau daquilo que o público tá vendo, por exemplo, ou pra ele mesmo, quer dizer, eu vejo movimento desenhado no espaço, eu vejo sons sendo produzindo e aquilo gera um vínculo como uma ideia, com um ancoramento conceitual, poderia dizer assim, que é onde entra esse elemento da teatralidade. Meu último trabalho solo, o Mulheres sem Fim, tô me lembrando, eu comecei a compor, com canções que eu tava criando, criando não, captando e produzindo experiências corporais em cima daquelas canções que eram religiosas e tal, dessas canções eu fui observando a movimentação que surgia e dessa movimentação foram surgindo personagens femininos e daí surgiu depois o título mulheres Sem Fim, então, o que vem primeiro é o som, o movimento e depois um ancoramento de ideias sabe... (pausa) de símbolos, não sei se fui clara.

D.F.: Sim, sim.

A.N.: Eu acho que a coisa do atorbailarino, que diferencia do bailarino só, somente, porque a leitura da dança, lógico você tá assistindo um trabalho do grupo corpo você também faz relações signícas daquilo que você tá fazendo, mas a operação maior ali é formal, são formas dialogando com formas, é

compositiva, e aí se você olha uma obra do Wuppertal da Pina Bausch, tem a operação formal, mas aquilo tá sempre suscitando uma relação sónica, com imagens, com ideias, com textualidades e tal.

D.F.: Imaginação o quê?

A.N.: Sónica. Assim como se a gente fosse pensar na dança teatral, mas se a gente fosse pensar na música teatral, também seria nesse sentido. Se eu tô produzindo só sons e relação melódica, harmônica, rítmica eu tô nesse ambiente da forma né, se eu começo a ancorar a questão da letra da música é isso, uma teatralidade em peça, em som, porque você ancora ideias e tal, então eu sinto que eu acho que atorbailarino opera meio que nesse lugar aí, não sei.

D.F.: Tá ótimo.

A.N.: Você tinha me pedido uma palavra

D.F.: Não, não, me defina o atorbailarino né.

A.N.: Mas eu acho que é isso, é alguém que consegue, que tenta ao menos conjugar a teatralidade com a materialidade com a corporeidade, abrindo aí, que essa corporeidade é corpo e voz.”

Finalizo este capítulo dizendo que aprendi muito com cada entrevista, cada uma com suas peculiaridades, mas todas com o sentimento enriquecedor do SER artista e de ESTAR no lugar de suas escolhas. As trajetórias, vivências e experiências pessoais e artísticas faz com que tenhamos essa liberdade de escolha. Não conseguiria escrever sobre o atorbailarino sem os colegas-colaboradores e a orientação. Acredito muito no trabalho em equipe, nas trocas de experiências com os colegas, no convívio dentro e fora da academia. As entrevistas serviram para eu

pensar no trabalho com o atorbailarino e se essa minha experiência musical como maestrina e professora de técnica vocal, esse meu querer discutir e repassar o conhecimento vocal para eles, seria interessante e de que forma passaria ou apresentaria os exercícios. Todas as perguntas feitas foram devidamente respondidas, bem como minhas inquietudes que durante alguns anos esteve presente e ao longo desta pesquisa, de certa maneira, algumas delas, também foram respondidas.

Acredito que nenhum texto seja ou esteja fechado, aqui nas entrevistas tão pouco. Abriram-se, sim, outras perguntas para serem discutidas e analisadas. Um trabalho acadêmico, uma entrevista semiestruturada, a metodologia que usei nas entrevistas, são todos instrumentos de comunicação e debate, primeiramente no âmbito da comunidade acadêmica, e em segundo, no âmbito da sociedade. Somos Artistas Arteiros que caminhamos sempre em busca do conhecimento e de transmiti-lo. Agradeço de coração a vocês, Vanessa Macedo, Rafael Sertori, Danilo Silveira e Andreia Nhur, pela disponibilidade, carinho e pelas histórias que, ao logo das entrevistas, me fizeram viajar em minhas lembranças e memórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Relatar as últimas palavras nessas considerações finais não está sendo fácil, assim como foi difícil escrever as primeiras linhas da Introdução. Tenho a tarefa de finalizar algo, essa é a intuição; mas não estaria aqui o (re)começo de uma nova etapa; de uma nova ideia, perguntas e questionamentos? Tenho a sensação de que deixei de contar algo e que precisa aqui ser finalizado. Novamente relembro como tudo começou. Chego na cidade de São Paulo em 2014, início do doutorado; vim na cara e na coragem, sem família, amigos, não conhecia ninguém, fui morar em uma república com mais estudantes, todos estrangeiros que assim como eu, estavam na mesma situação. Lembro que por várias vezes, sozinha no meu quarto, com saudades da família, ouvia silenciosamente a música “Sampa” de Caetano Veloso e essa música parecia que conversava comigo, falava sobre mim: “[...] *Alguma coisa acontece no meu coração; Que só quando cruza a Ipiranga e Avenida São João; É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi; Da dura poesia concreta de tuas esquinas; Da deselegância discreta de tuas meninas.*”⁵⁴ E assim quando a ouvia, respirava fundo, deixava a saudade de lado e mergulhava nas aulas, reuniões e ensaios. Depois de muitas pesquisas,

encontros, (des) encontros, compartilhamentos, tristezas, alegrias, histórias, lembranças, memórias, vivências e experiências profissionais sendo resgatadas para descrever narrativas vividas ao longo desses anos, entendi o que deveria realmente ser escrito nessa tese e pude então, contar um pouco da minha história através da *Autoetnografia, do Método Descritivo e da Entrevista Semi-Estruturada*, metodologias estas que usei para elaborar o texto e que considero um aprendizado pela experiência. O conhecimento, deste modo, se torna um processo contínuo de relações entre experiências no passado, presente e futuro; emoções do passado (memórias) são revividas no presente criando uma forma articulada e harmônica. E se o conhecimento é construído a partir da experiência concreta, da relação do indivíduo com o objeto e/ou meio, se torna um estudo orgânico, portanto natural, pois se torna parte do indivíduo. As imagens de existência do passado são evocadas e delineadas para transmitir o conhecimento, no meu caso o estudo da técnica vocal, perpassando para o *atorbailarino*, que foi o sujeito de estudo nesse trabalho. A pesquisa a partir da narração das histórias de vida, histórias centradas na formação, efetuado na perspectiva de evidenciar e questionar as heranças artísticas, a continuidade e a ruptura dos projetos de vida, os múltiplos recursos ligados às aquisições de experiência, etc., esse

⁵⁴ Compositores: Caetano Emmanuel Viana Teles Veloso / Elvira Perpinya Brull (A canção: “Sampa”, considerada como símbolo da Cidade de São Paulo, foi composta para um programa de TV no aniversário de São Paulo em 1978).

trabalho de reflexão a partir da narrativa da formação de si permite estabelecer movimentos sociais e culturais nas vidas singulares e relacioná-las com a evolução dos contextos de vida profissional e social.

Assim, caminhando em minhas construções teóricas, acabei por nomear o tipo de trabalho – *Autoetnográfico e Descritivo*, efetuado com as especificidades de minha metodologia como sendo sustentado, não somente pelo paradigma do experiencial, mas igualmente pelo paradigma do singular plural, que exprime muitas tensões dialéticas nas quais a vida toma vida, se inventa e, graças a essa invenção, se perpetua, com as histórias de vida e profissional dos narradores descritos na tese – *Entrevista Semi-Estruturada*. O concreto singular dá vida, informa e abre novas perspectivas ao “pensamento e ideias” e às correlações dos estudos e autores que dialogaram ao longo da minha formação universitária. “[...] *E foste um difícil começo; Afasto o que não conheço; E quem vem de outro sonho feliz de cidade; Aprende depressa a chamar-te de realidade; Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso...*”⁵⁵. Trabalhar a voz, minuciosamente, através do trabalho da respiração, vocalização e jogos lúdicos, tornou-se um espaço sonoro, um espaço de criação para o *atorbailarino*. E esse foi o maior desejo e objetivo, fazer com que o *atorbailarino*, que dança e atua, descubra não somente as questões do corpo ou da voz falada, mas também alguns componentes

de sua voz cantada, tais como: classificação vocal, extensão vocal, vocalização, sonoridades, etc. Para tanto, foi necessário que o *atorbailarino* descobrisse e conhecesse um pouco do seu aparelho fonador. Propus, ao longo dos encontros com o grupo Lapett, um trabalho com os jogos e improvisações, com o intuito de despertar no *atorbailarino* o interesse pela técnica, a partir de atividades que reunissem a escuta, escrita e execução. O foco nos apoios respiratórios, musculares, a transferência de peso na variação dos eixos de equilíbrio, demonstraram ser um excelente caminho para desenvolver a consciência pelo próprio corpo em ação: na busca de soluções criativas, na libertação de condicionamentos, na abertura ao vazio- espaço gerador de novas possibilidades criativas. A ludicidade do jogo esteve presente na criatividade do corpo, as caminhadas, os deslocamentos, o sair do padrão habitual e criar novas possibilidades de se movimentar. E assim, o ato de cantar pode fazer parte, não por um momento de vivência do grupo, mas como instrumento que esteve presente e acionando as possibilidades e ampliações vocais de cada intérprete.

A maneira que desenvolvi a técnica vocal com os integrantes do Lapett, possibilitou acoplar a ação educativa às ferramentas presentes nesta técnica, que resultou na formação de cada um deles, que se valeiram de suas criatividade, da criação corpóreo-vocal, e da consciência

⁵⁵ Ibidem

criativa no canto-música. Por meio da técnica vocal o *atorbailarino* é estimulado a desenvolver sua imaginação, transformando suas visões do mundo para estar apto, no seu papel de agente criador, a inventar novas possibilidades para a realidade, intervindo sócio- culturalmente, através das técnicas, poéticas e estéticas de suas ações artísticas.

Acredito que o trabalho vocal permitiu não somente aprofundar, discutir e registrar novas formas de pensamentos para o entendimento da criação cênica, mas também registrar situações atuais nas produções que unem estas artes: a arte de atuar, dançar e cantar. Organizada a partir do diálogo entre essas artes, trabalhar o corpo do *atorbailarino*, juntamente aos aparatos vocais, foi o grande desafio desta tese. Sigo com os pensamentos, vontades, leituras, e me aprofundando nos ensinamentos de trabalhos de autores que admiro e os quais tive a oportunidade de conhecer, como a Técnica de Alexander e da Pedagogia de Koellreutter, e que agora desejo expandi-los quando levo seus estudos e suas práticas para os alunos/*atoresbailarinos*. “(DES) ARMANDO JOGOS CORPO-VOCALIS: EXPERIÊNCIAS COM O *ATORBAILARINO*”, esse é o título da minha tese e que, com o desenvolvimento deste trabalho, consegui conhecer algumas facetas deste tão caro e principal personagem: o *atorbailarino*. Estava há quatro anos em busca deste protagonista, querendo saber quem ele é; onde o encontramos; qual o formato de seu

corpo; saber se seria relevante trabalhar sua voz ou não. Perguntas que surgiram e me fizeram pensar no decorrer da minha caminhada. Tive o privilégio de entrevistar amigos-colegas *atoresbailarinos*, que dividiram não somente suas experiências, mas também suas opiniões acerca do *atorbailarino*. Obrigada Andreia Nhur, Danilo Silveira, Rafael Sertori e Vanessa Macedo por compartilharem suas vivências e experiências pessoais. Agradeço também aos queridos Lapettianos, pela disponibilidade e carinho; ter o Lapett como “palco” para as minhas experimentações foi uma alegria e entrega no processo das aulas/ensaios. Não acredito ter todas as respostas, mas neste momento, sei quem é o meu *atorbailarino*. No transcorrer destas reflexões e pensando nesta busca constante, consigo visualizá-lo como uma pessoa desprendida, livre para o processo de criação, um corpo comum que busca a leveza no DANÇAR, CANTAR, ATUAR E SE COMUNICAR. Sigamos em frente, ‘Artistas Arteiros’ em busca do conhecimento, de novas conquistas, do fazer ARTE! E finalizo “cantando”: “*Pan- Américas de Áfricas utópicas, tûmulo do samba; Mas possível novo quilombo de Zumbi; E os novos Baianos passeiam na tua garoa; E os novos “Gaúchos” te podem curtir numa boa.*”⁵⁶.

⁵⁶ Ibidem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, Frederick Matthias. **O uso de si mesmo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **A Ressurreição do corpo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. Re-education of the kinaesthetic systems, (Early Articles, 1908), **In: Articles and lectures**. London: Mouritz, 1995. p. 79-85.

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: Um caminho para a percepção corporal**. 2. Ed., São Paulo: Martins Fontes Editora, 1991. 196 p.

AMATO, Rita Fucci. **O canto coral como prática sócio- cultural e educativo musical**. Opus, Goiânia, v. 13, n. 1, jun, 2007. p. 75-96.

AMOROSO, Daniela Maria. **Dançando com as máquinas: um olhar para o corpo na dança e a tecnologia na sociedade através de um espetáculo de dança-tecnologia**. Dissertação de Mestrado - Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.

ANDION, C.; SERVA, M. A etnografia e os estudos organizacionais. **In: GODOI, C. K.; BANDEIRA-DE-MELLO, R.; SILVA, A. B. Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais: paradigmas, estratégias e métodos**. São Paulo: Saraiva, 2006.

ANTUNES, Silmara Ferreira. **Brincar e dançar... é só começar**. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

AQUINO, Dulce. **A dança como tessitura do espaço**. Tese de Doutorado - Curso Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugenio et alii. **El arte secreto de l'actor**. México: Escenología: Pórtico de la Ciudad de México: Internacional School of Theatre Anthropolgy, 1990.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. Tradução Regina Schöpke, Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes- selo Martins, 2014.

BARRETO, Ceição de Barros. **Canto Coral – Organização e Técnica de Coro**. Petrópolis: Vozes, 1973.

BEHLAU, Mara et alii. Psicodinâmica vocal. **In: Trabalhando a voz – vários enfoques em Fonoaudiologia**. Ferreira, Lésle P. (org.), São Paulo: Summus, 1988. p. 71-88.

BEHLAU, Mara (Org.). **Voz: o livro do especialista**. vol 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

_____. **Higiene Vocal para o Canto Coral**. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.

_____. **A avaliação da voz. In: Avaliação e Tratamento da disfonias**. São Paulo. Lovise, 1995. P. 106- 117.

BELLINI, Magda. **O corpo que dança e a arte contemporânea: multiplicidade e fragmentação**. 2000. 150 f. il. Dissertação (mestrado) - Curso Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

BENSUSAN, Hilan. **Observações sobre a libido colonizada: tentando pensar ao largo do patriarcado**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v.12, n.1, p.337-339, jan./abr.2004.

_____. **Observações sobre a política dos desejos: tentando pensar ao largo dos instintos compulsórios**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v.14, n.2, p. 445-479, mai./ago. 2006

BEVILACQUA, Otávio. **História do canto-coral**. Rio de Janeiro: O globo, 1933.

BONNE, Daniel.- **Sua voz está traindo você? Como encontrar e usar sua voz natural**. Porto Alegre. Artes Médicas, 1996.

BONNE, Daniel et alii. A avaliação vocal. **In: A voz e terapia vocal**. Porto Alegre. Artes Médicas. 5ª. Edição, 1994. P. 99-139.

BRAVI, Valéria Cano. **Um olhar sobre a incorporação estética do movimento**: dança cênica. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BRITO, Teca Alencar de. **Koellreuter Educador. O Humano como Objetivo da Educação Musical**. 2ª ed.- São Paulo: Peirópolis, 2011.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Mecanismos de comunicação entre corpo e dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Tese de Doutorado - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

BROOK, Peter. **A porta Aberta**. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BROWN, Oren L. **Discover your voice**. San Diego: Singular Publishing Group, 1996. P. 286.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. **Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança**. Tese de Doutorado - Programa de Estudos Pós- Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC/SP. 2012.

CARDOSO, Thereza Cristina Rocha. **De Artaud a Pina Bausch**: a história da invenção de um novo corpo. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

CINTRA, Fabio Cardozo de Mello. **A Musicalidade como arcabouço da cena: Caminhos para uma educação musical no teatro**. Tese de Doutorado - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COELHO, Myrna. **“Das loucuras da história”**: dança-teatro, sofrimento psíquico e inclusão social. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COHEN, Renato. **Performance Como Linguagem**. 3ªed.-São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, Elaine Melo de Brito. **O corpo e seus textos**: o estético, o político e o pedagógico na dança. Tese de Doutorado - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.

CUNHA, Carla Sabrina. **O drama no corpo**: autonomia e identidade expressiva do ator. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

DANTAS, Mônica. **Dança: O enigma do movimento**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

_____. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...”: criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **In: Revista Movimento**, v.11, n. 2, p.31-51, mai./ago. 2005.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cenários Liminares: Teatralidades, Performances e Política**. Tradução: Luis Alberto Alonso e Angela Reis. EDUFU. Minas Gerais, 2011.

DINVILLE, Claire. **A técnica da voz cantada**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

ECO, Humberto. **Como se faz uma Tese**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELLIS, C., BOCHNER, A. P. **Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity**: Researcher as Subject. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. *Handbook of qualitative research*. London: Sage Publication, 2000.

FÈBVRE, Michelle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Chiron, 1995.

FERREIRA, Léslie Piccolotto et alii. **Voz profissional**: o profissional da voz. Carapicuíba, SP: Pró-fono - Departamento Editorial, 1995.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto et alii. Reflexões sobre aspectos da prática coral. **In: Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira.** Lackschevitz, Eduardo (Org.). Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p. 6-49.

FIGUEIREDO, Sérgio Luis Ferreira de; A função do ensaio-coral: treinamento ou aprendizagem? **In: Opus - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música,** Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, dezembro, p. 72-78, 1989.

GELB, Michael. **O aprendizado do corpo: Introdução à técnica de Alexander.** São

Paulo: Martins Fontes, 1987.

GRANGEIRO, Maria Regina. **Classificação vocal: aspectos anatômicos e fisiológicos.** 19 f. CEFAC – Curso de Especialização em Fonoaudiologia Clínica. Salvador, 1999.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias.** Campinas: Papirus, 1990.

HAGUETTE, T. M. F. **Metodologias qualitativas na sociologia.** Petrópolis: Vozes, 1987.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo.** Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991).** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOFFMAN, Eva. **The New Season/ Dance; Pina Bausch: Catching Intuitions on the Wing.** In: The New York Times. On page 2002012 of National edition with the headline, 1994.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade.** São Paulo: Musa/Atravez, 2001.

_____. Encontro com H. J. Koellreutter. **In: Cadernos de educação,** n.6. B.H: Atravez/ EMUFG/FEA/FAPEMIG. p. 131-144, 1997.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Estética: à procura de um mundo sem “vis-à-vis”.** São Paulo: Ed. Novas Metas, 1993.

_____. **Terminologia de uma nova estética da música.** POA: Editora Movimento, 1990.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais.** S. Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. **Texto e Jogo.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

KYRILLOS, Leny Cristina Rodrigues. **O trabalho de impostação vocal: relato de experiência.** **In: Um pouco de nós sobre voz.** Carapicuíba, SP: Pró-fono - Departamento Editorial, p.133 – 138, 1992.

LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento.** São Paulo: Summus, 1978.

LANGER, Susanne K. **Filosofia em Nova Chave.** Rio de Janeiro: Ed. Perspectiva, 1989.

LOIOLA Camila Miranda et alii. Coral Amador: Efeitos de uma proposta de intervenção fonoaudiológica. **In: Rev. CEFAC,** Vol. 12, n. 5. São Paulo, 2010.

MACEDO, Vanessa Freitas de Paiva. **Pulsção da Obra: Dramaturgia nas Práticas Contemporâneas de Dança.** Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo- Escola de Comunicações e Artes. São Paulo, 2016.

MANZINI, E. J. **A entrevista na pesquisa social.** Didática, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158, 1990/1991.

MARON, Paulo. **NUO Ópera- Lab: da autoetnografia à trans- ópera.** Tese de Doutorado - Música da Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo- USP. 2018.

MARSOLA, Mônica et alii. **Canto, uma expressão: Princípios básicos de técnica vocal.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

MARTINS, José Batista Dal Farra. Palavras Invisíveis. Seção: Memória e Teatro. **In: Revista Sala Preta**. Escola de Comunicações e Artes. v.9, p. 183- 189, 2009.

_____. A Voz articulada pelo coração. Seção: Livros/ Resenhas. **In: Revista Sala Preta** 14 (1), p. 134-136. V. 14, 2014.

_____. Percursos poéticos da voz. Seção: Voz. **In: Revista sala Preta**. p. 9-17, v.7, 2007.

MENALDI, Jackson A.C.M. et alii. **La voz Normal**- Buenos Aires, Editorial Médica Panamericana S.A. 1992.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. Tradução: Marcelo Gomes. Editora Beca, São Paulo, 2001.

OLIVEIRA, Mayra Carvalho. **Diversas Técnicas De Respiração Para o Canto**. Monografia apresentada ao CEFAC. Salvador, 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio- No movimento dos Sentidos**. 6ª ed.- Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PAUL, Bourcier. **História da Dança no Ocidente**. Ed. Martins Fontes. 1987p. 153- 157; 291- 295; 243 – 289.

PEREIRA, Daiana Felix. **A Educação Musical: O Saber Corporal Aprendido por meio da Educação/Técnica Vocal para Bailarinos Contemporâneos**. Dissertação de Mestrado. Universidade Rio dos Sinos/ UNISINOS. São Leopoldo, 2012.

PEREIRA, Sayonara. Pulsações e Ações da Memória Materializados em Cena. In: **Seminário INTERSEÇÕES corpo e memória**, Anais do seminário INTERSEÇÕES corpo e memória. Recife: UFPE, 2012. V.1. p. 1-14.

_____. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **Trajetórias Em Construção- Escritos Cênicos dos Pesquisadores do LAPETT**. OLIVARES, Leticia (Orgs). 1.ed.- Curitiba: Editora Prismas, 2016.

PIMENTA, Emanuel Dias de Melo. **Hans Joachim Koellreutter as revoluções musicais de um mestre Zen**. Ed. Do Autor. Primeira edição, 2010

PINHO, Sílvia Maria Rebelo. **Manual de higiene vocal para profissionais da voz**. Carapicuíba, SP: Pró- Fono- departamento editorial, 1997.

_____. **Tratando os Distúrbios da Voz**. Carapicuíba, SP: Pró-Fono – Departamento Editorial, 1998

QUINTEIRO, Eudósia Acunã. **Estética vocal: uma voz para o ator**. São Paulo: Summus Editoria, 1989.

_____. **Estética vocal para o teatro e para a vida**. Carapicuíba, SP: Pró- Fono- departamento de educação, 1995

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

SÁNDOR, P. et alii. **Técnicas de relaxamento**. 4.ed. São Paulo: Vetor Editora Psicopedagógica, 1982.113p.

SANTIAGO, Patrícia Furst. A perspectiva da Técnica Alexander sobre os problemas físicos da performance pianística. **In: ANPPOM**, 15. , 2005, Rio de Janeiro.

_____. Potenciais contribuições da Técnica Alexander para a pedagogia pianística. **In: ABEM**, 12., 2006, Fortaleza.

SERTORI, Rafael Henrique Viana. **O Intérprete e a criação em dança: conversas com seis artistas da cena da cidade de São Paulo**. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas- Escola de Comunicação e Artes/ Universidade de São Paulo/ SP, 2016.

SILVA, Paulo Henrique Santos. **O impacto da técnica de Alexander na prática do canto**: Um estudo qualitativo sobre as percepções de

cantores com experiência nessa interação. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Música, Universidade Federal de Minas Gerais/ UFMG, 2007.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madri: Alianza Música, 1988.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

_____. **Educação Sonora**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

_____. **A Afinação do Mundo**. 2.ed.- São Paulo: Unesp, 2011.

SOUCHARD, Philippe- Emmanuel. **Respiração**. Tradução Ângela Santos- São Paulo, Summus Editorial, 1989.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento e Respiração: A prática da Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto**. Dissertação de Mestrado - Concentração Musicologia da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

_____. **Movimento, Respiração e Canto: A Performance do Corpo na Criação Musical**. 2009. Tese de Doutorado - Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

STANLEY, Sadie. **Dicionário Grove de Música**. Edição Concisa, Zahar.1994

TEDLOCK, Barbara. Ethnography and ethnographic representation. In: DENZIN, N.K.LINCOLN, Y. S (Org.) **Handbook of qualitative research**. London: Sage Publication, 2000.

TRIVIÑOS, Augusto Nibaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

TOURINHO, Irene. Encontros com Koellreutter: sobre suas histórias e seus mundos. In: **Revista Online SciELO. Estudos Avançados**,

Universidade de São Paulo/ USP. SP, 13 (35), 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v13n36/v13n36a11.pdf>>, Acesso em: 11 de Agosto de 2017.

TÖZEREN, Aydin. **Human Body Dynamics: Classical Mechanics and Human Movement**. Springer, 2000.

VARGENS, MERAN. **A Voz Articulada Pelo Coração**. 1.ed.- São Paulo: Perspectiva; Salvador, BA: PPGAC/UFBA, 2013.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido – Uma ou outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

ZANDER, Oscar. **Regência Coral**. Porto Alegre: Movimento, 1979.

ZANDER, Rosamund Stone et alii. **The Art of Possibility**. São Paulo, Penguin Books, 2000.

Discografias:

Álbum musical de Tom Zé: Jogos de Armar (2001)

Álbum musical de Caetano veloso: Circuladô Vivo (1992)