

A transdisciplinaridade da pessoa que canta em cena: conjecturas teóricas e práticas pedagógicas

Sofia Freitas Santos Oliveira ⁱ

Pedro Barsalini ⁱⁱ

Juliana Alves Mota Drummond ⁱⁱⁱ

Universidade Federal de São João Del Rei - UFSJ, São João Del Rei/MG, Brasil ^{iv}

Resumo - A transdisciplinaridade da pessoa que canta em cena: conjecturas teóricas e práticas pedagógicas

O artigo evidencia características convergentes entre performances de cantores que se apresentam ao vivo e de atores que também se utilizam do cantar como material artístico. Tal aproximação foi reforçada em entrevistas feitas a alunos e professores, tanto de cursos de Canto Popular quanto de Teatro de diversas universidades. O artigo também analisa currículos de ambos os cursos, estudando a eficácia de treinamentos práticos e conteúdos teóricos aplicados para a *pessoa que canta em cena*. Por fim, trazemos o relato de um laboratório pedagógico transdisciplinar onde pudemos testar metodologias de ensino utilizando, como substância de aprendizado, a adjeção corpo-voz-música-cena.

Palavras-chave: Voz. Transdisciplinaridade. Música. Teatro. Performance.

Abstract - The transdisciplinarity of the person who sings on stage: theoretical conjectures and pedagogical practices

The article highlights convergent characteristics between the performances of singers who perform live and actors who also use singing as artistic material. This approach was reinforced in interviews with students and teachers, both from Popular Singing and Theater courses at several universities. The article also analyzes the curriculum from both courses, studying the effectiveness of practical training and theoretical content applied to the *person who sings on stage*. Finally, we present the report of a transdisciplinary pedagogical laboratory where we were able to test teaching methodologies using, as a learning substance, the adjective body-voice-music-scene.

Keywords: Voice. Transdisciplinarity. Music. Theater. Performance.

Resumen - La transdisciplinarietà de quien canta en escena: conjeturas teóricas y prácticas pedagógicas

El artículo destaca características convergentes entre performances de cantantes que actúan en vivo y actores que también utilizan el canto como materia artística. Este planteamiento fue reforzado en entrevistas realizadas a estudiantes y docentes, tanto de las carreras de Canto Popular como de Teatro de diversas universidades. El artículo también analiza los planes de estudio de ambas carreras, estudiando la eficacia de la formación práctica y los contenidos teóricos aplicados a la *persona que canta en el escenario*. Finalmente, informamos sobre un laboratorio pedagógico transdisciplinario donde pudimos probar metodologías de enseñanza utilizando, como sustancia de aprendizaje, la adjección cuerpo-voz-música-escena.

Palabras clave: Voz. Transdisciplinarietà. Musica. Teatro. Performance.

Introdução

Para nós, tudo começou com a suposição de que, quando cantores e cantoras se apresentam para o público, constitui-se um acontecimento com características cênicas. De forma semelhante às apresentações de espetáculos de dança ou peças teatrais - linguagens artísticas categorizadas como cênicas - as performances de cantores carregariam, segundo nossas primeiras percepções, diversos elementos cênicos e uma inerente teatralidade.

No livro *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, lê-se, na definição do termo ‘teatralidade’, uma citação de Antonin Artaud, que afirma ser teatral “tudo o que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras [...] Tudo o que não está contido no diálogo [...]”. Transpondo esse conceito para a performance do cantor, traçamos o paralelo esquematizado a seguir.

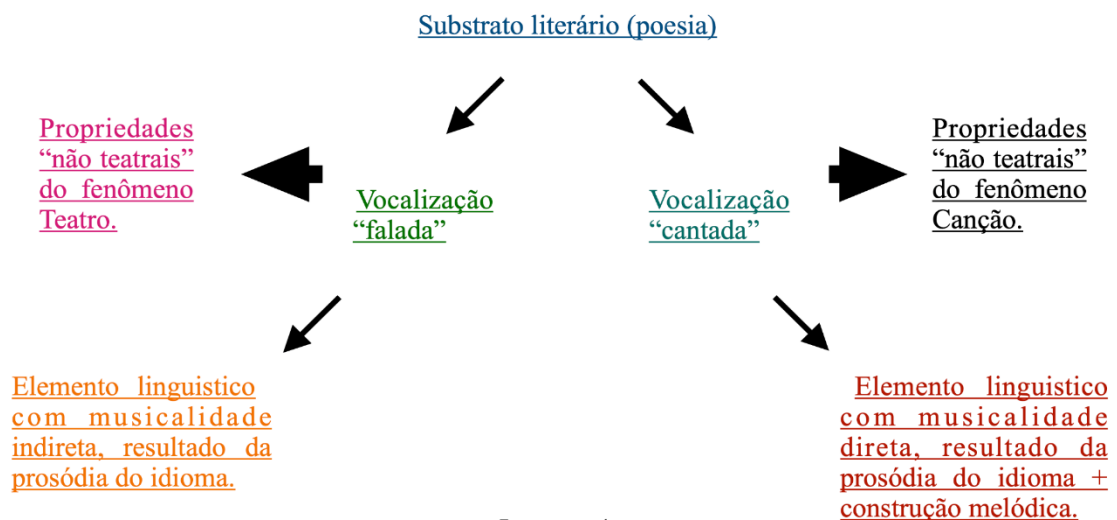


Figura 1

Obviamente, antevemos a ‘teatralidade’ presente em todo tipo de vocalização, intrínseca à interpretação modulada em expressividade vocal de qualquer gênero, inclusive na linguagem da comunicação verbal cotidiana. Sabemos, igualmente, que ‘teatralidade’ está presente em toda ação humana, no comportamento individual e social de nossa espécie. Porém, filosofar sobre o termo seria incorrer num desvio de foco. Queremos tratar da ‘teatralidade’ encontrada nos outros elementos - majoritariamente visuais - para além daquilo que se dá pela manifestação vocal do artista. Miramos em reconhecer aspectos extra-sonoros

na performance do cantor, portanto, delimitaremos tal análise ao próprio cantor e seu instrumento de trabalho: o corpo.

Presumimos ainda que, se há um corpo disposto a servir como instrumento para um labor de finalidade artística, esse mesmo corpo ocupa determinado espaço, propondo estabelecer formas de relação com o público que não se atém somente à audição, mas demandam decodificações sensoriais múltiplas, físicas e não físicas. Constitui-se, assim, um tipo de performance artística onde há relação entre música, texto, corpo, espaço, espectador e uma infinidade de afetos.

Paul Zumthor afirma que “no uso mais geral, performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual [e, ainda, que] qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar [...] a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo” (Zumthor, 2000, p.45). O autor também coloca em questão o fator relacional da voz, bem como traz para a cena o outro, quem escuta.

A ideia de performance deveria ser amplamente estendida - englobando o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção. Relacionada ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial - um engajamento do corpo (Zumthor, 2000, p.22).

Em consonância aos conceitos que iluminaram nosso impulso investigativo, encontramos pares que há tempos fomentam as discussões acerca do elo perdido entre corpo, voz, música e cena. Muito próxima às nossas inquietações, nos referenciamos na dissertação de Valéria Leite Braga, cujos objetivos consistem em aprofundar o conhecimento em torno dos aspectos corporais e cênicos no âmbito do canto popular, buscando identificar princípios passíveis de gerar estratégias pedagógicas voltadas para a formação do cantor.

o movimento corporal e a emissão sonora devem atuar em conexões indissociáveis. [...] os exercícios voltados para os aspectos sonoros da voz e para os demais aspectos corporais devem ser propostos concomitantemente, procurando identificar e despertar no aluno sua própria expressividade vocal-corporal. Isso deverá ajudá-lo a aprimorar o seu processo de comunicação e a ter uma maior consciência corporal tão necessárias ao processo de interpretação cênica (Braga, 2019, p. 78).

Braga levanta uma importante questão: se há, para o cantor, a preocupação com o aperfeiçoamento da voz, há preocupação com o domínio de todo o corpo, pois não há como desassociá-los. Ernani Maletta, em *Voz: corpo em manifestação*, reforça que debates acerca da associação entre corpo e voz são improfícuos, pois “evidenciar essa integração revela, na verdade, que houve uma limitação do conceito de voz a uma (ou a algumas) de suas características” (Maletta, 2021, p.19).

Observadas as problemáticas, passamos a nos indagar: as **graduações em Canto Popular integram, de forma aprofundada, estudos e treinamentos cênicos e corporais? A integralização curricular dos graduandos de Canto Popular está atualizada em relação ao debate aqui exposto?**

Polinizados por essa gama de perspectivas acerca do cantor popular, sua formação e sua performance, partimos para o aprofundamento dos conceitos abordados sob a luz do já mencionado livro de Ernani Maletta, seus métodos de ensino e visões sobre a temática. Para além do esquadramento bibliográfico, pudemos observar diretamente suas aulas e realizar uma entrevista com ele, pouco antes de sua aposentadoria. Esse contato será abordado detalhadamente mais adiante. O que nos moveu em primeiro lugar foi descobrir se, sob o ponto de vista discente, nossa perquirição teria alguma relevância e, para tanto, avançamos ao estudo de campo.

Metodologia de pesquisa

A subjetividade de opiniões, sentimentos e percepções foi considerada na busca por novas ideias e discussões que contribuam para o campo do ensino das artes na academia. Sendo assim, consideramos esta uma pesquisa mista (*quali-quantitativa*), em que foram avaliados tanto os dados estatísticos quanto às relações humanas imbricadas no objeto de estudo.

A investigação qualitativa-quantitativa foi efetuada por meio da pesquisa de campo, sendo “as técnicas específicas da pesquisa de campo [...] aquelas que integram o rol da documentação direta: a observação direta e a entrevista” (Andrade, 2010 p. 131) e, conforme Antônio Carlos Gil,

representa um período de investigação informal e relativamente livre, no qual o pesquisador procura obter, tanto quanto possível, entendimento dos fatores que exercem influência na situação que constitui o objeto de pesquisa. Constitui, portanto, uma etapa cujo objetivo é o de descobrir o que as variáveis significativas parecem ser na situação e que tipos de instrumentos podem ser usados para obter as medidas necessárias ao estudo final. (GIL, 2002, p. 130).

Neste estudo de campo, realizamos:

1. Entrevista padronizada com 13 alunos de cursos com ênfase em Canto Popular, sendo 5 estudantes do Bacharelado em Música Popular com Habilitação em Voz do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas; 4 estudantes da Licenciatura em Música com ênfase em Canto Popular do Departamento de Música da Universidade Federal de São João del Rei; 4 estudantes do Bacharelado em Música Popular com ênfase em Canto da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

2. Observação de aulas da disciplina *Improvisação Vocal*, oferecida por Ernani Maletta para os alunos do curso de graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e entrevista não dirigida com o professor.

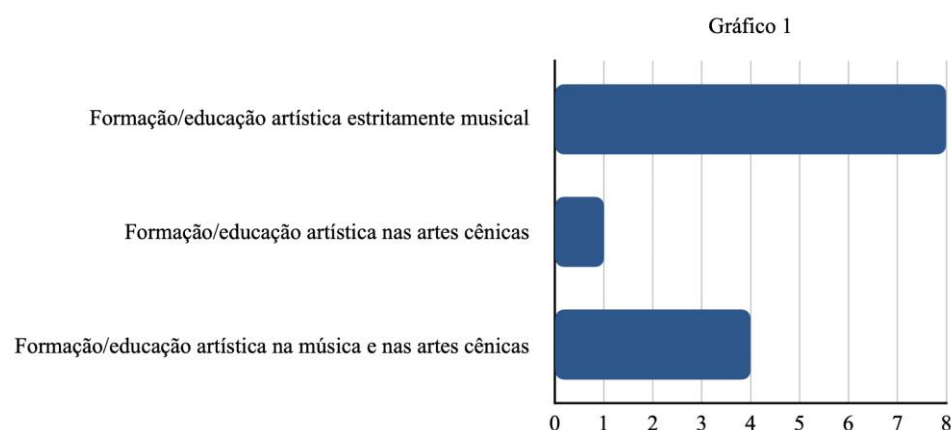
3. Experimento pedagógico através do componente curricular *IPA: Princípios da Voz em Cena: Canto em Cena*, oferecido sob responsabilidade da Prof. Dra. Juliana Mota, coordenadora desta pesquisa, para os discentes das graduações em Teatro do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João del Rei. Nessa disciplina laboratorial foram experimentadas práticas artísticas, pautadas em conteúdos cênicos e musicais, no intuito de se aplicar uma abordagem transdisciplinar na formação de artistas. Ao final do curso, os alunos apresentaram cenas que continham, dentre outros, a canção como elemento chave.

Pudemos, nessa fase, recolher uma diversidade de opiniões arquivadas em mais de 7 horas de áudio-gravações. A seguir, nos debruçaremos em cima dos dados de maior relevância para o recorte de nossa pesquisa.

I. Entrevistas com discentes de Canto Popular

Encontramos generoso auxílio em alunas e alunos graduandos de Canto Popular. Nos deparamos com estudantes que compartilham de nossas curiosidades e que, cada qual à sua maneira, havia amanhado terreno no território do incógnito para lavrar o campo do conhecimento. Juntamente aos estudantes da UNICAMP, UFMG e UFSJ, através de entrevistas, pudemos investigar como se dá a óptica discente sobre as questões abordadas e quais as demandas apresentadas quando o tema é a concepção do ofício e os conteúdos curriculares na formação do(a) cantor(a) popular. Entre nós, era consensual a importância dos elementos cênicos para o trabalho dos cantores e, além disso, averiguamos conjuntamente que as graduações de Canto Popular estão defasadas, carentes de disciplinas que trabalhem corpo, espaço, estética visual, cena, e outras formas de expressividade não relacionadas à música.

Você teve algum tipo de formação/educação artística antes de ingressar na universidade?



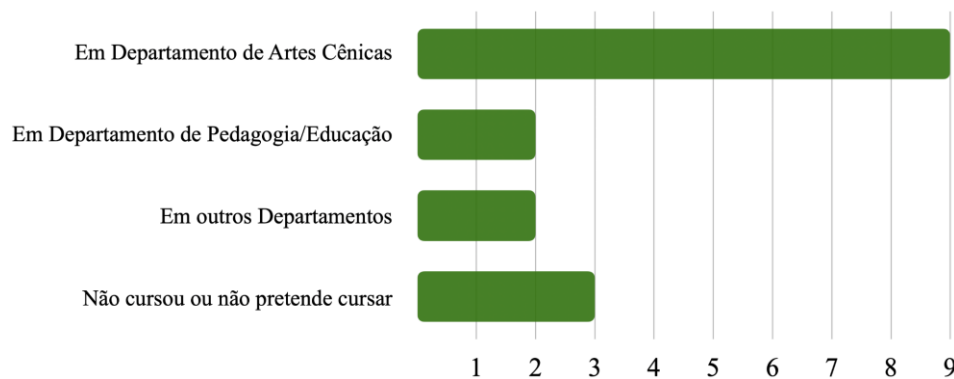
O gráfico 1 evidencia que -93% dos candidatos ingressam na universidade com certa educação musical. Isso se dá, em grande parte, pela indispensabilidade de um domínio teórico-prático mínimo para arrostar as provas de habilidades específicas exigidas nos vestibulares de tais cursos, ou pelo interesse em aprofundar e dar continuidade aos estudos musicais na faculdade. Essa preparação artística é realizada de formas variadas, englobando desde aulas particulares de instrumento, até formação em conservatórios ou projetos sociais.

Chamou-nos a atenção o dado de -39% dos entrevistados terem alguma educação ou iniciação artística no âmbito das Artes Cênicas, seja em aulas de dança, escolas de teatro ou até em cursos de palhaçaria e contação de história. O fato de uma parcela relevante desses

discentes já carregarem experiências com as Artes Cênicas, indica o comum entendimento integrativo entre as linguagens artísticas, reforçando a ideia de serem, em grande parte, estudantes de artes que demonstram múltiplos interesses e a propensão para a transdisciplinaridade.

Você já cursou, ou pretende cursar, alguma disciplina fora do Departamento de Música?

Gráfico 2



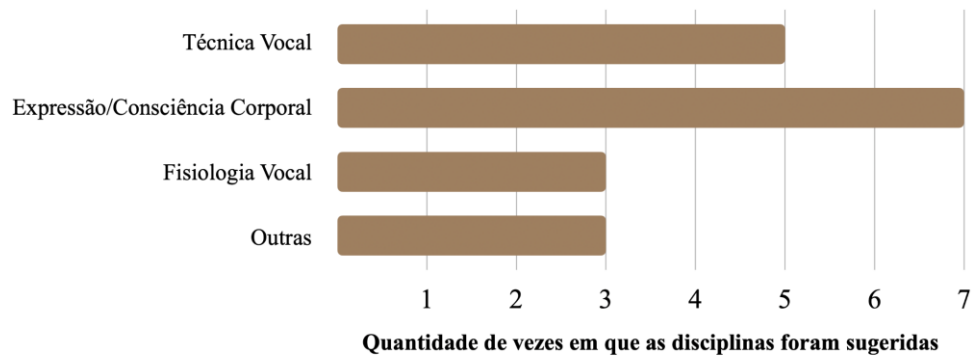
*Algumas respostas utilizaram mais de um item do eixo Y

Para complementar a formação com conteúdos não oferecidos em seus próprios cursos, o gráfico 2 indica a clara preferência dos estudantes em realizar disciplinas optativas/eletivas em Departamentos de Artes Cênicas. Aulas de expressão e consciência corporal são as mais requisitadas, seguidas de estudos da relação corpo-espaço cênico e improvisação cênica. Também são procurados componentes curriculares de Departamentos de Pedagogia/Educação que aprofundem o conhecimento didático e pedagógico do licenciando em Canto Popular.

Essa procura massiva por disciplinas comuns às Artes Cênicas significa demanda por ferramentas práticas e conhecimentos teóricos, não ligados à Música, que possam corroborar com a ampliação das capacidades expressivas e performáticas dos estudantes, reforçando a necessidade de se introduzir tais estudos às grades curriculares dos cursos de Canto Popular.

Se você pudesse incluir disciplinas na grade curricular de seu curso, quais seriam?

Gráfico 3

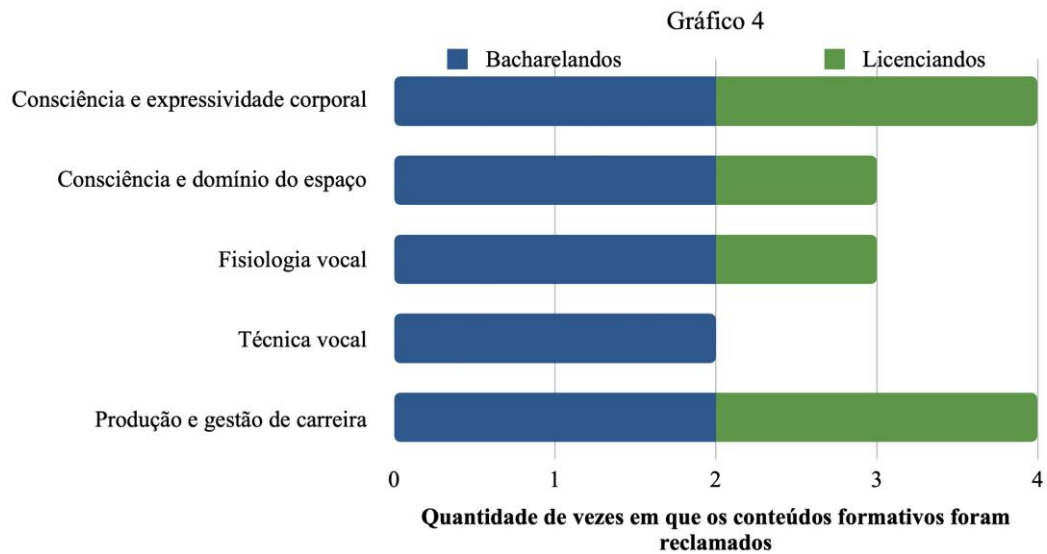


*Algumas respostas utilizaram mais de um item do eixo Y

O gráfico abaixo grifa a necessidade de um olhar mais amplo para a formação de cantores e cantoras a nível superior, uma vez que -54% dos discentes incluiriam, no currículo de seus cursos, componentes voltados para expressão e consciência corporal. Comparando os gráficos 2 e 3 aferimos que tal demanda, na óptica dos entrevistados, não é suprida apenas com disciplinas optativas, mas deveria fazer parte dos estudos obrigatórios das graduações em pauta.

Surpreendemo-nos com o fato de 39% dos discentes reivindicarem disciplina de técnica vocal, pois entrevistamos as pessoas que, a princípio, são as maiores interessadas no domínio vocal para a finalidade do canto, considerando que o uso da voz como instrumento é o estágio mais elaborado e complexo desse recurso corporal. Esse dado nos leva, novamente, à reflexão do quanto é urgente considerar o estudo das técnicas vocais atrelados ao estudo da expressividade do corpo, integrando o desenvolvimento do instrumento vocal à consciência das limitações e capacidades corporais de cada indivíduo.

Analisando as disciplinas oferecidas para este curso de graduação, você considera sua formação completa ou incompleta?

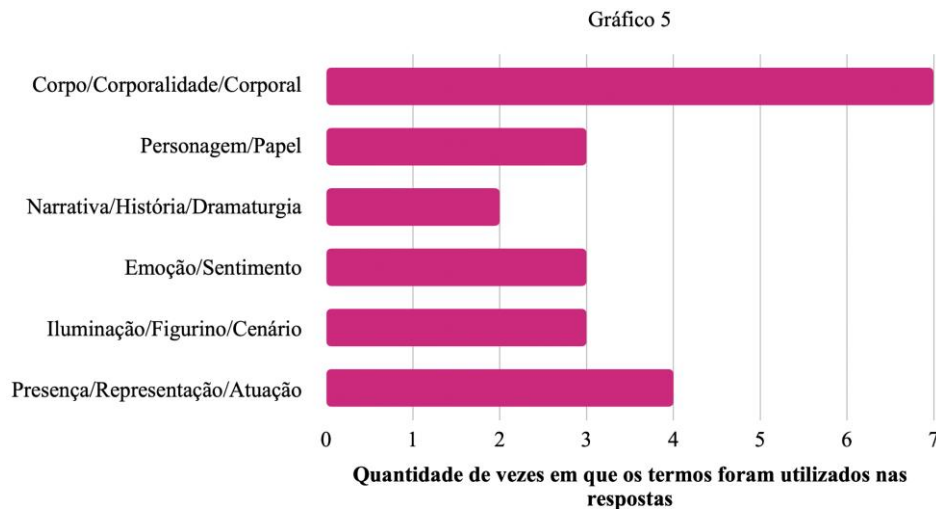


*Algumas respostas demandaram mais de um item do eixo Y

Todos os entrevistados consideraram suas formações incompletas, sendo que as justificativas variaram de acordo com cada resposta. Em suma, foi reclamada a incorporação de componentes curriculares que munam os discentes dos conteúdos agrupados abaixo.

O gráfico 4 revela dados importantes sobre a óptica discente acerca das lacunas presentes nos cursos apreciados, desvelando as carências formativas mais frequentemente expostas. Como o enfoque dessa pesquisa volta-se para performance artística - entendendo-a, também, como fruto dos processos de ensino e educação superior - salientamos, mais uma vez, a demanda real e concreta de serem introduzidos estudos e práticas corporais nas graduações de Canto Popular, assim como disciplinas que expandam a consciência e domínio do espaço (palco) por parte do aluno. Ao todo, ~54% dos entrevistados consideraram esses déficits, mesma porcentagem analisada no gráfico 3.

Você considera que há característica(s) cênica(s) na performance de um(a) cantor(a)? Se sim, quais?



*Algumas respostas utilizaram mais de um item do eixo Y

Todos os entrevistados responderam que sim, porém, as definições variam em cada resposta, sendo que as bases utilizadas para tal conceituação sustentaram-se em termos tradicionalmente relacionados às Artes Cênicas, fato nitidamente observado na frequência com que determinadas palavras foram empregadas na formulação das respostas.

Nesta etapa do trabalho, pudemos confirmar, efetivamente, muitas das dúvidas que impulsionaram a realização deste trabalho, pois as estatísticas revelaram que as demandas e críticas discentes apontam para as mesmas problemáticas identificadas por nós (e tantos outros pares) quanto às formações em Canto Popular a nível superior. Se a amostragem servir como base para se admitir um consenso geral por parte dos alunos, esta pesquisa comprova - entre outros fatos passíveis de averiguação para novas conclusões - a urgente necessidade de reformulação curricular das referidas graduações, especificamente a inclusão categórica de disciplinas voltadas à expressividade corporal e ao estudo do espaço cênico/performativo.

Posto o senso comum de que a cena é elemento basal para o cantor, que as qualidades de expressão vocal estão imbricadas ao nível de consciência e expressividade corporal, e que reconhecer e ter domínio do espaço de ação são substratos importantes para a performance, passamos a identificar cantores e cantoras como *artistas multi-perceptivos*.

o artista multi-perceptivo não será necessariamente aquele que desenvolveu as diversas habilidades na sua máxima expressão de virtuosismo, mas o que conseguiu perceber, compreender, incorporar e se apropriar dos conceitos fundamentais que definem e sustentam cada forma de expressão artística (Maletta, 2016, p. 24).

Sendo pertinente a reflexão sobre as complexidades intrínsecas a essa formação, assim como a diversificação das abordagens de ensino e ampliação das multiplicidades de investigação somática da unidade corpo-mente-voz, passamos ao estudo das metodologias desenvolvidas por Ernani para o ensino musical e treinamento da voz aplicado ao Teatro, buscando maior contato com suas conceituações e a observação prática de sua didática. Analisar o outro lado do prisma interdisciplinar entre canto e cena, música e teatro, voz e corpo, certamente fertilizaria nosso estudo.

2. Observação das aulas e entrevista com Ernani Maletta

Ernani Maletta trabalha com a transdisciplinaridade principalmente ao integrar as dimensões música, teatro, voz e corpo em um processo educativo que desafia as fronteiras tradicionais entre essas disciplinas. Sua didática baseia-se na ideia de que as artes não devem ser compartimentadas e nem segmentadas em departamentos (como ocorre com frequência na academia), mas entendidas como uma rede interligada de expressões codependentes que dialogam entre si.

Já complexidade do acontecimento artístico-performático ecoa no que Maletta chama de *atuação polifônica*, onde o conceito de *polifonia*, apoiado na ideia de dialogismo desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1895-1975), torna-se base filosófica e epistemológica para a fundamentação de uma ciência teatral, além de princípio para a formação artística.

[...] polifonia é o entrelaçamento de múltiplos pontos de vista discursivos, identificados como vozes intrinsecamente dialógicas, que se apresentam simultaneamente, expressas por qualquer sistema de signos, podendo interferir umas nas outras sem prejuízo de sua autonomia, e que têm igual importância para o estabelecimento do sentido que assim se produz (Maletta, 2016, p. 48).

Nessa metodologia, os alunos não desenvolvem habilidades musicais ou teatrais separadamente, mas são incentivados a uma fusão dessas disciplinas em que vozes, corpos, ritmos, gestos e até mesmo a geometria se entrelaçam. Essa abordagem reflete um pensamento sistêmico em que os diferentes aspectos da criação artística se transformam mutuamente, resultando em uma forma inovadora de pensar, fazer e ensinar.

O foco não é a excelência técnica em música, canto ou teatro, mas busca sensibilizar o aluno a perceber como esses elementos influenciam-se de maneira a criar uma arte comprometida em comunicar e promover a coexistência de vários pontos de vista. Com a *atuação polifônica*, as habilidades técnicas do artista colocam-se a serviço dos sentidos discursivos que se pretende manifestar, ao mesmo tempo em que rompe com os paradigmas da formação tradicionalmente segmentada, limitadora da plenitude expressiva.

afirmo para o artista cênico, independentemente da questão do virtuosismo, é a importância da incorporação dos fundamentos que o Teatro compartilha com as diversas formas de expressão artística. Vale ressaltar que não se fala dessa incorporação apenas para que as habilidades sejam adquiridas de forma isolada, mas, principalmente, para se estabelecer uma relação dialógica entre elas, e para que o artista seja capaz de conviver com a simultaneidade de ações cênicas, aprimorando sua percepção, sua escuta, bem como sua coordenação física e motora para executá-las integradamente, de forma que *cada uma, em vez de dificultar, facilite e estimule a outra* (Maletta, 2016, p. 26).



Figura 2: Prof. Dr. Ernani Maletta em aula de *Improvisação Vocal* na UFMG. Acervo dos pesquisadores

Em aula, a prática se reflete em exercícios que combinam o uso da voz, o movimento do corpo, da música e as formas geométricas em uma única metodologia pedagógica. Na aula que pudemos acompanhar da disciplina *Improvisação Vocal*, Ernani debruçou-se sobre a notação musical geométrica, na qual propõe uma forma inovadora para o ensino de teoria e prática musical. Essa notação traduz, a partir da circunferência e suas possíveis divisões, as células rítmicas da notação musical tradicional.

A aula envolve leitura, escrita e criação de frases rítmicas, o que auxilia estudantes não alfabetizados em música a visualizarem-na de forma espacial e dinâmica, promovendo uma melhor compreensão das relações rítmicas através de ícones geométricos. Ernani desenvolveu essa notação ao perceber que muitos alunos das artes cênicas tinham dificuldade com a notação musical tradicional, baseada em símbolos não universais, criando, assim, uma maneira mais intuitiva e visual de representar a música.

Constatei que, para muitas pessoas que iniciam o aprendizado da leitura rítmica, uma das dificuldades enfrentadas é a assimilação das relações matemáticas entre as figuras por meio de representações gráficas não icônicas, isto é, cujas imagens não evocam explicitamente o seu significado. Para solucionar essa questão, o círculo e suas divisões em partes iguais (semicírculo, um quarto de círculo e um oitavo de círculo) apresentaram-se como os ícones ideais para as relações de dobro e metade, pois, quando essas figuras são comparadas duas a duas, percebe-se sem qualquer dificuldade qual é o dobro ou a metade de qual (Maletta, 2016, p. 563).

Ernani iniciou a aula discutindo a leitura e a escrita rítmica, introduzindo a comparação entre a notação geométrica e a tradicional. O foco era demonstrar como as figuras geométricas podem ser usadas para compreender e trabalhar o ritmo de forma visual, especialmente útil para iniciantes no estudo musical. Explicou que, embora a notação tradicional - com suas semibreves, mínimas e colcheias - seja eficaz, muitas vezes limita a criatividade nos estágios iniciais.

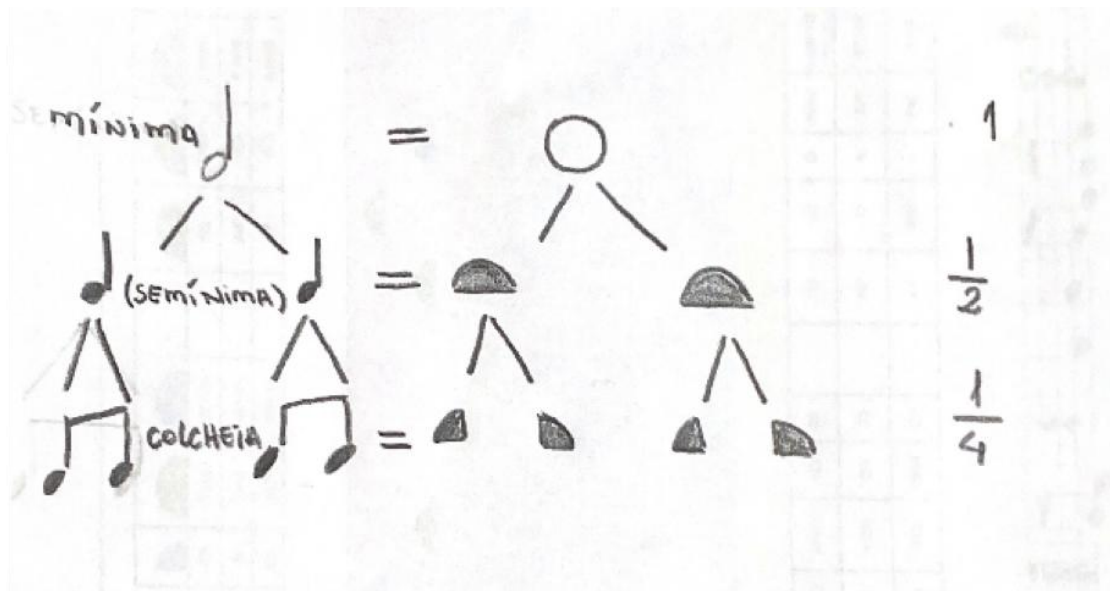


Figura 3: exemplo da lógica utilizada para a notação musical geométrica

Exemplificou essa ideia mostrando como círculos e suas divisões podem ser associados a diferentes durações e intensidades das notas, auxiliando na construção de uma leitura mais acessível do ritmo. Para reforçar esse conceito, propôs um exercício em que os alunos batiam palmas, marcavam o ritmo com os pés e cantavam 'pão de queijo', 'bolo' e 'pão' de várias maneiras, brincando com intensidade, altura e velocidade. Esse processo ajudou a marcar os ritmos no corpo, conectando os alunos de maneira mais orgânica ao tempo e às pausas da música.

Em seguida, propôs um exercício com a música *O cio da terra*. Em vez de lerem as notas na partitura tradicional, os alunos receberam uma folha com as notações geométricas que representavam a duração e o ritmo de cada nota, como ilustrado na imagem 5. Por exemplo: a metade de um semicírculo representa uma colcheia, enquanto o semicírculo, uma semínima. Essa abordagem visual facilitou significativamente a compreensão da rítmica por parte dos alunos, que conseguiram perceber com mais clareza as quebras e repetições rítmicas presentes na melodia da canção.

CIO DA TERRA - MILTON NASCIMENTO & CHICO BUARQUE

DE-BU- LHA O TR- GO RE- CO- LHER CA- DA BA- GO DO TR- GO FOR- JAR DO TR- GOO MS- LA- GRE DO PÃO E SE FAR TAR DE PÃO
 DE-CE RAR A CA- NA RE- CO- LHER A GA- RA RA DA CA- NA ROU- BAR DA CA- NAA DO- CU- RA DO MEL SE LAMBU JAR DE MEL
 A-FR- GAR A TER- RA CO- NHE- CER OS DE- SE- JOS DA TER- RA O O DA TER- NAA PRO- FI- CIES TA- ÇÃO DE FE- CUN- DAR O CHÃO

SOL
 FÁ#
 FÁ
 MI
 RÉ#
 RÉ
 DÓ#
 DÓ
 SI

DE-BU- LHA O TR- GO RE- CO- LHER CA- DA BA- GO DO TR- GO FOR- JAR DO TR- GOO MS- LA- GRE DO PÃO E SE FAR TAR DE PÃO
 DE-CE RAR A CA- NA RE- CO- LHER A GA- RA RA DA CA- NA ROU- BAR DA CA- NAA DO- CU- RA DO MEL SE LAMBU JAR DE MEL
 A-FR- GAR A TER- RA CO- NHE- CER OS DE- SE- JOS DA TER- RA O O DA TER- NAA PRO- FI- CIES TA- ÇÃO DE FE- CUN- DAR O CHÃO

Figura 4: Material entregue, por Ernani, para aula de Improvisação Vocal na UFMG.

Participar das últimas aulas ministradas pelo professor, precedentes à sua aposentadoria, foi uma experiência inovadora e profundamente enriquecedora. O privilégio de entrar em contato com essa forma de aprendizado proporcionou-nos compreensão prática da relevância da transdisciplinaridade em nossas vidas acadêmicas e profissionais, como, por exemplo, aprender rítmica através de movimentação corporal, associação de figuras geométricas e expressão da voz.

Em entrevista, Ernani rerepresentou a ideia essencial ao afirmar que “voz não é apenas som, e música não é apenas a Arte Música”, sugerindo que a voz transcende sua natureza sonora ao carregar em si emoções, intenções e significados tanto pessoais quanto culturais e

simbólicos. No depoimento, Maletta reforçou que, em seu entendimento, a música não se limita à mera expressão artística; ela ocupa um espaço central na vida cotidiana, pois exerce influência nos sentimentos, no humor e no comportamento individual, pode facilitar conexões sociais como elo cultural de identificação e, até mesmo, desempenhar funções terapêuticas.



Figura 5: Ernani Maletta e alunos durante aula de Improvisação Vocal na UFMG. Acervo dos pesquisadores.

Ernani argumentou em favor da transdisciplinaridade entre cursos de música e teatro oferecidos nas universidades, os quais, em grande parte, são estruturados de forma segmentada. Tal segmentação é contraditória à nossa forma de existência, especialmente em áreas que demandam a integração sistemática e completa dos aspectos físico, racional e emocional, como é o caso do canto, do teatro ou da dança. O ser humano é um organismo interligado, e não é possível estudar a voz sem considerar o corpo e vice-versa. Assim, a forma atual de ensino, ao segmentar essas áreas correlacionadas, acaba limitando a formação dos estudantes, restringindo-os a um único ponto de vista técnico. Apostamos, nesse modelo de formação, em performances tecnicamente virtuosas, porém desprovidas de sentido e emoção. A técnica, segundo Ernani, adquire seu verdadeiro valor quando é acompanhada de significado e sentimento.

Nosso encontro reforçou a convicção de que a transdisciplinaridade deve ser amplamente difundida e adotada como modelo para o ensino das artes nas universidades brasileiras, dado seu imenso potencial de impactar positivamente a formação e desenvolvimento integral dos estudantes.

3. Experimento pedagógico com os cursos de Teatro da Universidade Federal de São João del Rei.

Uma breve carta prefacia

O que precisa ser registrado? Como se registra uma pesquisa em andamento? O que pode ser ferramenta para a construção da relação música e cena que almejamos?

Acertos, tropeços, tentativas.

Os relatos que apresentaremos aqui, sobre uma disciplina e os reflexos dela provenientes é, sobretudo, recorte de um único experimento em meio a anos de pesquisas, tentativas e aprimoramentos didáticos. O desenvolvimento de uma pedagogia capaz de integrar música e teatro numa única abordagem filosófica, artística e estética é um processo que o grupo de pesquisa CASA ABERTA (DEACE/UFSJ) vem, gradualmente, processando há mais de doze anos sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Juliana Mota.

A música, a cena, a voz, o corpo, a poesia, a psicanálise, a interseccionalidade, a transdisciplinaridade. São tantos substantivos que compõem nosso dicionário de vida que os significados que cada um deles tem, para nós, não caberia neste trabalho. Tudo isso levará mais vários anos de pesquisa e escrita para que possamos ter a real dimensão do nosso esforço coletivo. Aqui, nesta Iniciação Científica, nos cabe falar de um pequeno trecho, parte de uma longa caminhada.

Nos orgulhamos dos passos dados, dos acertados e dos desacertados também. Sabemos que nossas produções carregam potência, que impactam positivamente a formação dos que passam pelo grupo CASA ABERTA ou daqueles que o CASA ABERTA pode, eventualmente, alcançar. Todavia, sabemos que há grande efeito em reconhecer as tentativas malogradas e, uma das características desta pesquisa, é justamente analisar nossas falhas com a certeza de quem pode aprender ainda mais com os erros.

A experiência que relatamos a seguir vem servindo, por exemplo, para ajudar-nos a organizar melhor os procedimentos e a refletir sobre nossas necessidades de aprimoramento em práticas coletivas propostas em sala de aula. Para outras pessoas - para você, que lê este texto - não sabemos qual será exatamente a função.

O registro está feito.

Gostaríamos, apenas, de falar também das potências que enxergamos nas estratégias de composição entre linguagens que experimentamos nos diversos processos que já construímos juntos. Nas práticas e exercícios que outrora vivemos e que apontam para o caminho de troca real entre teatro e música: o caminho da alegria, da potência.

Seguímos tentando compreender o que podemos fazer, perante nossa mais frágil incapacidade, para chegarmos em algum lugar com tudo isso. Não é só pra nós, é pra todo mundo que está vindo aí.

I - contextualização

No segundo período letivo de 2023 foi oferecido, sob responsabilidade da Professora Dra. Juliana Mota, o componente curricular *IPA: Princípios da Voz em Cena: Canto em Cena*, para a matrícula regular de discentes das graduações em Teatro. O componente já havia sido oferecido, em períodos passados, diferenciando-se os planos de ensino, ementas e direcionamentos de assuntos abordados a fim de ampliar-se a envergadura de conteúdos a serem pesquisados e lecionados no Departamento. A principal diferença proposta no componente, inspirada em práticas recentes da UFSJ, foi a construção de uma unidade curricular interdepartamental focada na experiência de cada proponente - docente ou discente.

Em 2023 a disciplina não contou com apenas um, mas três professores e um monitor-pesquisador, os quais revesaram-se como propositores das práticas conduzidas e das teorias apresentadas durante as aulas. Com o objetivo de diversificar as abordagens de ensino, reforçar a multiplicidade das possibilidades de investigação e estimular a compreensão de que, ao tratar-se da voz, do canto e da cena como matérias de aprendizado, talvez somente a pró-percepção da performance é que poderá guiar o estudante por um caminho artístico frutífero e potente, ao invés da errônea aceitação de que deve-se seguir uma fórmula pré-determinada de se pensar e se fazer, reproduzindo conceitos desenvolvidos por outros corpos, outras realidades e mentalidades, em outros lugares, tempos e circunstâncias.

Parte significativa deste estudo deu-se através desta experimentação de cunho pedagógico. Com essa experiência empírica, pudemos averiguar, na prática, o funcionamento simultâneo de quatro abordagens distintas, de quatro ministrantes diferentes, para uma única turma de alunos numa única disciplina, durante um único semestre de aulas. Neste capítulo,

discorreremos sobre aquilo que pudemos observar no decorrer do componente, em seu processo dialético entre professores e alunos, nas estratégias que foram adotadas para as aulas e a análise dos resultados obtidos ao final do curso com enfoque na recepção discente.

II - o plano de ensino¹

Ao final do primeiro período letivo de 2023, foi pensada uma disciplina de Introdução às Práticas de Atuação (IPA's)² que teria, como finalidade principal, a combinação de diversas abordagens pedagógicas para o ensino teórico e prático do canto em cena e dos fundamentos corpóreo-vocais para atores em formação.

Com clara referência na *atuação polifônica*, o plano de ensino da disciplina respaldou-se no dialogismo entre pesquisas e perspectivas - complementares por serem distintas - acerca dos objetos de estudo que abrangem a utilização da voz cantada em cena. Buscamos ampliar, nas aulas, a gama de sensibilidades dos alunos e estimular suas potencialidades, a fim de fazer aflorar capacidades expressivas expandidas, objetivando não o virtuosismo técnico ou a soma exponencial de habilidades variadas, mas sim o máximo aproveitamento da preponderância do ser e suas possibilidades de afeto. O componente curricular, portanto, planeava contribuir para a geração de artistas *multi-perceptivos*.

No entanto, esse era apenas um plano de caminho que dependeria das relações estabelecidas com a turma, da apropriação de práticas e conceitos compartilhados e da possibilidade pessoal, de cada integrante do experimento, colocar em diálogo suas experiências pessoais prévias e o que estava sendo oferecido ali.

¹ O plano de ensino encontra-se disponível on-line em [https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/teatro/PLANO%20DE%20ENSINO%202023%202%20IPA%20Principios%20da%20Voz%20em%20Cena%20CANTO%20EM%20CENA\(1\).pdf](https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/teatro/PLANO%20DE%20ENSINO%202023%202%20IPA%20Principios%20da%20Voz%20em%20Cena%20CANTO%20EM%20CENA(1).pdf).

² Segundo o Conselho Nacional de Ensino e Pesquisa - UFSJ (Parecer nº 18, 2018, p. 22) “O bloco Introdução às Práticas de Atuação contempla disciplinas básicas em que a prática do ator ou da atriz é o foco principal: o trabalho técnico, lúdico e reflexivo se dá considerando a necessidade de desenvolver as expressões vocais e corporais, a musicalidade, a capacidade de jogo e improvisação teatral, a apresentação diante de uma plateia, bem como a reflexão dessa plateia a partir do que percebeu na cena apresentada”.

III - discentes matriculados e primeira aula

Para a disciplina *IPA: Princípios da Voz em Cena: Canto em Cena*, recebemos 29 matrículas e 4 desistências/trancamentos, resultando em uma turma de 25 discentes durante o semestre, quantidade média de alunos para os padrões do Departamento. Dentre os que permaneceram, um era advindo da graduação em Psicologia e uma da graduação em Música; todos os demais, graduandos dos cursos de Teatro.

No primeiro encontro, a aula resumiu-se em conversas sobre o plano de ensino da disciplina e introdução do curso. Os estudantes também foram ouvidos, se apresentaram e disseram as razões que levaram cada qual a escolher aquele componente curricular, assim como suas vontades, expectativas e entendimentos sobre música, voz, canto e canto em cena. Dentre todos, apenas 6 alunos (-25%) já possuíam algum conhecimento ou experiência musical formal.

Talvez pela condução da conversa pela professora Juliana, que trabalha fundamentalmente com os *afetos musicais* na formação do ator, talvez por uma necessidade genuína dos próprios estudantes, dentre as falas sobre canto, voz e música, apareceram repetidos relatos sobre a canção como disparador de memórias afetivas e a relação da música com familiares e lugares de origem. As recorrentes relações com os afetos e emoções, despertadas ao cantar ou ao se ouvir cantar, deram o tom da conversa, revelando - pelo menos a princípio - uma turma muito mais ligada ao universo do sensível do que às questões técnicas, teóricas e analíticas sobre o canto em cena. Quando pedimos para que cada estudante cantasse algo, um vasto e variado repertório foi trazido pelo grupo. Ouvimos um pouco das vozes que ali estavam.

O corpo docente, neste momento, pode olhar para o perfil da turma e, aos poucos, começar a traçar estratégias para aproximar de universos individuais tão diferentes e igualmente potentes. Que conteúdos poderiam atingir pessoas com critérios de relevância moldados por experiências tão distintas? De que canto em cena poderíamos falar? Que experimentações seriam necessárias ser criadas antes que pudessemos construir algo coletivamente?

IV - planejamento das aulas

Por contar com três professores e um monitor-pesquisador, cada qual com sua didática e foco de pesquisa próprios, seria fundamental que cada uma das aulas e os caminhos pedagógicos de todo o semestre fossem planejados coletivamente. Todos os atributos para a organização de um componente curricular deveriam ser contemplados por meio da cooperação de uma equipe multidisciplinar.

O desafio seria grande e a iniciativa, sem dúvida, corajosa. Ao mesmo tempo, atravessados pela experiência de décadas de ensino dos estudos da voz, sabíamos que apenas no momento real da prática é possível escolher os caminhos. Percebendo uma tensão no corpo da pessoa que canta ao nosso lado, seus olhos brilharem, a qualidade da voz ressoando pelo espaço, é que podemos pensar no passo seguinte.

Dentre muitas possibilidades, sugestões e vontades, surgiu a ideia de conduzir-mo-nos pela obra de Itamar Assumpção, compositor de destaque durante as décadas de 1980 e 1990, participando e contribuindo ativamente para a cena independente da Vanguarda Paulista. Nos questionamos sobre a possibilidade de aderência de tal referência ao grupo jovem que teríamos em sala de aula, sobre a distância temporal de tal movimento com a realidade daquelas pessoas, entre tantas outras questões. No entanto, sabíamos que sua obra abriu, no universo cancional brasileiro, novos horizontes estéticos de intercruzamentos entre linguagens e referências artísticas, sendo marcante a explícita teatralidade de suas apresentações e sua forma de pensar e fazer música.

Dentre as composições de Itamar, a de título *Filho de Santa Maria* chamou a atenção dos professores, principalmente pela seguinte frase presente na poesia da canção: “aqui ‘tou eu pra te proteger dos perigos da noite e do dia”. Identificamos, nesse pequeno trecho, uma possibilidade de aproximar os alunos da disciplina com a obra de Itamar Assumpção, escolhendo-o como frase disparadora para as primeiras provocações. Vivía-se, dentro da universidade, um momento pós-pandemia de tensão entre corpo discente e docente, uma dificuldade de estabelecer elos de comunicação fluidos e carregados de afetos positivos. Acreditávamos que trazer a frase “aqui ‘tou eu pra te proteger dos perigos da noite e do dia” poderia indicar, mesmo que subliminarmente, um desejo de estabelecimento de uma atmosfera de cuidado e de construção coletiva para a disciplina.

V - o andamento das aulas em resumo

A frase “aqui ‘tou eu pra te proteger dos perigos da noite e do dia”, levada para os alunos a fim de instigar os primeiros passos criativos, não foi capaz de movimentar mais da metade da turma. Talvez por uma necessidade do coletivo de receber instruções mais diretas do que devia ser feito, talvez pelo modo como a educação básica tem sido conduzida - momento formativo em que não somos devidamente estimulados a desenvolver capacidade de proposição vinculada ao próprio desejo. Em suma, cumprimos demandas.

Passadas algumas semanas, fizemos outra tentativa de evocar a obra de Itamar, dessa vez de maneira mais direta: o Prof. Dr. Kristoff Silva falou brevemente sobre o artista e perguntou quem o conhecia. Poucos responderam que sim. Depois, ele e a Profa. Valéria Braga, cantaram uma música do compositor. A apresentação carregava um ar de espontaneidade e divertimento e foi muito bem recebida. Mesmo assim, ao término desse encontro, foram raros os que saíram motivados pelo imaginário vanguardista de Assumpção.

Foi nesse mesmo encontro que Kristoff fez uma exposição sobre semiótica da canção, principalmente sobre a *musicalização*³, as relações sujeito/objeto e como as diferentes distâncias entre ambos, poeticamente explícitas em texto, são geradores de tensividades rítmicas e melódicas correspondentes.

Tome-se essa distância como equivalente à duração. Assim, se estão perto um do outro [o sujeito do objeto], há pouco espaço para a duração. Este é o caso das canções temáticas: o espaço é concentrado, as notas são curtas e a tessitura pouco explorada. A tendência é a celebração da proximidade entre sujeito e objeto, o que, em música, irá se traduzir em recorrência temática (identidade), presença de refrãos, involução melódica.

Na situação oposta, há mais espaço entre sujeito e objeto. Neste caso, tanto as notas podem durar, quanto a tessitura pode ser mais explorada. A distância entre sujeito e objeto traduz-se num sentimento de falta (do primeiro pelo segundo) e, musicalmente, esta falta impulsionará um processo de busca, que se traduz em melodia mais extensa, expandida e na variação temática (alteridade), evolução melódica.

Assim, há uma articulação entre a celeridade, as possibilidades de desenvolvimento melódico e as noções de identidade e alteridade. No regime acelerado, a tendência é a concentração, justamente porque a proximidade entre sujeito e objeto não permite a duração.

No regime desacelerado, dá-se o oposto (Silva, 2020, p. 99).

³ “O termo “musicalização” reúne, no contexto da Semiótica da Canção, os recursos musicais empregados na integração entre melodia e letra” (Silva, 2020, p. 95).

O conteúdo teórico foi muito bem organizado e explanado, catalisando a atenção e o interesse dos alunos. Porém, o caminho para a aplicação desse profundo entendimento sobre as características composicionais e interpretativas da canção precisariam, como pudemos perceber posteriormente, de mais tempo do que o curto semestre para serem incorporados por grande parte dos discentes.

Valéria trouxe para as aulas alguns exercícios básicos de aquecimento e desaquecimento vocal, sempre em associação com movimentações corporais, reforçando a concepção de que voz e corpo não se dissociam e que devem estar sempre conectados no trabalho técnico, pois “é fundamental que o cantor tenha consciência de seu próprio corpo e de seus movimentos, no sentido de que essa consciência possa libertar o corpo para adquirir a expressão desejada” (Braga, 2019, p. 54). Muitas das brincadeiras e jogos que Valéria propôs foram desenvolvidos pelo já citado Ernani Maletta, atividades que visam estimular simultaneamente as capacidades vocais, de coordenação corporal e de atenção multifocal. A professora também introduziu a canção *Caminho das Águas*⁴ como material de treinamento e análise para a turma. Com esse material, pudemos estabelecer as noções de afinação, articulação e andamento, tal como aberturas simples de vozes e o reconhecimento da estruturação de uma música.

A Prof.^a Juliana costumeiramente iniciava as aulas com alongamentos e aquecimentos corporais, respiratórios e vocais, além de práticas que demandam a integração relacional do coletivo e a ampliação da sensibilidade afetiva individual. O estímulo ao toque, ao engajamento de musculaturas adormecidas pela redução da mobilidade cotidiana e a busca pela movimentação livre, por vezes imagética, baseada em exercícios das mais variadas escolas e técnicas de artes da cena, eram semanalmente aplicados em sala de aula pela professora. Notadamente embasada nas ideias de *atuação polifônica* como norteador da formação de atuantes da cena, a professora utilizava-se de sequências coreográficas de dança contemporânea para trabalhar a ideia de pulsação coletiva, de dinâmica e ritmo. O trabalho com os timbres vocais, muitas vezes, era estimulado por movimentos e desenhos corporais, deslocando a atenção dos participantes para a execução de atividades simultâneas, práticas essas inspiradas em propostas de Maletta.

⁴ Composição de Rodrigo Maranhão, ficou conhecida pela interpretação de Maria Rita em fonograma produzido por Lenine, faixa do álbum Segundo, gravado em 2005 pela Warner Music Brasil.

O homem, em sua cotidianidade, utiliza determinados padrões de movimento corporal e vocal que são delineados ao longo da vida, padrões esses influenciados por fatores externos – como a cultura na qual está inserido e as atividades que desempenha dentro da sociedade –, e também por fatores internos como a sua personalidade e a forma de lidar com seus sentimentos e emoções. São fatores conscientes e inconscientes, sociais e individuais que acabam por caracterizar determinados padrões de expressividade dentro dos quais ele transita em sua vida cotidiana [...].

No entanto, o homem-ator deve ter o desejo de ultrapassar os limites da cerca e reconhecer a maior parte de todo aquele terreno que também é dele. Não digo que ele não deva ter sua própria casa, seus próprios padrões de comportamento, mas digo que ele deve construir com os próprios pés trilhas que dêem acesso às diversas possibilidades expressivas corporais e vocais que possui. Ele precisa conhecer os caminhos, pois seu trabalho depende da apropriação e da justa utilização de nuances expressivas corporais e vocais (Mota, 2007, pg. 30).

Tirana da Rosa, canto de domínio público do repertório tradicional brasileiro, foi incorporada por Juliana ao trabalho. A canção foi utilizada também com os corpos todos em repouso, em círculo, com as luzes todas apagadas, quase que numa ação de ninar a turma com as vozes que cantavam evocando o cuidado presente na frase de Itamar, proposta no início do semestre.

Já o monitor-pesquisador Pedro Barsalini, quando na condição de propositor, tentou articular conhecimentos teóricos e práticos que sintetizassem as abordagens pedagógicas e científicas dos três docentes ministrantes. Organizou um material escrito explicando, de maneira teórica, os conceitos de ritmo, altura, timbre, intensidade, tempo e demais fundamentos da música. Introduziu outros cantos tradicionais ao repertório da disciplina, ensinando-os por oralidade aos alunos, sempre cantando juntos em uma grande roda.

O objetivo de levar cantos de trabalho, advindos de práticas religiosas e do folclore brasileiro, era despertar o sentimento de união e pertencimento naquela turma heterogênea. Buscávamos, nas letras curtas, melodias simples e imaginário poético construído pelos séculos que moldaram – e ainda moldam – a cultura brasileira em nossas bases mais enraizadas, em nossa ancestralidade, pontos de identificação entre pessoas tão diferentes. Uma vontade de acender centelhas de coparticipação em meio à supervalorização do individualismo.

Cantar em grupo, a uma ou duas vozes, não se mostrou desafiador. Tanto as *circle songs*⁵ quanto as canções do repertório e dos exercícios propostos foram apreendidas e reproduzidas pela turma com facilidade de afinação, pulsação e intenção. Os alunos pareciam engajados e imersos na proposta. Não buscávamos a timbragem homogênea das tradições do *bel canto*, mas

⁵ Forma de cantar em grupo, geralmente utilizando-se de células rítmicas e melódicas, compostas improvisadamente, que se repetem e se sobrepõem. Há um(a) condutor(a) no centro do círculo.

apostamos na auto-gestão de múltiplos timbres vocais em contato, e o resultado foi o surgimento espontâneo de um coro capaz de amalgamar cores e texturas diferentes em prol da unidade sonora de um coletivo. Soava bem. Os alunos eram nitidamente colocados em sintonia, manifestava-se a desejada comunhão. Já quando eram solicitados a envolver o corpo todo na construção de ritmos, ou quando a música era evocada a manifestar-se pelo corpo inteiro, as dificuldades de execução apresentavam-se maiores, provavelmente reflexo de uma experiência prévia fragmentada das inteligências artísticas.

Quando eram colocados em uma circunstância de múltiplas tarefas como, por exemplo, cantar reproduzindo uma partitura de movimentação coletiva, a qualidade técnica de uma coisa ou outra era fortemente prejudicada: falhavam com a afinação e articulação, confundiam-se com os tempos e contratempos marcados pelos pés, perdiam-se na sequência dos movimentos ou no texto da canção. A atenção multifocal dos alunos, bem como sua capacidade de lidar com situações de *atuação polifônica*, estavam ainda em um nível inicial, frágil, carente de desenvolvimento. O quadro pouco se alterou quando comparados o início e o fim do curso.

Muito estava sendo feito, mas era necessário direcionar todo aquele treinamento, todo o conteúdo que estava sendo trabalhado. Queríamos transformar a matéria técnica e teórica em potencial artístico e criativo, dar sentido para aquela experiência. Tínhamos canto, mas não havia cena, somente protótipos básicos demais para serem aproveitados.

A ideia de construir cenas, tendo Itamar Assumpção como desencadeador, não tinha ganhado fôlego, mas outras ideias estavam funcionando bem, e era com elas que seguiríamos na construção da disciplina. Então, foram propostos pelos docentes, três textos que poderiam suscitar a criatividade cênica daqueles estudantes, textos capazes de criar relações entre o imaginário do nosso repertório de canções, emoções verdadeiramente profundas e um *semfim* de imagens a serem concebidas em inúmeras possibilidades estéticas: *Beijo na Face*, de Conceição Evaristo; *Dia Bonito Para Chover*, de Livia Natália e *Agreste*, de Newton Moreno.

Já passado mais da metade do curso, decidimos que o processo de criação das cenas deveria ser iniciado e as únicas indicações eram: utilizar os cantos tradicionais e as obras literárias como alicerces. Como fazê-las ficou a critério de cada aluno, de cada pequeno grupo que seria formado, e a ideia era costurar as cenas para uma grande apresentação final. Agora, ao escrever sobre a experiência, reconhecemos que, talvez, neste ponto tenhamos cometido

um grande erro: será que a turma, com graus de experiências teatrais tão distintas, teria a possibilidade de desenvolver um trabalho de composição? Veremos, posteriormente, que a resposta é: não, ainda não era possível. Mas isso só saberíamos após viver o processo.

VI - avaliação do processo de concepção e apresentação das cenas finais

Nosso intuito é apontar os aspectos gerais, pontuando o que foi positivo ou negativo perante a avaliação dos docentes, as principais diferenças e as semelhanças que apareceram nos trabalhos e comentar sobre as boas surpresas ou eventuais frustrações que tivemos.



Figura 6: A aluna Mariana Herrera e Prof. Juliana Mota abraçam-se antes da apresentação da cena final.
Foto de Leidiane Assis.

Aconteceram apresentações de trabalhos finais que, cada qual a sua maneira, aproximaram o canto e a composição das cenas em um único fenômeno de expressividade artística, atingindo o tão desejado entrelaçamento das vozes discursivas, dos elementos constitutivos da trama polifônica que pode ser uma cena teatral. O cantar amalgamava-se com os movimentos, com os trechos escolhidos de Agreste, com o imaginário proposto pelos elementos plásticos. Estavam em sintonia, afinados em *in-tensão*, em andamento e dinâmica.

Pudemos observar o resultado do trabalho feito durante o semestre nessas cenas específicas, de alunos que mostraram-se mais atentos à *atuação polifônica*, mais sensíveis ao

desenvolvimento de multi-percepções e dispostos a trabalhar sobre as orientações e apontamentos dos docentes. Destacamos, especificamente, uma cena desenvolvida e apresentada por uma dupla de alunos que mostrou-se contundente em relação às práxis da *atuação polifônica* no canto em cena. Os excelentes resultados desse trabalho mostraram a eficácia da sensibilização e do empenho em se construir um produto artístico fruto das capacidades multi-perceptivas e da fruição interdisciplinar entre os participantes, os quais estiveram imersos nas abordagens propostas durante o curso. A maturidade de ambos, somado às suas experiências prévias são fatores que, certamente, colaboraram com a bem-aventurança. Um deles é ator com formação técnica e experiência precedente, enquanto a outra é artista com vasta experiência no campo da música, sendo cantora e compositora.

Outros trabalhos apresentaram-se imbuídos na construção de um caminho dialógico entre música e cena, com a construção, por exemplo, de personagens complexos que utilizavam, musicalmente, de referências à manifestações tradicionais e populares no processo de composição. Muito ainda havia para ser trabalhado e o semestre já estava no fim.



Figura 7: alunos Michael de Souza e Bruna Guimarães durante apresentação da cena final.
Foto de Leidiane Assis.

Em muitas das cenas, o canto não foi explorado enquanto elemento discursivo capaz de compor e entrelaçar-se com os outros ingredientes da encenação, sendo enxertado na cena como um componente estranho, estrangeiro em linguagem e propósito, ejetando o espectador da experiência artística. O cantar ainda estava apartado da atuação e, quando um ou mais atuantes cantavam, ficava patente a dificuldade de amalgamar as substâncias texto/melodia/movimentação/iluminação/figurino/representação/etc. O evento *canto* era uma coisa, o evento *cena*, outra. Deveriam estar juntos numa relação não hierárquica, num sistema de cooperação.

Outro ponto, ainda carente de aprofundamento, era que o comportamento vocal, manifestado pela interpretação dos atores, estava deslocado dos preceitos estéticos da linguagem de gênero em que estávamos trabalhando, coisa que, até então, não havíamos notado nas práticas vocais coletivas. Cantos tradicionais, de trabalho ou de práticas religiosas, compõem um repertório secular, criado e cantado por gerações de pessoas que não estão ligadas à herança das técnicas e teorias ocidentais, menos ainda ao ensino da música erudita ou ao fenômeno da indústria fonográfica e suas implicações. São cantados sem a pretensão da afinação “perfeita”; sem almejar timbres vocais “limpos” e “homogêneos” em que os harmônicos são valorizados; sem a consciente aplicação prática da passagem de registros vocais ou adição de outras técnicas de “embelezamento” como vibratos, portamentos e glissandos. São cantos que tradicionalmente expressam, pela voz que os presentifica, a necessidade espontânea de se fazer ouvido, de se sentir vivo, de um instante de paz, alegria e comunhão. É um canto que vem de dentro, quase berrado, rasgado, forte.

Alguns estudantes cantavam com características vocais típicas do gênero gospel, do *pop* norte-americano: emissão leve, timbre doce e limpo, valorização dos harmônicos médio-agudos da “voz de cabeça” e com estilizações não características dos cantos tradicionais brasileiros. Esse é o comportamento vocal comumente utilizado em parte da indústria da música de consumo, difundido pelos meios midiáticos de massa, consequência da pasteurizadora globalização cultural. Sabendo das limitações da disciplina e do tempo para aprofundamento em tais práticas, tal escolha interpretativa não foi refutada e nem corrigida pelos professores.

O trabalho com a voz exige de nós um cuidado muito profundo com o sujeito. Oferecer, naquele momento, críticas duras e sem haver tempo necessário para, ao lado dos discentes, promover o aprofundamento e o estudo individualizado, cuidadoso e perene,

poderia ser desencadeador de travas para o desenvolvimento futuro daquelas vozes. Cobia, agora, repensar estratégias e oferecer em experiências futuras recortes que pudessem ser mais produtivos e estimulantes para a formação de atuantes que pretendem cantar em cena.

Conclusões

Durante esse lento e delicado processo de fertilizar o solo do pensamento crítico, semear ideias provocativas sobre o campo das artes e cultivar práticas formativas com os estudantes, pudemos assimilar a aproximação ontológica entre o *ator que canta* e o *cantor que atua*, amalgamando-os como *pessoa que canta em cena* e alimentando a concepção de que se tratam de performances “gêmeas”, “sinônimas” por dependerem dos mesmos princípios. Esta constatação revelou-se fundamental para a vontade de continuidade desta pesquisa, que já não se enquadra no caso específico da cantora ou cantor, nem do ator ou da atriz, mas busca expandir-se para a *pessoa que canta em cena*.

Não pretendemos desconsiderar as diferenças entre cantores e atores, nem mesmo encaixá-los numa só categoria de artistas. Existem nítidos contrastes, verdadeiras distinções de um para outro e, reforçamos: nosso objetivo não se resume em considerá-los agentes da mesma ordem. A distinção entre ambos reside, sobretudo, num certo *ethos* artístico, numa espécie de caráter de identificação pela linguagem que sempre foi e sempre será fator de discrepância. Estamos, antes, voltados a identificar e sublinhar o que há de semelhante entre os ofícios e quais são os elos de convergência e similitude.

Sendo assim, dirigimo-nos para a desafiadora pergunta: **quais abordagens pedagógicas podem ser eficazes em despertar a *pessoa que canta em cena* para a *atuação polifônica*, tornando-a artista *multi-perceptivo* e corroborando com a ideia de que sua performance deve ser identificada como fenômeno *transdisciplinar*?**

Não apresentaremos uma resposta definitiva para tal questionamento - isto seria uma tremenda petulância - pois acreditamos ser necessário dar continuidade aos nossos estudos na área das vozes, das performances e das pedagogias. A tentativa de responder tal pergunta alimenta, para além desta iniciação, todo o trabalho que vem sendo desenvolvido pelos investigadores/professores nesta pesquisa. Além do mais, a uma interrogação deste calibre não se atende com uma solução apenas, mas com um conjunto complexo de ideias que possam

amparar a múltipla variedade de cada caso aplicado; afinal, estamos olhando para o ser humano e suas infinitas formas de existir.

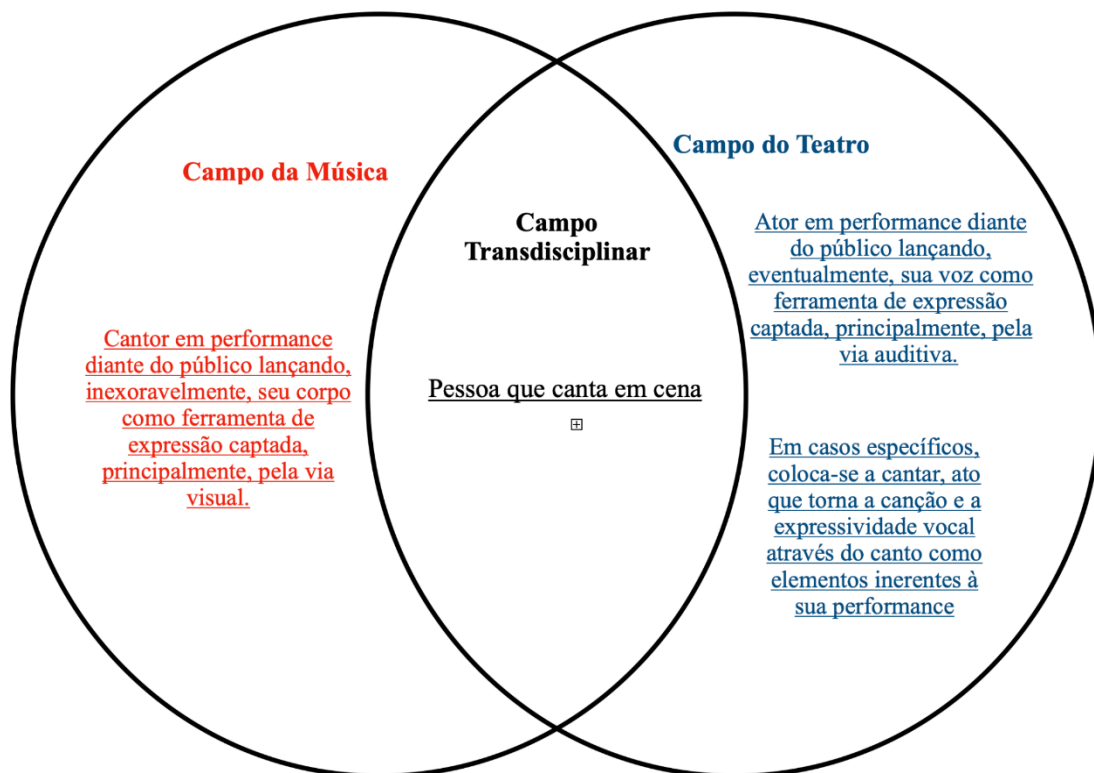


Figura 8

De antemão, defendemos ser necessária a gradual e paulatina des-departmentalização das Artes na academia. A categorização das linguagens acarreta no isolamento de cada âmbito, mitigando as possibilidades de compartilhamento entre pesquisadores do Teatro, da Dança, da Música, das Artes Visuais, etcetera, o que é conseqüentemente reproduzido pelo corpo discente. Essa separação exacerbada também desperdiça a oportunidade de se integrar as áreas do saber na formação dos alunos, dificultando a outorga da transdisciplinaridade no ensino, na pesquisa e na extensão. O atravessamento do saber pelo próprio saber e suas infindáveis perspectivas é o que pode edificar a Universidade em seu projeto social, científico e cultural.

No entanto, a importância do estudo aprofundado e da especialização de cada área não nos é ignorada e sabemos dos resultados positivos que o trabalho minucioso traz para o aperfeiçoamento de cada objeto. O que propomos não é uma “salada” de conhecimentos rasos no mais medíocre nível enciclopédico; ao invés, militamos pela viabilidade das trocas profundas, do contato entre especialistas, estudiosos, pesquisadores e estudantes. Aqui,

especificamente, insistimos que esse encontro se dê entre as *pessoas que cantam em cena*, sejam provenientes das Artes Cênicas ou da Música.

Assim as sementes hão de continuar a brotar, e o roçado desabrochar em flores e frutos.

Referências

ANDRADE, Maria Margarida de. **Introdução à metodologia do trabalho científico: elaboração de trabalhos na graduação**. 10 ed. São Paulo: Atlas, 2010.

BRAGA, Valéria Leite. **Princípios para a formação corporal e cênica do cantor popular**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, p. 105. 2019.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MALETTA, Ernani. **Atuação Polifônica: princípios e práticas**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2016.

MALETTA, Ernani. **Voz: corpo em manifestação**. In: Enéias Farias Tavares, Gisela Reis Biancalana, Mariane Magno (org.) **Discursos do corpo na arte**. Santa Maria : Ed. da UFSM, 2021. p. 16 - 61.

MOTA, Juliana Alves. **Para aprender a observar: em busca de uma atuação polifônica**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, p. 97, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**, 3 ed. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Kristoff. **A afinação da interioridade: um estudo sobre a integração da canção popular brasileira à musicalização de adultos**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, p. 313, 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

Artigo recebido em 15/11/2024 e aprovado em 26/12/2024.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56137>

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

ⁱ Sofia Freitas Santos Oliveira - É atriz, graduanda do curso de Teatro da Universidade Federal de São João Del-Rei. Integra o grupo de pesquisa Casa Aberta, com direção da Prof.^a Doutora Juliana Motta. De 2023 a 2024 realizou Iniciação Científica como Bolsista FAPEMIG (PIBIC), participando da pesquisa "A transdisciplinaridade da pessoa que canta em cena: conjecturas teóricas e práticas pedagógicas", orientada pela Prof.^a Dr.^a Juliana Mota. sofia.so.freitas@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4435029841533157>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-5356-4913>

ⁱⁱ Pedro Barsalini - Pedro é Bacharel em Música Popular com habilitação em Voz pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), título conferido em 2020. Em 2022, ingressou na Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ), onde está realizando graduação de Bacharelado em Teatro. pecruz.03@aluno.ufsj.edu.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2861389408819481>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2410-6941>

ⁱⁱⁱ Juliana Alves Mota Drummond - Juliana Mota é atriz, cantora, diretora, relações públicas e psicanalista em formação. Professora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFSJ e do Curso de Graduação em Teatro da mesma instituição. Líder do grupo de pesquisa e programa de extensão CASA ABERTA. julianamota@ufsj.edu.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8338462028975092>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2637-7597>

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

