

Vocalidades Somáticas em Performance - o Princípio Dinâmico dos Três Apoios

Sulian Vieira ⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Vocalidades Somáticas em Performance - o Princípio Dinâmico dos Três Apoios

Neste artigo objetiva-se refletir sobre a abordagem somática da voz para o treinamento corporal com ênfase na voz proposto por Sílvia Davini, baseada no Princípio Dinâmico dos Três Apoios, que se aporta na prática somática Eutonia como um de seus eixos. Destacou-se a visão indisciplinar sobre a voz em performance que problematiza a dominância de noções de corpo instrumentais no pensamento ocidentalizado e aproxima-se de noções somáticas corpo, bem como do campo da Somática da Voz. Observa-se que os princípios apontados coadunam com os princípios somáticos da Eutonia, contudo considera-se oportuno pesquisar procedimentos pedagógicos que preservem o estado somático em todas as camadas da proposta de treinamento, como por exemplo, durante os exercícios respiratórios e vocais para as altas intensidades, a fim de que os princípios eutônicos tenham eficácia em todos os aspectos da proposta e não somente em uma fase preparatória para o treinamento vocal.

Palavras-chave: Vocalidade. Eutonia. Somática da Voz. Treinamento Vocal.

Abstract - Somatic Vocalities in Performance - the Dynamic Principle of Three Bases

The aim of this article is to reflect on the somatic voice approach to body training with an emphasis on the voice proposed by Sílvia Davini, based on the Dynamic Principle of the Three Supports, which draws on the somatic practice of Eutonia as one of its axes. The undisciplined view of the voice in performance was highlighted, which problematizes the dominance of instrumental notions of the body in Western thought and approaches somatic notions of the body, as well as the field of Voice Somatics. It can be seen that the principles pointed out are in line with the somatic principles of Eutonia, however it is considered appropriate to research pedagogical procedures that preserve the somatic state in all layers of the training proposal, such as during breathing and vocal exercises for high intensities, so that the eutonic principles are effective in all aspects of the proposal and not just in a preparatory phase for vocal training.

Keywords: Vocality. Eutonia. Somatic Voice. Vocal Training.

Resumen - Vocalidades Somáticas en la Interpretación - el Principio Dinámico de los Tres Apoyos

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre el enfoque somático de la voz en el entrenamiento corporal, haciendo hincapié en la voz propuesta por Silvia Davini, basada en el Principio Dinámico de los Tres Apoyos, que toma como uno de sus ejes la práctica somática Eutonía. Se destacó la visión indisciplinada de la voz en la interpretación, que problematiza el dominio de las nociones instrumentales del cuerpo en el pensamiento occidental y se acerca a las nociones somáticas del cuerpo, así como al campo de la Somática de la Voz. Se observa que los principios apuntados están en consonancia con los principios somáticos de la Eutonía, pero se considera oportuno investigar procedimientos pedagógicos que preserven el estado somático en todas las capas de la propuesta de entrenamiento, como durante la respiración y los ejercicios vocales para altas intensidades, de modo que los principios eutónicos sean efectivos en todos los aspectos de la propuesta y no sólo en una fase preparatoria para el entrenamiento vocal.

Palabras clave: Vocalidad. Eutonía. Voz Somática. Entrenamiento Vocal.

Introdução

Neste artigo objetiva-se refletir sobre a abordagem somática da voz na proposta de treinamento vocal realizada por Sílvia Davini (1957-2011), baseada no Princípio Dinâmico dos Três Apoios, que reconhece na prática somática Eutonia um de seus eixos.

A proposta pedagógica para o trabalho vocal na formação de quem atua e ensina, organizada e experimentada em sala de aula por Sílvia Davini¹ entre os anos 1990 e 1995, foi nomeada pela pesquisadora, cantora, atriz e diretora argentina como Princípio Dinâmico dos Três Apoios - PDTA (Davini, 2002; 2012; 2008, 2019). A proposição do PDTA foi uma resposta à necessidade de sistematizar uma abordagem pedagógica para a voz destinada à formação de estudantes de licenciatura e bacharelado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília - UnB, em 1990.

A formação vocal para estudantes de Artes Cênicas foi, então, o desafio abraçado por Davini, cuja formação original deu-se no campo de música, especificamente como cantora lírica e como pedagoga, com ênfase em canto. Apesar de já haver receptividade para o seu trabalho a partir do canto naquele contexto, ela compreendeu que a nova situação solicitava dela escuta e abordagem pedagógica diferenciada do trabalho que ela realizava na formação para o canto. Certamente, a multiplicidade de demandas vocais de estudantes de Artes Cênicas, com nenhuma ou restrita experiência em canto, estariam distantes de modelos de treinamentos já vivenciados por Davini como praticante ou formadora.

Outro desafio que Davini enfrentaria era a escassez de carga horária para as disciplinas voltadas para a voz no curso: no currículo dos cursos de Artes Cênicas da UnB, recém criados no final dos anos 80 existia apenas 2 disciplinas, totalizando 4 créditos para estudantes do bacharelado e 2 disciplinas totalizando 6 créditos para a licenciatura, portanto, pouco tempo de trabalho para lidar com toda a complexidade e sutilezas da produção de voz e de palavra (Vieira, 2016). O tempo disponível para realizar o seu trabalho era relativamente curto e

¹ Sílvia Davini (1957-2011) foi Ph.D em Teatro pela University of London Queen Mary College (2000) e Licenciada em Música com Especialidade em Canto pelo Conservatório Municipal de Buenos Aires (1988). Pesquisadora, cantora, atriz e encenadora. Criadora do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena. Seu livro *Cartografias de la Voz en el Teatro Contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX* (2008), reconhecido com o XI Prêmio Teatro del Mundo, é a versão em espanhol de sua Tese de Ph.D *Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance: an economy of actor's vocalicity on Buenos Aires stages in the 1990s*, que foi traduzida e publicada em português pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB em 2020. Atuou como professora, pesquisadora e orientadora da Universidade de Brasília nos cursos de graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas e do Instituto de Artes, respectivamente, bem como no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia entre 1999 e 2011.

descontinuado em relação ao curso, pois tais disciplinas estavam inseridas no começo do curso e, em etapas mais avançadas, não havia disciplinas com enfoque em voz ou palavra.

Como resposta a tais desafios, em seus primeiros anos lecionando na UnB como professora visitante, Davini propôs trabalhar as técnicas de canto tradicionais para o canto operístico, associando-as, contudo, a algumas vivências propostas pela prática somática Eutonia, de Gerda Alexander (1908-1994)². Em via complementar, ela abordava os aspectos anatomofisiológicos da produção de voz por meio da teoria da fonação Neurocronáxica, proposta pelo médico foniatra Raul Husson (1965). Simultaneamente, ela iniciava seu trabalho de formulação de um campo de estudos a partir da voz que não instrumentalizasse a voz, mas que a considerasse como ato performativo em sua multiplicidade e devires sociais, políticos e estéticos (Davini, 2008, 2019), que viria a culminar em parte de sua pesquisa de doutorado³ junto à Universidade de Londres. Davini descreve o Princípio Dinâmico dos Três Apoios iniciando pela relação do corpo que treina considerando a força da gravidade, reconhecida quando cedemos nosso corpo ao chão:

[...] consiste na coordenação dos apoios do corpo sobre o chão, do ar sobre a região pélvica e das vogais sobre a região da epiglote. Consideramos que sempre que alguém produza voz em altas intensidades e em toda a extensão do registro conseguindo alguma flexibilidade tímbrica, o faz a partir da ação coordenada destas três regiões de apoio. Acredito que isto valha tanto para cantores populares ou acadêmicos, para atores, para políticos, ou professores, o que permite formular esta constatação como um Princípio. Porém, enquanto algumas pessoas conseguem esta coordenação sem treinamento, a grande maioria adquire estas habilidades ao apropriar-se de um repertório técnico (2008, p.55, tradução nossa).

² Sílvia Davini buscou a Eutonia devido a dores nos joelhos que a acometiam devido ao tempo longo tempo dedicado ao treinamento em canto operístico em sua rotina diária. Durante os anos de 1992 e 1993 Davini foi praticante e realizou o Curso de Especialização em Eutonia, pelo Centro de Dinâmica Corporal em Buenos Aires, sob a supervisão de Susan Kesselman.

³ Ver nota 1.

A proposta metodológica tem sido aplicada por esta autora⁴ desde 2002, quando ingressamos como professora efetiva para disciplinas de voz em performance nos cursos de graduação do Departamento de Artes Cênicas da UnB⁵. Na prática pedagógica com o PDTA nas salas de aulas da graduação e da pós-graduação e em projetos de pesquisa, temos revisado, atualizado e experimentado outros procedimentos a partir das proposições de Davini, por meio dos retornos de estudantes praticantes em rodas de conversa e em relatos escritos, das nossas observações diretas no fluxo das aulas, bem como de diálogos com o Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena (CNPq, 2003)⁶. Neste mover, temos identificado aspectos que demandam pesquisas ou novas formulações, como ocorre em toda prática pedagógica viva, promovida a partir de proposições dialógicas.

Em 2022/23 tive a ímpar oportunidade de supervisionar o pós-doutoramento do artista da dança e pesquisador Diego Pizarro, professor dos Cursos de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília (IFB), pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB (PPG-CEN/UnB) com o projeto *Cosmologias somáticas da voz na experiência da Prática Artística como Pesquisa*, cujo tema central eram as práticas vocais consideradas pela perspectiva corporalizada de pessoas pioneiras da Somática⁷. A partir dos diálogos e das provocações conceituais sobre Somática da Voz, do acompanhamento distanciado das explorações poéticas e da vivência do espetáculo cênico produzido durante a pesquisa de Pizarro como plateia, alguns questionamentos sobre nossa prática pedagógica em voz a partir do PDTA têm sido dinamizados.

Assim, nossa ênfase neste artigo aponta a explicitar a presença de princípios somáticos referentes à Eutonia na proposta PDTA, a fim de examinar de que forma tais princípios têm sido vivenciados por nós em nossa práxis pedagógica e se tais princípios tem

⁴ Sulian Vieira foi praticante de Eutonia durante 2005 e 2006 no estúdio de Magali Montandon, eutonista credenciada, em Brasília.

⁵ Desde 2008 constam nos currículos do curso de Artes Cênicas no mínimo 12 créditos obrigatórios para o trabalho vocal. “A Voz em Performance” (4 créditos), que propõe apresentar bases conceituais e práticas para a produção de voz e palavra na performance teatral, ou seja, situa-se em uma dimensão técnica. “A Palavra em Performance” (4 créditos), tendo como ponto de partida a palavra dita por meio de diversos tipos de textos orais, intenta considerar estratégias para a construção de sentido em performance, destinando-se à instância dos procedimentos de ensaio, entre a técnica e a estética. “A Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea” (4 créditos), observa-se a multiplicidade de possibilidades para a produção de sentidos não só a partir da voz e da palavra, mas das variadas sonoridades que podem integrar a cena, posicionando-se na dimensão Estética.

⁶ Vocalidade & Cena, CNPq, desde 2003, criado pela Dra. Sílvia Davini e atualmente coordenado pelos César Lignelli e Sulian Vieira. <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4833380916879654>.

⁷ A partir do projeto foi produzida a composição de obra coreográfica atravessada pela experiência da Somática da Voz *Aquário de Almas Sutis: corpos estelares e falsos brilhantes*. Ver artigo *Corpos Estelares e Falsos Brilhantes: procedimentos somático-vocais na composição em dança e registro áudio visual sobre a obra neste dossiê*.

nos direcionado a uma abordagem somática da voz. Assim, temos ponderado: Que tipo de relação com a prática somática Eutonia o PDTA engendra? Trata-se de uma relação instrumental ou seus princípios são operantes tanto no desenvolvimento metodológico quanto nos objetivos finais da prática em questão? De que forma o PDTA dialoga ou não com a noção de somática da voz? Se sim, de que forma isto acontece? Ou quais são os aspectos da abordagem que nos distanciam de uma prática somática da voz? Os aspectos somáticos estão presentes ainda em nossas propostas estéticas?

Para dar início a este caminho aberto pelas angústias produtivas apresentadas nas questões postas, nos parece importante apresentarmos alguns aspectos relevantes para nós sobre prática somática Eutonia para oferecer a quem lê e não conhece a prática alguma superfície de contato, ao menos literária, com a prática.

Nossas superfícies de contato com a Eutonia

Gerda Alexander (1983), assim como outros propositores de abordagens somáticas, partiu de suas próprias condições corporais para reconhecer a relevância da percepção consciente das sensações do corpo como uma forma de equilibrar suas tensões, posturas e movimentos e influir positivamente em sua totalidade, incluindo seus aspectos sociais e psicológicos, por exemplo.

Thomas Hanna (1971) utilizou o termo *soma*, nos anos 70, para se referir ao ser humano como unidade psicofísica e abordagens que trabalhavam com essa perspectiva como a Eutonia, formulada por Alexander, foram agrupadas em torno do neologismo *Somatics*, que veio a definir um campo de estudos, ao considerar como denominador comum de diversas práticas corporais do século XX, o foco na sensação interna dos corpos, nas percepções e experiências dos corpos em relações com os ambientes e em suas capacidades de autorregulação por meio do feedback contínuo entre as funções sensoriais e motoras. Assim, considera que a somática tem como objetivo estudar o ser humano de uma perspectiva interna em sua singularidade (Hanna, 1971).

A Eutonia foi apresentada publicamente em 1959 em Copenhague, na Dinamarca, onde Alexander desenvolveu a sua proposta que parte das sensações proprioceptivas desde a pele até os ossos do esqueleto em uma atitude vivencial e investigativa sobre os estados corporais no presente (Alexander, 1983). De acordo com Jean-Marie Huberty (2013), eutonista formado

por Alexander, a Eutonia propõe a realização pessoal através do acionar do conhecimento do próprio corpo em participação ativa⁸, através de sensações geradas pelo contato da pele com o meio ambiente, numa relação dialógica dos participantes com as suas experiências.

Segundo Alexander (1983), o neologismo Eutonia é uma palavra formada a partir do grego *eu* (justo; bom; equilibrado) e *tònos* (tônus). Para Márcia Regina Bozon de Campos (2011), eutonista brasileira, o nome da prática sintetiza a proposta de influir sobre o tônus muscular de modo a adaptá-lo conforme as necessidades de cada situação vivida, através da autopercepção e consciência corporal. O tônus corporal é aqui considerado como a tensão ou atividade de resistência e elasticidade de um músculo em repouso aparente. O tônus, portanto, é uma qualidade atribuída a corpos vivos: nossos estados tônicos nos apresentam dados sobre a nossa vitalidade ou qualidade de resposta às interações com o meio ou às situações relacionais, ativa ou receptivamente.

Etimologicamente, a palavra tônus deriva do latim *tonus* e do grego *tònos* e curiosamente nas duas línguas o termo traz a ideia de “modo de fazer”, “estiramento” e “tom” (Bueno, 1967) nos aproximando, curiosamente, da noção de tonalidade na música, que por sua vez remete o ordenamento, ou afinação, de uma peça musical em torno de uma nota central, chamada de tônica (Vieira, 2016).

Campos (2011), adverte que embora o equilíbrio tônico seja um dos focos da Eutonia, a prática não propõe exercícios incidam diretamente sobre a musculatura para flexibilizá-la, mas atua sobre a pele e sobre os ossos para tal fim. A pele é assumida como órgão de contato do corpo com o meio, mas ao invés de criar um limite entre corpo e o meio, o permite realizar trocas constantes, incidindo de modos variados sobre a dinâmica do tônus corporal (Alexander, 1983). A consciência da pele, é uma das práticas mais expandidas na Eutonia e nos permite vivenciar o contato. A pele delimita a relação fronteira entre o que é percebido como espaço interno em relação ao espaço externo, pois recobre toda a superfície do corpo e contém diversos receptores nervosos que recebem estímulos do ambiente externo e influenciam na regulação do tônus corporal (Campos, 2011).

Outra forma por meio da qual propõe-se regular o tônus corporal parte da consciência dos apoios do corpo no chão ou sobre determinados objetos. Conforme Campos (2011, p.26):

⁸ Gerda Alexander foi influenciada pelo movimento da Escola Nova que propôs uma inversão ao foco da educação tradicional, centrando-se na experiência de quem aprende, assim como em sua autonomia no processo de aprendizagem (Huberty, 2013).

[...] quando a atenção se dirige aos apoios, são ativados os receptores nervosos situados na superfície da pele responsáveis pelo registro de pressão e consequentemente é enviada uma mensagem para o sistema nervoso central de que aquela determinada região para a qual foi dirigida a atenção pode relaxar, pois está sendo sustentada. Dessa forma, o estado de tensão muscular dessa região se altera.

Neste fluxo, a percepção das distâncias entre os apoios do corpo estendido sobre o solo, bem como a criação de linhas imaginárias entre esses apoios e a superfície do corpo que não está apoiada, fornecerá a consciência da tridimensionalidade do corpo nos eixos, longitudinal, transversal e oblíquo (altura, largura e diâmetro corporal). A espacialidade em três dimensões proporciona ao indivíduo a experiência de seu esquema corporal em relação aos outros e ao ambiente (Campos, 2011).

Outro caminho para flexibilização tônica está relacionado à reorganização postural proposta a partir da percepção dos apoios, conforme observado; caminho que se relaciona a sensibilizações a partir dos ossos e suas inúmeras e variadas formas de conexões. A importância dos ossos para a Eutonia esta desdobrada por Alexander em diversas perspectivas em *Conversas com Gerda Alexandre* (2007), livro compilado a partir de entrevistas que a pedagoga musical argentina, Violeta Hemsy de Gainza propôs à criadora da Eutonia durante a sua última passagem pela Argentina em 1980 por duas semanas. A estimulação dos ossos, a percepção do tamanho, forma, localização, volume, direção, alinhamento é proposta em diversos tipos de experimentações, a fim de que sejam propiciadas experiências variadas. Alexander observa a relevância de adequar a distribuição do peso do corpo aos ossos - camada profunda do nosso corpo - identificando as articulações, os tendões e ligamentos para o realinhamento do eixo corporal. Assim, a estrutura óssea reavivada pode liberar os outros tecidos para desempenhar outras funções que não a de sustentação (in Gainza, 2007).

A respiração e suas dinâmicas são abordadas como forma de contato e troca constante e intensa do corpo com o ambiente propiciando a vivência do espaço interior do corpo com ênfase na percepção anatômica e nas delicadas e sutis dinâmicas dos lábios, bochechas, boca, dentes, palatos, faringe, laringe, língua, osso hioide para a produção de voz. Ainda é possível estimular a percepção do contato e dos apoios do corpo sobre o chão a partir da variação de pressão que propicia a estes.

Contudo, dada à sua suscetibilidade às intervenções e seu potencial de influir diretamente nos estados corporais, pela alteração da pulsação e da circulação sanguínea, Alexander (1983) sugere que a respiração não seja ativada intencionalmente em fases iniciais

do trabalho. Ela observa que a maior parte da nossa respiração é realizada de forma involuntária, assim, o trabalho mais relevante para a proposta seria normalizar este tipo de respiração, contudo sem agir diretamente sobre ela, mas de modo indireto por meio da regulação do tônus corporal (1983). Esta questão será abordada adiante quando tratarmos das Sequências Respiratórias propostas no PDTA.

Assim, os princípios da técnica corporal Eutonia, de Gerda Alexander nos permitem trabalhar no PDTA as associações entre pele, ambiente, objetos, chão, contato, apoios, peso, ossos, impulso, transporte, dinâmicas respiratórias (inspiração e expiração) e, por conseguinte, nos acena a ter maior disponibilidade para lidar com os problemas de atuação com quais lidamos esteticamente. Por outro lado, entendemos que o trabalho com os princípios eutônicos propicia uma potente linha de acesso para o trabalho de atuação, uma vez que nos convida a operar sobre a flexibilidade, disponibilidade ou adaptabilidade do corpo para a produção de voz e de movimento, na produção de sentido em cena.

Aproximação à Somática da Voz

A partir de todo o aporte pedagógico que a Eutonia nos tem oferecido, estávamos seguras de que a abordagem para a formação vocal que realizamos a partir do PDTA era sem dúvida somática. Aos poucos, ao entrar em contato com as discussões propostas por Pizarro, a partir dos estudos de Somática da Voz, passamos a duvidar da realidade daquela segurança e seguimos provocadas a compreender e nos situar melhor neste campo, há muito existente, mas recentemente delineado como tal em relação aos estudos da voz.

Christina Kapadocha, fundadora do *Somatic Acting Process*[®], editou em 2021 o livro *Somatic Voices in Performance Research and Beyond*, em uma coleção da editora Routledge dedicada exclusivamente aos estudos da voz. A partir da apresentação da autora ao livro podemos inferir que a publicação em questão reivindica que o conhecimento das práticas somáticas sobre a voz seja reconhecido pelos estudos da voz, que na percepção da autora tem sido dominados por discursos e conhecimentos dominantes. Ela compreende que os estudos de voz devam se posicionar de modo transdisciplinar e reconhecer o que ela chama de “polifonia vocal”, a fim de desafiar especializações ou tomadas de poder por determinadas perspectivas.

Para a pesquisadora (2024), as práticas situadas no campo Somática da Voz se diferenciam das abordagens de voz, fala e canto voltadas para a performance por permitirem

espaço para consciência individual e multivocal, experienciadas em contiguidade com a escuta somática. Compreendemos assim que Somática da Voz desenha-se como um campo que se abre para um interesse mais amplo sobre a vocalidade, indo além da formação vocal voltadas para formas já estetizadas ou codificadas de produzir voz.

Observamos ainda, que os lugares que vocalização parece ocupar nas diversas práticas somáticas nos levam a compreender que extrapolam a noção da voz como o suporte para a linguagem verbal, por exemplo, ou noções de realização vocal que ditam modelos vocais considerados mais ou menos apropriados. Também supera a própria noção da vocalização como um ato performativo sempre direcionado ao exterior, ao consumo de outrem. Nos parece que a vocalização somática encontra um lugar de escuta de si na busca pela diversidade de reações orgânicas que a voz pode operar ou ativar no e com o *soma*.

Pizarro (2018) que é professor certificado em Body-Mind Centering^{SM™} (BMC), compartilhou aspectos de sua experiência com a dimensão somática da voz a partir da forma como o método BMC^{SM™} propõe explorações em anatomia experiencial sobre dinâmicas da respiração e da vocalização. O pesquisador observa que “a vocalização está presente no método como ferramenta terapêutica, como possibilidade de somatização de todas as estruturas corporais, e como um estudo em si” (Pizarro, Brito, p. 274, 2018). Contudo, ele também nos atenta às práticas somáticas da voz como formas de abordagem estéticas.

Ou seja, considerar que a voz seja um acontecimento do corpo não garante que tenhamos uma abordagem somática da voz. Há um enorme campo que é necessário que seja reconhecido pelos estudos da voz que ampliaria as possibilidades das próprias técnicas vocais consolidadas.

Os conceitos do PDTA e a perspectiva somática

O Princípio Dinâmico dos Três Apoios orienta o desenvolvimento de uma técnica corporal para a produção de as altas intensidades vocais em performance ou em sala de aula (Davini, 2002) de modo a flexibilizá-la não somente em termos de intensidades, mas também de frequências, timbre e duração.

A fim de situar o PDTA epistemológica e criticamente apresentamos as noções de corpo, voz e movimento, parâmetros do som, técnica que urdem o tecido da rede conceitual de base

para a proposta metodológica em questão. Em adição, nos parece relevante verificar as aproximações à Eutonia e à noção de voz somática que podemos realizar junto a tais noções.

Para nossa partida, deixamos distantes as noções compreendem tanto o corpo quanto a voz como ‘instrumentos’, pois entendemos que tais definições não correspondem em absoluto às potencialidades do corpo e da voz humana em performance (Davini, 2002, 2008, 2010, 2012, 2019; Vieira 2008, 2009a, 2009b, 2013 e 2016). Portanto, buscamos cuidar bastante do modo como falamos e escrevemos sobre ambos em contextos de aprendizagem, uma vez que estamos tão colonizados pela noção instrumental que devemos estar atentas aos deslizes de linguagem.

Davini compreende a voz e o movimento como “produções do corpo capazes de gerar sentidos complexos, controláveis na cena” (Davini, 2002, p.60). Voz e movimento assemelham-se entre si enquanto produções do corpo e são intrinsecamente conectados, assim como se afetam mutuamente.

Entre as diversas possibilidades da dimensão acústica da cena, a voz, que é uma forma de som e se manifesta a partir de parâmetros, ou seja, fatores que possibilitam e modelam a percepção do som: a frequência, a intensidade, a duração e o timbre (Vieira, Lignelli, 2018; Lignelli, 2019). Deste modo, a depender da referência de quem produz ou de quem o percebe, um som pode ser identificado em gradações de grave ou agudo, forte ou fraco, breve ou longo, ou a partir de impressões descritas por meio de metáforas sinestésicas que nos levem a sentidos para além da audição.

É relevante observar que os parâmetros do som que constituem a nossa percepção de som vocal citados acima resultarão não apenas do formato e das características anátomofisiológico do corpo que o realiza, como acontece em geral com os instrumentos, mas também de sua psicodinâmica (Dordette, 2017), pois a nossa voz, assim como nosso tônus, nossa respiração, nossos gestos assumem qualidades que refletem nossos estados psíquicos. Do mesmo modo a nossa voz é ainda atravessada por fatores sociais e ambientais (Berry, 1991), tramados em diversos marcadores sociais - como classe, etnia, gênero, sexo, idade, nacionalidade, naturalidade, entre outras - que nos constituem pessoas materiais e históricas.

A voz humana, percebida a partir de tais potencialidades, sutilezas e complexidades, à sua multiplicidade, além da infinita abertura às potencialidades estéticas às quais desejamos, em nossa perspectiva, é compatível com as noções fluidas de corpo e de movimento presentes nas perspectivas somáticas, como a que trabalhamos a partir da prática Eutonia. Contudo

lidamos em processos de treinamento para performance com necessidades que extrapolam a busca por um corpo normalizado ou natural, uma vez que nos preparamos para atuar a partir da criação de universos estéticos paralelos à experiência dita cotidiana, portanto, buscamos abrir nossos corpos a outras possibilidades de nos relacionarmos com o próprio real.

Assim, chegamos em uma encruzilhada na qual precisamos diferenciar propostas de treinamentos situadas numa perspectiva reprodutiva, focados em estéticas específicas, e treinamentos propostos em perspectiva flexibilizadora (Davini, 2002; Vieira, 2009a), para afirmar que não intentamos nos afastar de uma perspectiva somática.

Conforme Davini (2002) o PDTA considera a técnica como forma de se abrirem as possibilidades corporais das pessoas em formação para que estejam disponíveis à diversidade estética contemporânea, convencionais ou inusitadas, ou ao enfrentamento de problemas estéticos advindas do exercício teatral (Vieira, 2016). O trabalho técnico, assim se posiciona ao lado do trabalho criativo, ao permitir a abertura das potencialidades corporais, tanto para o já convencional quanto para o ainda inusitado. Conforme Davini (2002), a técnica objetiva tornar processos corporais involuntários em voluntários, e não se propõe à fixação ou à reprodução.

Este é um aspecto muito relevante para nós, quando nos colocamos diante da prática e ética somáticas que podem encontrar nas noções de técnica uma forma de fixação de padrões de respostas aos estímulos do mundo. Conforme Campos (2011), a Eutonia parte do princípio de que todo organismo vivo tem a capacidade nata de autorregulação, pois durante um único dia vivemos inúmeras situações que possuem padrões próprios de funcionamento que são, por sua vez, variáveis e transitórios, dependendo do momento e das circunstâncias, sendo que muitas vezes nosso corpo efetua operações complexas sem tenhamos consciência de como isto está ocorrendo.

Observamos que uma das formas de abriremos possibilidades aos corpos criativos seria levar a nossa atenção para as relações entre a produção postural, cinética e vocal, observando que cada uma das produções interfere nas outras. Quando caminhamos e vocalizamos uma única frequência continuamente, a tendência é que percebamos uma oscilação da linha que responde ao ritmo da caminhada, por exemplo. Neste caso estaríamos percebendo a nossa disposição à integração dos acontecimentos corporais. Contudo, também nos propomos a observar quando esta inferência é produtiva ou desejada e quando não é produtiva nem desejada. Assim, trabalhamos tanto para o reconhecimento da associação entre os dois tipos

de produção corporal, para que possamos também atuar sobre dissociação entre eles, caso desejemos.

O treinamento proposto diz respeito, como já assinalamos, à adaptação do sistema nervoso para realizar voluntariamente determinadas funções corporais geralmente involuntárias, tornando possível o controle de seus resultados, transformando-as em condutas. Em etapas mais avançadas da aquisição da técnica em treinamento, o sistema nervoso passa a assimilar as novas condutas, que são realizadas em cena dispensando aquela atenção inicialmente exigida nas fases iniciais do treinamento, em um movimento de repadronização.

O Princípio Dinâmico dos Três Apoios⁹ e delineamento metodológico.

O PDTA identifica amplamente o papel do trabalho postural na produção vocal em altas intensidades e as relações dinâmicas entre voz e movimento (Davini, 2008, 2019; Vieira, 2016), - característica esta que é devida diretamente à Eutonia - enquanto as técnicas tradicionais de canto desconsideram, por exemplo, o apoio primordial do corpo sobre o chão e consideram apenas o apoio da pressão de ar sobre a pélvis e o do ar nas regiões subglótica e supraglótica.

A coordenação dos três apoios é estimulada inicialmente quando organizamos o corpo em torno dos seus eixos Longitudinal e Transversal, expandidos a partir do contato dos pés com o chão. Esta organização do corpo em torno dos eixos, já demanda certa flexibilidade de tônus muscular, explicitadas pelos diversos tipos de resistências musculares do corpo a tal organização. Alinhando e organizando o corpo em torno dos eixos Longitudinal e Transversal também se evidenciam as fixações de tônus, pois, se a musculatura estiver encurtada em alguma região resistirá em repousar ao longo dos ossos alinhados em relação ao chão ou, se estiver muito estendida, não sustentará determinada parte do corpo alinhada. Em ambos os casos temos exemplos de fixações de tônus: no primeiro caso, de fixação de tônus alto e no segundo, de fixação de tônus baixo.

Importante observar que toda esta organização é vivenciada a partir de diversas posições o corpo em relação ao chão, a fim de que sejam identificados e exercitados os ajustes

⁹A proposta metodológica aqui apresentada foi primeiramente publicada no *Módulo 11- Laboratório de Teatro 2* do já extinto Programa de Educação à Distância - Pró-Licen (Davini; Vieira, 2009). Nesta publicação está descrita grande parte das sequências de exercícios mencionadas aqui. A publicação do capítulo de livro *A voz como produção corporal: O Princípio Dinâmico dos Três Apoios* na coletânea *Práticas e poéticas vocais II*, amplia a divulgação de alguns aspectos da proposta e aprofunda noções conceituais que a embasam (Vieira, 2016).

necessários para recuperar a sensação desta dinâmica em outras formas posturais para que possamos produzir voz em altas intensidades mesmo em deslocamento ou em posições que não sejam favoráveis a uma postura alinhada de modo verticalizado.

Assim, o trabalho se inicia pelo **primeiro apoio** do corpo: o chão. Os apoios do corpo sobre o chão, ou sobre alguma outra superfície, serão base para aplicarmos o impulso adequado a variadas demandas de deslocamentos, nos permitindo assim, reorganizar a nossa atividade corporal no sentido de nos aproximarmos de uma movimentação o mais 'econômica' possível, ou seja, aquela que nos permita obter o maior rendimento com o menor desgaste. Também é sobre este apoio que focamos o impulso expiratório para a produção de som vocálico. Assim os apoios para o transporte são os mesmos que sustentam o impulso expiratório.

Por sua vez, o **segundo apoio**, a pressão de ar sobre a região pélvica, demanda a estimulação da musculatura intercostal e abdominal que permitirá a sustentação de uma dinâmica respiratória para o aumento da pressão de ar subglótica.

Por meio da repetição das sequências de exercícios posturais e respiratórios propostos, levamos o corpo a apropriar-se delas a fim de que o **terceiro apoio** seja definido: o da voz propriamente dita, ou seja, o das vogais sobre a região glótica e supraglótica. Situado na laringofaringe, o terceiro apoio é o lugar a partir do qual é possível produzir todos os sons vocais, em frequências, intensidades e timbres variados (Davini, 2002). Já os exercícios de vocalização cumprem o objetivo de coordenar esse esquema respiratório com o som vocal, como veremos.

Até este ponto, apresentamos de modo mais aproximado da prática a dinâmica dos três apoios. Esta dinâmica é exercitada por meio de Sequências Posturais e Cinéticas, Sequências Respiratórias e das Sequências de Produção de Som, cujos objetivos e exercícios foram descritos em publicação prévia (Vieira, 2016).

Observamos que os três tipos de sequências podem ser combinados em uma mesma aula, na medida em que os conteúdos das distintas sequências sejam compatíveis quanto ao grau de complexidade. Por exemplo, se uma dada sequência de vocalização demanda os conteúdos ainda não trabalhados nas sequências posturais, cinéticas e respiratórias, deve ser evitada e substituída por outra que se agregue aos conteúdos já trabalhados ou aos que serão trabalhados na aula.

Focaremos, a seguir, nas Sequências Respiratórias e nas de Sequências de Produção de Som uma vez que é o nosso principal interesse apresentar as dificuldades de conduzir tais sequências de modo somático, ou seja, estimulando os praticantes a se manterem na sensação interna dos corpos, nas percepções e experiências em relações com os ambientes, enquanto vocalizam.

Aproximações somáticas nas Sequências Respiratórias e de Produção Sonora ou Vocalizações.

Durante os anos que temos aplicado o PDTA em atividades de graduação ou pesquisa, observamos que mesmo realizando práticas somáticas previamente ao adentrarmos nos momentos em que a respiração e vocalizações eram o foco, percebíamos uma mudança do tônus geral dos grupos. Dificilmente as pessoas estariam vivenciando aquela experiência de uma forma investigativa ou autônoma como sugere a Eutonia e nos víamos em contradição direta e relação ao que propúnhamos.

Ao longo do tempo, desenvolvi pequenos procedimentos, levando em conta a simplificação de desafios respiratórios ou de vocalizações, bem como o aumento da duração de alguns exercícios, mesmo que significasse avançar menos nos conteúdos a serem trabalhados no semestre.

Sequências Respiratórias:

Enquanto organizamos o corpo a partir da expansão do eixo Longitudinal, possibilitamos a dilatação e desobstrução de todas as cavidades ósseas e cartilaginosas que funcionam como caixas de ressonância para a voz.

Já, a técnica respiratória para a produção de voz em altas intensidades realiza-se por meio da expansão do eixo Transversal, considerando assim a suspensão das costelas associada à expansão transversa da cintura escapular, gerando sensação de expansão tridimensional. Assim, a técnica respiratória pode ser considerada como parte do trabalho postural propriamente dito, uma vez que a sua realização está diretamente relacionada ao trabalho ósseo e aos apoios do corpo sobre o chão.

A técnica respiratória adotada neste contexto é a intercostal, que permite grande aumento da pressão subglótica, bem como sua sustentação por meio da expansão das costelas

em todas as direções simultaneamente, de modo a interferir menos na expansão do eixo Longitudinal e no tônus da cintura escapular, onde procura-se o menor tônus possível.

Parte do trabalho respiratório consiste em aumentar o espaço da cavidade torácica, provocando a diminuição da pressão interna, o que permite que o ar seja inspirado passivamente com menor resistência, uma vez que a pressão negativa da cavidade torácica tende a igualar-se à pressão positiva do meio. Deste modo, sugerimos que evitem no treinamento a ideia de ‘trazer o ar pelo nariz’, pois entendemos que este procedimento obstrua a passagem do ar, tornando a sua reposição relativamente mais demorada. Propomos então, a ideia de expandir a cavidade torácica, para que o ar a ocupe instantaneamente e de forma mais eficaz para as nossas necessidades.

Nas sequências para o desenvolvimento de tal exercício geralmente percebemos uma certa angústia, cremos que muito relacionada à intervenção na fonte imediata de vida, associada ao abandono dos trabalhos posturais prévios.

Entendemos ser relevante observar os cuidados que Alexander sugere ter em relação às intervenções voluntárias sobre a respiração com foco na noção de normalização da respiração inconsciente ou involuntária:

A normalização da respiração não se realiza com exercícios respiratórios diretos, mas sim indiretamente, relaxando as tensões que impedem a plenitude da respiração inconsciente adequada. [...] Se, pelo contrário, fazemos exercícios respiratórios voluntários, essas inibições são aparentemente desfeitas num movimento respiratório mais amplo, mas reaparecem com a respiração inconsciente no momento em que suspendemos os exercícios. Essas experiências são confirmadas continuamente com alunos que já praticaram exercícios respiratórios conscientes: cantores, atores, reeducadores, esportistas. Em todos eles a regularização das tensões é, em princípio, mais demorada, uma vez que as fixações de sua musculatura e de seus órgãos opõem mais resistência do que no caso de alunos que nunca realizaram exercícios respiratórios (Alexander, 1983, pp.15-6).

Alexander nos apresenta um problema, aparentemente incompatível com o tipo de treinamento comumente apresentado na produção de voz em altas intensidades ou com foco na produção estética que demanda um grau considerável de alteração do movimento respiratório ou do envolvimento de determinados grupos musculares não tão requisitados pela respiração normalizada. Como garantir que a implementação de técnicas respiratórias para as altas intensidades não desestabilize a plenitude da respiração inconsciente?

Esta cautela em relação à intervenção sobre o movimento respiratório tem sido tratada como basilar na abordagem do PDTA pelos mesmos motivos expostos acima e identificados na prática pedagógica. Contudo como operamos para um tipo de produção vocal que demanda trabalhar com certo aumento da pressão subglótica que, certamente, não

corresponde à respiração involuntária, o nosso desafio é buscar táticas para ter uma relação eutônica no processo deste tipo de treinamento nesse e em outros casos e evitar impactos nocivos à respiração involuntária.

Apesar de a respiração intercostal ser considerada por nós como a respiração que melhor se adéqua às nossas demandas, passamos a explorar diversas formas respiratórias, a fim de que a respiração intercostal não resulte fixada pelos corpos em treino. O desejado é que o corpo possa responder flexivelmente também a outras demandas respiratórias, pois, se bem a respiração intercostal mostra-se como a mais apropriada para o trabalho técnico vocal na produção das altas intensidades vocais, outros tipos de respiração, como a peitoral, abdominal, intermitente entre outras tantas formas, tendem a resultar produtivas e estimulantes para trabalho que se aspira constantemente exploratório e investigativo, conforme a proposta eutônica.

Outra forma que temos proposto para abordar a respiração é a experimentação de gradações entre o que registramos como mais próxima à respiração involuntária na direção de outras formas de respiração, na tentativa de integralizar as passagens de uma forma a outra. Assim, quando focamos na respiração intercostal, experimentamos o seu máximo de expansão e sustentação da expansão como uma possibilidade e não como um padrão, enquanto realizamos experimentos que coordenem diversos níveis de expansão intercostal e a emissão vocal com variadas intensidades, desde o inaudível até o mais intenso som vocal.

Nesta direção, propomos formas de evitar um tipo de padronização respiratória que se fixe como uma dominância, uma vez que a flexibilidade às demandas estéticas são o nosso intento e ainda resgatar a qualidade eutônica das presenças das participantes durante as atividades.

Sequências de Produção de Som:

Trata-se de um trabalho complexo, acionando sincronamente vários eventos corporais que demandam um relativo grau de percepção do trabalho realizado pelo corpo e mais especificamente na relação entre a nossa fonação e a nossa audição.

As Sequências de Produção de Som têm, a princípio, o objetivo de exercitar a produção das vogais, responsáveis pela linha de som, que na produção de palavra falada e cantada será articulada pelas consoantes. Assim, tomamos as vocalizações como exercícios que consistem

em cantar sobre uma vogal uma sequência de frequências, escolhidas conforme objetivos didáticos, modulando-a, sem articular palavras ou definir frequências.

Nas vocalizações, além da frequência, observamos também o controle sobre os demais parâmetros, pois o ar expirado se transforma em som vocálico, com características definíveis e variáveis de intensidade, timbre e duração. Paulatinamente, as pessoas praticantes começam a estabelecer as relações entre o alinhamento corporal, a pressão de ar sobre os apoios do corpo e a produção de voz realizada, contudo precisamos de grande atenção, pois muitas vezes trabalhamos sequências vocálicas grupais contínuas, ao longo das quais as praticantes têm dificuldade de sustentar uma relação eutônica e coordenada da respiração, eixo, apoios e voz.

Enquanto elas precisam coordenar o corpo no espaço e respiração, observamos as necessidades corporais diferenciadas, como tônicas e posturais, para a produção de sons de frequência aguda e de sons graves. O corpo, ao longo de uma sequência de vocalização, mesmo que permaneça sem deslocar-se espacialmente, realiza pequenas e sutis mudanças posturais. Cada tipo de frequência vocálica demanda diferentes posicionamentos da laringe e distintas formas de coordenação fono-respiratória. Assim, durante as vocalizações há uma série de acontecimentos simultâneos, será possível estar presente em todos ao mesmo tempo?

Por exemplo, segundo Husson, para a produção de som em um registro agudo, o bloco laríngeo realiza um deslocamento descendente, o que permite às pregas vocais, simultaneamente, se alongarem, tendo seu tônus elevado, e diminuírem a distância entre ambas, favorecendo a elevação da frequência do som vocálico (Husson, 1965).

Com relação à coordenação fono-respiratória para a produção de sons de frequência aguda, se faz necessário o aumento da pressão subglótica a fim de que se garanta uma pressão de ar conforme as demandas de ressonância. Como na produção de frequências agudas as fases de abertura da fenda glótica são extremamente curtas, registramos menos gasto de ar inspirado por fração de tempo. Já na produção de sons de frequências graves, enquanto devemos manter uma considerável pressão subglótica, expandindo a região intercostal, a fim de garantirmos a intensidade do som produzido, registramos maior gasto do ar expirado por fração de tempo, uma vez que as fases de abertura da fenda glótica são mais longas que as do som agudo.

Neste sentido procuramos propiciar oportunidades para que as pessoas participantes percebam, a princípio, o que é preciso que aconteça em seus corpos para que produzam o som vocal em frequências variadas, enquanto mantêm controle sobre os parâmetros de

intensidade, timbre e duração, cientes de que a intervenção sobre um parâmetro tende interferir na produção do outro, conforme observamos aqui, anteriormente.

A tendência é que, ao nos encaminharmos para a produção de sons mais agudos em uma vocalização, haja uma diminuição na duração da sequência vocálica, acelerando o seu andamento. Assim, em um momento posterior ao acesso e controle deste registro será indicado também que se mantenha o foco na duração dos exercícios, a fim de que possam realizar a dissociação entre o aumento da frequência e da aceleração do andamento.

Conforme indicamos, deve-se observar também a manutenção do timbre e da intensidade na primeira fase de apropriação da técnica. O ‘som boca fechada’, tal como proposto, é o som de referência para a voz, pois em sua produção estimulamos a ativação de todos os ressonadores simultaneamente. Assim, nos exercícios de vocalização, quando se produz modulações na frequência do som fundamental sobre diferentes vogais, o timbre obtido no ‘som boca fechada’ deve se manter como referência. Cabe ressaltar que o exercício sobre a totalidade dos ressonadores para a manutenção deste ‘timbre inteiro’, é possível no trabalho com as altas intensidades, uma vez que neste contexto trabalhamos com pressão de ar suficiente para percorrer o conjunto de ressonadores concomitantemente.

Busca-se assim, a voz em altas intensidades com o timbre composto pelo maior campo de ressonadores, para que em etapas futuras de exercícios técnicos ou em produções estéticas, seja possível aos praticantes selecionarem e combinarem timbres e intensidades adequadas às atualizações de personagens e às modulações de atitudes e intenções, conforme as múltiplas necessidades das propostas teatrais.

A manutenção daquele ‘timbre inteiro’ contribuirá ainda com a flexibilidade para a modulação de frequências. Durante a vocalização de sons agudos, por exemplo, se perdermos o contato com os ressonadores médios e graves, teremos dificuldades de realizarmos transições para as frequências médias e graves. A mesma atenção é necessária para a produção de sons graves: se perdermos o contato com os ressonadores médios e agudos, teremos dificuldades de realizarmos transições para as frequências médias e agudas ao longo dos vocalizes. Nos dois casos, o timbre também sofrerá alteração, passando a serem enfatizadas as ressonâncias mais próximas ao som fundamental produzido.

Assim, estimulamos praticantes para que realizem determinadas compensações de ressonância ao longo das vocalizações, ou seja, enquanto estão produzindo um som fundamental grave, estimulamos a atenção aos ressonadores médios e agudos. No caso da

produção de som fundamental agudo, estimulamos a atenção aos ressonadores médios e graves. Assim, evitamos a fixação do corpo, mesmo que momentaneamente, em um tipo de emissão que privilegie uma única ressonância, disponibilizando-o para transitar por outros registros com agilidade e integridade tímbrica. Conforme Davini observava verbalmente em sessões de treinamento, “é preciso mudar algo no corpo para que o timbre não se modifique”, remetendo-se às compensações tônicas ou às sutis mudanças posturais sugeridas ao longo das sequências de vocalizações. Compreendemos estas compensações necessárias como formas de autorregulação do corpo.

Entendemos ser relevante também pontuarmos especificamente a atividade tônica e postural da face durante as vocalizações, dando continuidade às questões posturais, contudo em sua dimensão micro. As técnicas de produção de voz em alta impedância projetada demandam a abertura verticalizada da boca: conforme o som produzido passa a ser mais agudo, a mandíbula deve abaixar-se, enquanto os lábios são projetados para fora, deixando os dentes da arcada superior à mostra, auxiliando na elevação do palato mole e o alargamento da faringe. Assim, experimentamos na face a mesma atividade ascendente e descendente que experimentamos no eixo Longitudinal, enquanto a mandíbula e a base da língua trabalham na direção descendente, toda a parte superior da face - lábios superiores, palato mole, região do olho, narinas - trabalha na direção ascendente. Tal verticalização da abertura da boca tende a aumentar progressivamente na medida em que acessamos frequências mais agudas. Qual é a gradação ou sensação de gradação necessária para que cada praticante atinja o objetivo?

O trabalho de técnica vocal, conforme já enfatizamos anteriormente, consiste em interferências voluntárias sobre os processos corporais involuntários na produção de voz, lançando mão de sensações ou imagens corporais, experimentadas e elaboradas nas diversas situações de treino para disponibilizar o corpo às múltiplas exigências do trabalho teatral.

Outro aspecto de valor para esta proposta refere-se às relações entre a escuta e a voz de praticantes em processo de treinamento, contudo nos restringiremos aqui a apenas uma observação quanto a ele. No início do trabalho técnico, lembramos as pessoas praticantes que quando escutamos a nossa própria voz, não a escutamos como os outros a escutam, pois a escutamos pelo ouvido externo e pelo nosso ouvido interno, ao mesmo tempo. Assim, ressalvamos que o *feedback* do professor e dos colegas é importante na apresentação de referências ao estudante para o reconhecimento das diferenças entre como ele escuta e como escutam a sua voz, contribuindo para a coerência do seu imaginário sobre sua própria voz.

Contudo é necessário revisitar em formas experimentais as singularidades de soar de uma forma que somente nós escutamos, propiciando oportunidades de lidar com estas diferenças. referências a fim de integralizar a nossa percepção sobre a nossa própria voz.

As necessidades de variações nos apoios, na respiração, na laringe, na boca e nos lábios e na cabeça a nível ósseo e muscular descritas ao longo deste item, ocorrem várias vezes em uma mesma aula ou sessão de treinamento. Como favorecer a permanência das pessoas participantes atentas a tantos micro-acontecimentos síncronos ou assíncrono e que acontecem em um curto espaço de tempo?

Um último aspecto desta anamnese refere-se ao prazer, à sensação de entusiasmo que, felizmente, pode tomar conta dos corpos e formam um ambiente de certo êxtase, durante e depois de exercícios de vocalização em grupo ou individualmente. Sem lugar a dúvidas é uma experiência em que constatamos os efeitos dos esforços corporais para as vocalizações e das próprias vocalizações sobre seus próprios corpos, vibrantes e vibrados simultaneamente.

Reflexões ativas

Apresentamos a origem e os interesses associados à formulação do Princípio Dinâmico dos Três Apoios. Observamos que foram desenvolvidos a partir da necessidade de resolução de um problema pedagógico. Davini produziu diálogo metodológico entre as demandas vocais para a cena e a Eutonia. Consolidou além de uma técnica para a produção vocal em altas intensidades, uma rede de saberes consistente em suas relações com a formação para quem atua e ensina.

Assim, a Eutonia no PDTA não desempenha o papel de suporte para o treinamento vocal, não foi instrumentalizada se transformando em mera preparação para o trabalho vocal. Ao desejarmos que a proposta de treinamento vocal nos permita disponibilizar nossas potências criativas, ao invés de fixá-las a uma forma estética exclusiva, cremos que ela ocupe um lugar ético, pois assim como para a Eutonia, compreendemos que mesmo pessoas treinadas para cantar em uma única forma estética são passíveis de novas programações cognitivas, diante do trabalho desapressado que não busque resultados imediatos.

Ao problematizar a noção reprodutiva da técnica, o PDTA busca na Eutonia exercícios específicos de sensibilização da pelo, realinhamento ósseo, toques e manipulações para que

pessoa praticante possa ampliar a sua experiência sensorial e cognitiva, sem que lhe seja imposta nenhuma sensação ou elaboração da percepção que possam gerar conclusões.

Quanto o trabalho de vocalizações temos nos dedicado a mantê-lo em uma perspectiva somática, realizando ajustes nos exercícios e nas formas de condução pedagógica. Uma prática que vale a pena ser destacada nas últimas palavras refere-se a não trabalharmos como se a vocalização fosse o ápice de uma preparação que começa com exercícios posturais.

Acreditamos ainda que o exercício de diferentes formas de soar vocalmente, sejam formas de perceber nossos corpos em outros estados e nos permite exercitar a nossa disponibilidade infinita às repadronizações, evitando que afirmemos a partir dos treinamentos formas dominantes de vocalizar como modos referenciais ou corretos.

Referências

ALEIXO, Fernando; DORDETTE, Daiane; MARTINS, Janaína. (Org.). **Práticas e poéticas vocais II**. Uberlândia: Edufu, 2016. ALEXANDER, Gerda. **A Eutonia: um caminho para a percepção corporal**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BERRY, Cicely. **Voice and the Actor**. London: Wiley, 1991.

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande Dicionário Etimológico- Prosódico da Língua Portuguesa**, 8º Vol. São Paulo: Saraiva, 1967.

CAMPOS, Márcia Regina Bozon de. Eutonia a pele consciente. **Psique Ciência e Vida**. São Paulo, v.6, n.68, p.24-30, ago. 2011.

CAMPOS, Márcia Regina Bozon (Org). **Eutonia: Experiência Clínica e Pedagógica**. São Paulo: Zagodone, 2013.

DAVINI, Silvia. Pesquisa em Teatro: a questão da palavra e da voz. TELLES. Narciso. (Org.) **Pesquisa em Artes Cênicas: Textos e Temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

DAVINI, SILVIA. Pesquisa em Artes Cênicas. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v. 1, n. 2, 2010.

DAVINI, Silvia. **Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo: El Caso de Buenos Aires a fines del siglo XX**. Colección Textos y Lecturas en Ciencias Sociales. Buenos Aires: EdUNQ, 2008.

DAVINI, Silvia. **Cartografias da voz no teatro contemporâneo: o caso de Buenos Aires no final do século XX**. Brasília: Universidade de Brasília, PPG-CEN, 2019.

DAVINI, Silvia. **Vocalidade e Cena: Tecnologias de Treinamento e Controle de Ensaio Folhetim**. Teatro do Pequeno Gesto, Nº 15, Rio de Janeiro: Rioarte, 2002.

- DAVINI, Silvia; VIEIRA, Sulian. Módulo II - Laboratório de Teatro 2. Programa de Educação à Distância Pró-Licen, Licenciatura em Teatro. Brasília: Artes Gráficas e Editora Pontual, 2009.
- HUBERTY, Jean-Marie. A eutonia Gerda Alexander: das fontes europeias à sua divulgação na América Latina. CAMPOS, Márcia Regina Bozon (Org). Eutonia: Experiência Clínica e Pedagógica. São Paulo: Zagodone, 2013.
- GAINZA, Violeta Hemsy de. *Conversaciones con Gerda Alexander*. Buenos Aires: Lumen 2007.
- HUSSON, Raul.: *El canto*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- KAPADOCHA, Cristina. (2024). Eu toco-Eu respiro-Eu movo-Eu vocalizo-Eu falo: Logos somático rumo à assistência social. *Voz e Cena*, 5(01), 34-51. <https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i01.54583>
- KESSELMAN, Hernán; KESSELMAN, Susana. *Corpodrama: cuerpo y escena - Una nueva herramienta para el trabajo con grupos*. Buenos Aires: Lumen, 2008.
- LIGNELLI, César. *Sons e(m) Cena: Parâmetros do Som*. Tomo I. Curitiba: Appris, 2019.
- MORETI, Fernanda. *A Eutonia e o trabalho do Ator: Experimentos*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 169. 2010.
- PIZARRO, Diego; BRITO, Nayara. Dinâmicas somáticas da voz na anatomia experiencial do método Body-Mind Centering™, *Repertório*, Salvador, ano 21, n. 30, p. 260-280, 2018.
- STECKERT, Daiane Dordete Jacob. Corpo Vocal, Gênero e Performance. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença* 7(2) : 359-81, 2017.
- TELLES, Narciso. (Org.) *Pesquisa em Artes Cênicas: Textos e Temas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.
- VIEIRA, Sulian. Do Corpo como instrumento ao Corpo como lugar. *Anais do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: 2008.
- VIEIRA, Sulian. Treinamento, Técnica e Estética no Teatro Contemporâneo. *Anais da V Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo, 2009a.
- VIEIRA, Sulian. O Corpo Ressoante: Voz, Palavra e Desejo em Cena. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, v. 8, p. 9-19. Brasília: PPG-Arte/UnB, 2009b.
- VIEIRA, Sulian; MATSUMOTO, Roberta. Potências do Corpo em Performance no Teatro Estático de Fernando Pessoa: quando palavras urdem movimentos. BARROS, Ariane (org). *Corpo e(m) Performance: processos de criação*. Rio de Janeiro: Synergia, 2021.

VIEIRA, Sulian. A voz como produção corporal: O Princípio Dinâmico dos Três Apoios. In: ALEIXO, Fernando; DORDETTE, Daiane; MARTINS, Janaína. (Org.). *Práticas e poéticas vocais II*. Uberlândia: Edufu, 2016.

VIEIRA, Sulian; LIGNELLI, César. Narrativas atitudes e parâmetros do som: A voz e a palavra em uma aproximação pragmática. *Pitágoras* 500, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 4-13, 2018. DOI: 10.20396/pita.v7i2.8651448. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8651448>. Acesso em: 19 dez. 2024.

Artigo recebido em 01/07/2024 e aprovado em 30/12/2024.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.54585>

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

ⁱ Sulian Vieira - É Doutora em Arte pela Universidade de Brasília (2013), Mestra em Applied Theatre pela University of Manchester-RU (1999) e Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (1995). É professora Adjunto da Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde, desde 2002, atua ministrando disciplinas dos eixos de voz, palavra e atuação nos cursos de graduação. No Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pesquisa e orienta pesquisas na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: vocalidades e formação de atores e professores, gêneros performáticos (teatro, poesia e narrativa) e a questão do estilo nos processos pedagógicos e estéticos para o teatro contemporâneo. Foi Coordenadora do Curso de Licenciatura em Teatro na modalidade UAB da Universidade de Brasília (2015-2022) curso no qual tem atuado também como professora desde 2008. É Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (2003) e membro da VASTA (Voice and Speech Trainers Association) desde 2015. sulianvp@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8105375243972897>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6688-9402>

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

