



Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília
Campus Brasília
Graduação em Licenciatura em Dança

ANA KAROLINE PEREIRA DUTRA

DANÇANDO A VOZ:
vivências laboratoriais, revisão de literatura e reflexões corporalizadas

Brasília
2022

ANA KAROLINE PEREIRA DUTRA

DANÇANDO A VOZ:

vivências laboratoriais, revisão de literatura e reflexões corporalizadas

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Licenciatura em
Dança do *Campus* Brasília do Instituto
Federal de Brasília como requisito parcial
de obtenção do título de Licenciada em
Dança

Orientador: Prof^a. Dr. Diego Pizarro
Co-orientador: Prof^a. Especialista
Fernando Grossi.

Brasília
2022

D978 Dutra, Ana Karoline Pereira.

Dançando a voz. / Ana Karoline Pereira Dutra. – Brasília, 2022.

69 f. : il.

Orientador: Diego Pizarro.

Coorientador: Fernando Grossi.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília, Licenciatura em Dança, 2022.

1. Prática como Pesquisa. 2. Dança. 3.Voz. 4. Laboratórios corporalizados. 5. Somática. I. Pizarro, Diego (orient.). II Grossi, Fernando (coorient.). III. Título.

CDU 793.3

Elaborado com os dados fornecidos pelo autor.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília

TERMO DE APROVAÇÃO

ANA KAROLINE PEREIRA DUTRA

DANÇANDO A VOZ:

vivências laboratoriais, revisão de literatura e reflexões corporalizadas

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Dança como Trabalho de Conclusão de Curso - TCC, aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Dança.

Linha de Pesquisa: Processos de criação em dança.

Aprovado em 08 de agosto de 2022.

Banca examinadora

Prof. Dr. DIEGO PIZARRO

Prof. Esp. FERNANDO ANTÔNIO DE ALVARENGA GROSSI

Profa. Dra. RAQUEL PURPER

Profa. Ms. RITA DE CÁSSIA MENDONÇA

Documento assinado eletronicamente por:

- Fernando Antonio de Alvarenga Grossi, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 15/08/2022 17:44:40.
- Rita de Cassia Mendonca, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 15/08/2022 17:41:20.
- Raquel Purper, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 15/08/2022 17:39:27.
- Diego Pizarro, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 15/08/2022 17:35:19.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 15/08/2022. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifb.edu.br/autenticar-documento/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 402131

Código de Autenticação: ce6822481c



Campus Brasília
Via L2 Norte, SGAN 610, Módulo D, E, F e G., Asa Norte, BRASILIA /
DF, CEP 70.830-450
(61) 2193-8055

Dedico esta criação aos meus ancestrais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, por ser a pessoa que me deu o mundo, minha criadora e mantenedora, que é meu maior exemplo de coragem e resiliência. A senhora é uma mulher que se destaca e apaixona por onde passa, sou louca por você e serei sempre sua filha.

À minha família, à essas mulheres que estão e continuam existindo com a fúria e a beleza feminina da família Aguiar. Paula, Fernanda, Cinthia e Pâmela. E a nova integrante que estamos aguardando e já amamos muito, abraços Majuh.

Agradeço com o peito cheio de amor ao meu companheiro, Rogério Marques, que sem ele nada estaria acontecendo, meu amigo confidente e leal, que acredita e me impulsiona, te amo querido.

Aos meus colegas de classe que em muitos momentos seguraram minhas mãos e juntos construímos conhecimento, em vários momentos me deram palavras de apoio, de irmandade e referências, pessoas incríveis que certamente tornam o mundo melhor apenas por existirem.

Agradeço imensamente aos meus orientadores, Diego Pizarro e Fernando Grossi, que compartilharam seus conhecimentos e acreditaram nas minhas ideias. Diego com sua generosidade em compartilhar seu conhecimento com a delicadeza de aceitar meus lugares e meus movimentos. Fernando que expressa amor acompanhando o processo e através das escritas, agregando poesia com tal graciosidade e robustez que o torna inesquecível.

Aos professores da LiDança que em muitos momentos importantes me deram perspectivas e novas fronteiras para romper, em especial a professora Cinthia Nepomuceno, Raquel Purper, Ana Carolina Mendes, Claudio Renouleau, Fauzi Mansur e Glaucia Melasso, vocês são incríveis e estão fortemente enraizados em minha trajetória.

Agradeço a banca pela disposição de compartilhar seus saberes e pela paciência de analisar minha letra e meus raciocínios. E ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília *Campus* Brasília que forneceu os meios e contribuiu ativamente para a realização deste trabalho e da minha formação.

*"A palavra fora do corpo é ar
A palavra dentro do corpo é água
A água que anda pelo corpo se torna ar
em mim sou mar descontrolada
no mundo sou tempestade"*

Sabedorias da Umbanda

RESUMO

A voz cantada é preenchida de conteúdo estético, cultural e emocional; trata-se de um acontecimento corporal no qual é possível observar e vivenciar fatores psicológicos, fisiológicos, cinestésicos, filosóficos e outros. A dança é uma linguagem que expressa a si mesma e que possibilita o acesso de estados psicofísicos, o estudo e a autopercepção. A voz, na qualidade da lógica da dança, configura-se como chave de acesso para as possibilidades materiais e de produções corporais. Esta pesquisa busca investigar a corporeidade da voz num ser que dança, buscando princípios da voz e do movimento na pesquisa bibliográfica e sua aproximação à Prática como Pesquisa em Dança. Foram realizados e analisados três laboratórios de prática a partir da revisão de literatura sobre o tema. Laboratório 1 — Relato de experiência da prática laboratorial orientada; Laboratório 2 — Posturas Aplicadas ao Canto; Laboratório 3 — Qualidades do Som que nos interessam. Nesse processo, foi possível entender o que fazemos para melhor nos situarmos no mundo em que vivemos, criando diálogos em paralelo com a formação oferecida e adicionando conceitos e práticas ao campo da pesquisa em Dança. Inicia-se assim um fluxo de retroalimentação de pesquisa, que alimenta a prática, transforma-nos e desperta para novas pesquisas. Em busca da compreensão da prática docente e da prática artística e quem somos enquanto professores-pesquisadores.

Palavras-chave: Prática como Pesquisa; dança; voz; laboratórios corporalizados; Somática.

ABSTRACT

The singing voice is fulfilled with aesthetic, cultural and emotional content; it is a bodily event in which it is possible to observe and experience psychological, physiological, kinesthetic, philosophical, and other factors. Dance is a language that expresses itself and that allows access to psychophysical states, study, and self-perception. The voice, in the logic of Dance, is configured as a key to access material possibilities and embodied productions. This research seeks to investigate the corporeity of the voice in a person who dances, seeking principles of voice and movement in bibliographic research and its approach to Practice as Research in Dance. Three practice laboratories were carried out and analyzed based on the literature review on the subject. Laboratory 1 — Experience report of guided laboratory practice; Laboratory 2 — Postures Applied to Singing; Laboratory 3 — Qualities of Sound that interest us. In this process, it was possible to understand what we do to better situate ourselves in the world we live in, creating dialogues in parallel with the training offered and adding concepts and practices to the field of dance research. Thus, a research feedback flow begins, which feeds practice, transforms us, and awakens us to new research. In search of understanding of teaching practice and artistic practice and who we are as teachers-researchers.

Keywords: Practice as Research; dance; voice; embodied laboratories; Somatics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Delineamento do meu corpo e sentidos da experiência	36
Figura 2	Pesquisa e registro das sensações	38
Figura 3	Card de acesso ao registro do laboratório Posturas Aplicadas ao Canto	40
Figura 4	Apresentação e reflexões das percepções respiratórias	41
Figura 5	Apresentação e reflexões das percepções respiratórias	42
Figura 6	Apresentação da reflexão da exploração da máscara	46
Figura 7	Apresentação da sensação que o laboratório e a interpretação da canção autoral proporcionou	52
Figura 8	Card de acesso ao registro do laboratório Qualidades do Som que nos interessam	56
Figura 9	Apresentação da sensação que a interpretação em público proporciono	61

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Leituras da revisão bibliográfica	26
Quadro 2	Quadro síntese dos laboratórios aplicados	32

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FGV – Fundação Getúlio Vargas

IFB – Instituto Federal de Brasília

FAC – Fundo de Apoio à Cultura

LiDança – Licenciatura em Dança

SLU – Superintendência de Limpeza Urbana

CEM 111 – Centro de Ensino Médio 111

PIBID – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência

BRFW – Brasília Fashion Week

XLR – Cabo de tipo Conector XLR

UHF – Ultra High Frequency (Frequency Ultra Alta)

HiFi – Alta Fidelidade

DF – Distrito Federal

SUMÁRIO

LAROYÊ EXÚ	13
1.1 Abrindo os trabalhos	13
<i>1.2 Justificando os justos e vendendo os peixes</i>	<i>14</i>
<i>1.2.1 Encruzilhadas e Porteiras da Vida</i>	<i>14</i>
SALUBÁ	21
2.1 Objetivos	21
<i>2.1.1 Objetivo Geral</i>	<i>21</i>
<i>2.1.2 Objetivos Específicos</i>	<i>21</i>
2.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	22
<i>2.2.1 Relação entre revisão bibliográfica e laboratórios artísticos</i>	<i>26</i>
2.3 Revisão de encontros na literatura	30
MOJUBÁ	33
3.1 Magia nos Laboratórios	33
<i>3.1.1 Relato de experiência da prática laboratorial orientada</i>	<i>34</i>
<i>3.1.2 Posturas Aplicadas ao Canto</i>	<i>41</i>
<i>3.1.3 Qualidades do Som que nos interessam</i>	<i>56</i>
EPAHEY OYÁ	64
4.1 O que deu para concluir	64
4.2 Fechando os Trabalhos	64

LAROYÊ EXÚ

1.1 Abrindo os trabalhos

Devido a sua natureza de técnica corporal, a dança articula conhecimentos técnicos, artísticos e pedagógicos de maneira prática e expressiva. Lia Robatto (2012, p.31) afirma que “todas as danças são [...] configuradas através de corpos susceptíveis (sic) às influências de contextos psicofísicos e sociais aos quais estão sujeitos.” Ou seja, nosso corpo é atravessado pelo meio social, ao mesmo tempo que o renovamos quando somos transformados individualmente. A dança é uma linguagem que expressa a si mesma a partir de nossas vivências sendo abertas a novas percepções, sensações, sentimentos, emoções e condicionamentos comportamentais.

Compreendendo a voz como um acontecimento corporal, passamos a observar e vivenciar fatores psicológicos, fisiológicos, cinestésicos, filosóficos e outros. Logo, a voz cantada é preenchida de conteúdo estético, cultural e emocional. O tema desta pesquisa é a voz que dança num corpo com urgência de encontrar sua intimidade em relação à criação artística. Entende-se aqui que o uso da voz em âmbito profissional, na dança, é produção corporal como qualidade em lógica de dança que configura-se como chave de acesso para as possibilidades materiais e de produções corporais.

Realizar uma pesquisa forjada na prática pela prática, além da revisão de literatura sobre o tema, torna necessário experimentar alguns princípios e conceitos presentes na interpretação bibliográfica. Nesse sentido, a metodologia da Prática como Pesquisa é utilizada na demarcação do caminho das investigações aqui delineadas, pois guia os movimentos internos da pesquisa, indica as perguntas, transforma o próprio tema e promove desdobramentos, conectando-se com as forças externas à pesquisa

No laboratório ela será a própria experiência imersiva e somática de corpo inteiro na prática, pois são modos de vivenciar os princípios em movimento através de ações harmônicas da voz num corpo dançante. Os saberes que se articulam nesta pesquisa têm escopo de fruição conceitual e poética, inspirados nos laboratórios de Prática como Pesquisa (SCIALOM, 2021, 2022). Abraço a sabedoria somática, subjetiva e vivenciada no conhecimento experiencial, como fonte das

epistemes de corpos em movimento. O campo de prática desta pesquisa é a Dança como terreno do fazer artístico corporalizado que busca o rompimento com processos cartesianos.

1.2 Justificando os justos e vendendo os peixes

A contribuição desta pesquisa para o curso da Licenciatura em Dança é relevante por tocar num assunto que é pouco trabalhado ali, com pouca ou nenhuma atenção aos temas da voz, da voz na dança e os acontecimentos vocais na dança. Este Trabalho de Conclusão de Curso, possivelmente, é a primeira pesquisa sobre/ com voz e dança no *Campus* Brasília/LiDança que traz para o universo metodológico da Prática como Pesquisa a performance, um procedimento que não necessariamente segue as normas da escrita científica acolhida e ensinada da escola até o ingresso à educação superior.

A compreensão de um artista sobre o ser artista está em constante deslocamento e esta pesquisa agrega estudos da voz visando analisar questões expressivas e de performance. Além de ocupar espaço no conhecimento produzido na academia, que é elitizado e de difícil acesso às classes sociais menos afortunadas. Neste trabalho de investigar experiências e lhes dar significação, ora lineares ora não, nos permitirá compreender a produção de conhecimento acumulado sobre a voz na dança, dança vocal, pesquisas que conectam a voz à dança.

1.2.1 Encruzilhadas e Porteiras da Vida

O contexto social e cultural de onde venho é o de uma família pobre, piauiense e feminina. Minha infância foi marcada pela presença de mãe-solteira, com duas filhas e uma neta, que trabalhava na Superintendência de Limpeza Urbana (SLU) do Distrito Federal. Morávamos em casa própria no Recanto das Emas e, nas reuniões de família que chamávamos de “churrasco no quintal”, o forró imperava. Eram momentos de socialização e relaxamento. Todos os vizinhos nordestinos se reuniam em nosso quintal, oferecíamos um ambiente seguro e de

diversão. Esse foi meu contato primário com a dança e de onde surgiu o desejo de dançar.

Quando criança, havia uma figura paterna em minha vida, o nome dele era Ostian. Ele fez muita falta e faz muita falta, pois infelizmente ele faleceu em 2002 e, desde então, minhas experiências sensíveis com sonhos começaram. Um deles, um trem enorme num fundo branco infinito leva ele e minha mãe, numa corrida alucinada, tudo se torna escuridão e de repente com um sopro em meu rosto, desperto. Esse sonho se repetiu por vários anos e ainda sinto conexão com essa mensagem corporal e íntima.

Na adolescência, o ensino fundamental e a oitava série foram relevantes: tive contato com a dança ministerial na igreja evangélica. Participando e observando as atividades na congregação que me interessei pelo canto e pelo violão; tinha, então, 13 anos. No ministério da dança fui bem recebida e integrada às atividades, o que me permitiu evoluir até ser uma das dançarinas principais do grupo Ministério do Louvor, também composto por músicos e cantores. A integração só não foi maior por eu não ter técnica ou experiência com canto e instrumentos. Mas, aos 15 anos, pedi um violão de presente de aniversário e comecei a praticar, aprendendo de forma autodidata. Nas reuniões da igreja participava como backing vocal, mas nunca cheguei a ser musicista. Após um ano de envolvimento com essas atividades, o ministério da dança foi extinto e levou, junto, o meu interesse.

Entretanto, na igreja eu me sentia diferente das pessoas, pois todas as minhas formas de expressão eram reorientadas para que se encaixasse com a vontade de Deus. Até que, pelos fluxos da minha existência, conheci a beleza de um terreiro de umbanda. O amor e a presença de *Iansã*¹, os sábios conselhos dos *Pretos Velhos*², a cura das *Baianas*³ e Baianos e a beleza galanteadora e ousada

¹ Iansã deusa da batalha e dos ventos. Orixá de comportamentos e habilidades tradicionalmente masculinos. Percorreu vários reinos atrás de conhecimento de outros orixás despertando paixão, trovões e eletricidade. Também conduz egungum em trilhas de conexão entre pessoas vivas e almas. Escrita a partir da minha experiência com as entidades.

² Pretos Velhos são espíritos de idosos africanos que viveram como escravos em senzalas que morreram em troncos ou de velhice. Em suas giras trazem força, resignação, sabedoria, amor e caridade. Além de histórias de tempos de cativo, sofrimento, luta e perseverança. Simples, usam velas e itens naturais comuns em casa. Escrita a partir da minha experiência com as entidades.

³ Baianas ou Baianos são espíritos semelhantes aos dos Pretos Velhos que não toleram injustiças, curam as enfermidades e desfazem feitiços. São sinônimos de força, amor, alegria e muito trabalho. Adoram bebidas alcoólicas com pimenta e cachaça. Escrita a partir da minha experiência com as entidades.

dos *Boiadeiros*⁴. Passei a enxergar nas cores as conexões com a natureza e as intimidades da filosofia africana; às águas em meu caminho nunca mais foram as mesmas, pois agora, à beira das águas, me conecto à minha ancestralidade e me sinto parte do mundo.

No Ensino médio, especificamente no Centro de Ensino Médio 111 - CEM 111, a escola disponibilizava um espaço no pátio para a prática de Breaking Dance no horário de troca de turmas. Tínhamos treino, das 19h às 20h, com a Crew Blessed Soul⁵, um grupo que se organizava para participar de campeonatos de dança e, em troca do espaço na escola, davam aulas - e também nos instruíam e conscientizavam. Acabei como dançarina no grupo e adquiri conhecimento da importância da Arte e do movimento Hip-Hop, a tal ponto que em atividades extracurriculares, como saraus, exposições, gincanas e afins, éramos convidados a falar sobre o movimento Hip-Hop e sobre a Crew⁶.

Nesse período vivi um episódio traumático com o canto. Durante uma mostra de talentos, inventei de interpretar a canção João de Barro, de Leandro Léo, usando fones de ouvido e à capela (meus problemas nunca foram falta de coragem). Em frente àquela centena de alunos que mais pareciam milhares de pessoas, alguém atrás de mim no palco fez alguma gracinha e todos começaram a rir. Com as risadas, saí correndo do palco e me escondi — aos prantos — no banheiro das meninas. Por isso enfrentei dificuldades para me expressar vocalmente durante as aulas de canto havia sempre muito choro e emoção. Pensar em cantar causava ansiedade, medo e estresse.

Aos 16 anos, período da adolescência, iniciei minha fase adulta, que começa mais cedo em contextos sociais pobres, e caí nos braços do Hip-Hop. No Distrito Federal, principalmente nas regiões administrativas do DF, existe e resiste uma cultura mantida por movimentos de arte, geralmente negra e periférica - de caráter social. Herdamos, nas décadas de 1990 e 2000, os grupos de dança e

⁴ Boiadeiros são sisudos, inteligentes e sensuais. São espíritos que lidavam com o campo, com os gados, viviam em zonas remotas e isoladas. Falam pouco e limpam nosso campo energético dissipando as energias negativas e promovendo curas, principalmente emocionais.

⁵ Blessed Soul Crew criada em 2009 e ainda em funcionamento no Centro de Ensino Médio 111. Vídeo da Crew: <https://www.youtube.com/watch?v=R1A5BI6swkM>. Acesso em: 11 jul. 2022.

⁶ A tradução da palavra Crew para o português é equipe técnica, sendo utilizada para denominar os grupos de Break.

campeonatos. No período pós-Ensino Médio, fiz audições, entrei em grupos e participei de campeonatos e espetáculos.

Por exemplo, fiz parte do projeto 2K dance⁷, Grupo CHAMS⁸ e Have Dreams⁹; os dois primeiros já não existem, mas o que permanece, o Have Dreams, foi o que mais me marcou por conta da estrutura das aulas e treinos. Elas eram mescladas, aula e treino, com a primeira estimulando a técnica e o segundo, longo e sistemático, organizando os movimentos. Foram experiências que me permitiram vislumbrar o que seria uma coletividade artística, suas formas de criação e a profissionalização em dança.

Praticar em companhias de dança no Distrito Federal significa gastar dinheiro e não ganhar dinheiro. Os recursos destinados aos artistas são os de financiamento para projetos sociais e culturais, o mais importante sendo o Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC-DF). Este, normalmente, paga pela função exercida e não custeia os gastos dos dançarinos nos processos de criação e ensaio. Esses projetos seguem, em sua maioria, uma tabela de custos da Fundação Getúlio Vargas (FGV) de 2012, defasada e genérica. Ou seja, para dançar é necessário buscar outras formas de se manter financeiramente.

Assim, participei de bandas que me deram a oportunidade da renda e, ao mesmo tempo, de participar do fazer artístico. Com essas vivências, observei a experiência do cantar e da voz no palco; compreendi que se tratava de outro estado de presença, completamente diferente de meu treinamento para dançar. Nesse momento, inspirada, desejei aquilo: estar no palco, pegar o microfone e cantar. Após o Ensino Médio, demorei dois anos para ingressar no Ensino Superior, pois trabalhava o dia todo e quase desisti da graduação. Sonhava com esta possibilidade, mas minha situação ordinária podava o sonho: não venho de família artística, acadêmica ou abonada, tinha que trabalhar para me sustentar. A realidade mudou aos poucos, pois, minha mãe completou o curso técnico e minha irmã, a graduação em Psicologia, enquanto minha sobrinha cursa Filosofia na Universidade

⁷ 2K Dance foi criada em 2019 e encerrou as atividades em 2020; era composta por mim e por Allana Karolina. Rede social ativa: <https://www.instagram.com/2.kdance/>. Acesso em 11 jul. 2022.

⁸ Grupo CHAMS foi criada em 2015 e agora exerce a atividade de produtora cultural. Imagem dos componentes do grupo pós treino: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=693877620748735&set=t.100003039673229&type=3>. Acesso em 11 jul. 2022.

⁹ A Cia Have Dreams foi criada em 2001 e está em expansão de atividades sociais, culturais e de ensino. Rede social ativa: https://www.instagram.com/ciahavedreams_. Acesso em 11 jul. 2022.

de Brasília e eu estou em de fase de conclusão da Licenciatura em Dança (LiDança) no Instituto Federal de Brasília (IFB).

Aos 18 anos, em 2015, eu não conhecia o curso de Licenciatura em Dança do IFB, e por isso ingressei na faculdade Anhanguera, no curso de Educação Física, nas cotas raciais (negra). Trabalhava como estagiária em Técnica em Segurança do Trabalho, em horário integral, na Usina de Compostagem do P Sul. Quando soube do IFB, abandonei imediatamente o emprego e a outra faculdade para iniciar o curso da LiDança. Cheguei ao IFB com muita curiosidade e fui surpreendida, pois antes, ao participar dos grupos de dança citados, não tinha contato ou conhecimento sobre montagem coreográfica, pensadores da dança, demandas da dança em conjunto e outras informações que somente os coreógrafos e os donos dos grupos detinham. Na LiDança compreendi as lacunas de informação e conhecimento presentes em minha formação básica e artística.

Ingressei no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), pois queria compreender a docência, a pesquisa e me tornar artista-pesquisadora. Tive apoio financeiro (bolsa) do PIBID, o que me proporcionou maior tempo de dedicação aos estudos e me manteve motivada e interessada na formação docente. Entreguei uma pesquisa de revisão bibliográfica sobre o maracatu e a prática docente, cujo intuito era investigar as possíveis aplicações das letras das músicas de Chico Science¹⁰ em minha prática docente.

Aos 20 anos, em 2017, com um ano de licenciatura, já percebia a dança como forma de compreender o mundo e, então, tive a consciência de que ela perpassa por vários aspectos de minha vida pessoal, profissional, política, acadêmica, social e..., e por aí vai. Consciência desenvolvida na participação em atividades em classe e extraclasse, nos debates, nas conversas com colegas etc. Nesse sentido de consciência e crescimento pessoal, as matérias que mais me marcaram foram: Contato-Improvisação, Leitura e Produção de Textos I e II, Práticas Integradoras e de Ensino, Danças do Brasil, Estágio e Fundamentos da Dança. Elas abriram minha mente para receber os conhecimentos que viriam a seguir.

Em Contato-Improvisação passei a compreender meus espaços e os espaços dos outros na dança, pois danças urbanas geralmente são bem individuais

¹⁰ Francisco de Assis França ou Chico Science, foi um artista, cantor e compositor. Líder da banda Chico Science e Nação Zumbi que contribuíam para o movimento do mangubeat em meados da década de 1990. Suas letras denunciavam a realidade de um povo que vivia do/no manguê.

em suas bases, não há quase nenhum ou nenhum contato corporal. Para quem não tocava em ninguém para dançar, Contato-Improvisação abriu um leque de possibilidades de movimento intensificando relação com o chão, espaço, tempo, objetos, pessoas.

Leitura e Produção de Textos I e II me trouxe ferramentas para colocar em prática os meus interesses e saber os caminhos pelos quais eu pudesse conquistar os objetivos de produções acadêmicas textuais. Sempre tive interesse em materializar os pensamentos pelas palavras e com essa disciplina fui apresentada há métodos saudáveis e práticos para identificar erros e corrigi-los. Além do mais, também aprendi como enxergar as particularidades na escrita que dão o tom da nossa personalidade.

Em Práticas Integradoras e de Ensino aprendi que na prática artística e na atividade didática a metodologia tem a ver com a identidade do docente, com os conhecimentos que aquele indivíduo é capaz de organizar e transmitir para seus alunos. E que está tudo bem em buscar nova formas de ensinar, pois o ensino-aprendizagem é uma relação contínua também.

A componente Danças do Brasil me estimulou a dar início a uma busca por compreender as influências culturais nos meus gestos. Vi-me refletindo sobre as movimentações das entidades no terreiro, na dança das quadrilhas juninas, no funk dos bailes da Ceilândia, nos encontros de Break no Conic, no Ragga Jam do Museu e outras manifestações culturais em que estive presente. O que me proporcionou uma visão crítica acerca da minha realidade e como esta me atravessou.

Os Estágios I, II, III e IV são experiências imprevisíveis e que nos desafiam a refletir sobre nossos interesses com a educação e que tipo de agente somos enquanto arte-educadores. Compartilhando as vivências com os colegas, percebi que temos um longo caminho a trilhar, pois ainda não nos fornecem os meios necessários para que possamos exercer plenamente nossas funções. Entretanto, acompanho a formação de profissionais competentes e eficientes pela LiDança, que com certeza deixarão legados para as próximas gerações.

Em Fundamentos da Dança percebi que estudar a Dança poderia ser tarefa árdua, porém, gratificante. Pois a responsabilidade em se apropriar das bases tecnológicas e legislativas da Dança devem ter espaço em nossas vidas docentes. A

cada dia de ensino-aprendizagem nasce uma nova demanda que agrega às nossas bases filosóficas, técnicas e educativas.

Após todas essas experiências acadêmicas entendi o quanto o conhecimento é nossa propriedade mais valiosa, seja para sustentar a argumentação, seja para a defesa do que queremos e acreditamos. Durante o curso, ouvia comentários externos que depreciavam a Dança e diminuía sua importância e contribuição para a sociedade. O que a maior parte da nossa sociedade ainda não descobriu é que a educação é um campo vasto de agir no mundo e que a Dança está em constante evolução e diálogos para acolher todas as pessoas.

Portanto, a Dança esteve ao meu lado, dentro de mim, em meus gestos e pensamento, nos momentos de diversão, estudos, expressão e tantos outros, enquanto a Música preenchia os espaços entre um passo e outro e se fazia minha dança cantada. Neste trabalho de criação, com a articulação de todos interesses que irrigaram em mim a árvore da estética, da licenciatura e da arte, que se confundem com minha trajetória de vida, vejo-me professora em dança que oferece a oportunidade de seus alunos dançarem com voz própria.

SALUBÁ

2.1 Objetivos

2.1.1 Objetivo Geral

Investigar a corporeidade da voz num corpo que dança.

2.1.2 Objetivos Específicos

1. Buscar princípios de voz e dança, vocalidade e movimento na pesquisa bibliográfica;
2. Aproximar-se da Prática como Pesquisa em Dança;
3. Compreender elementos fundamentais da voz;
4. Expandir as noções sobre os acontecimentos corporais;
5. Experimentar na prática os princípios encontrados na bibliografia;

2.2 Procedimentos metodológicos

Esta pesquisa busca investigar os acontecimentos vocais na dança tendo a prática como procedimento metodológico para articular esse conhecimento. Para isso, recorre a escritas performativas que irrompem por meio da Prática como Pesquisa. As ações e atividades neste contexto de pesquisa acadêmica são organizadas em torno da práxis, isto é, da própria integração teoria e prática, numa busca empírica, relacional e eventualmente idiossincrásica. A prática organiza os processos da pesquisa que, através do registro do movimento expressivo que une corpo, voz e música, levará a análise e à reflexão corporalizada.

O que se deseja é captar o maior número de informações geradas das observações, compreensões, descrições e, conseqüentemente, dos processos artísticos em dança, somáticos e afetivos. Nesse contexto de pesquisa, a “Escrita Performativa é organizada pela prática, a partir da prática, em modos imprevisíveis.” (FERNANDES, 2014, p. 2). Assumimos a Escrita Performativa como forma de apresentação textual dos dados simbólicos da “prática reflexiva que não só expressam a pesquisa, mas, nessa expressão, tornam-se a própria pesquisa.” (HASEMAN, 2015, p. 47). Haseman (2015) explica que não se trata de um grupamento de impressões sensoriais, mas de conceituações sobre a realidade através de uma pesquisa.

Pelo movimento, busco embasar as experiências que serão ordenadas por uma metodologia e não por um método. Evoco um trecho da pesquisa de Diego Pizarro (2020), em que o autor defende que experiências não são representações sobre o passado, mas sobre o presente, porque elas se recriam e se validam no presente. Partindo desse entendimento, estamos expressando e criando o tempo todo, então, não estamos representando algo, mas criando.

Scialom (2022, p. 13) antecipa que tais experiências são “ora de forma controlada envolvendo raciocínio metódico e analítico, ora sem este controle envolvendo improvisações que são documentadas e posteriormente analisadas”. A criatividade do ser humano se manifesta consideravelmente nas práticas artísticas e, entre elas, as artes corporais que, como elemento emergente ao sujeito, tem espaço nesta pesquisa como contexto, método e molde para organizar e questionar as descobertas. Priorizamos um conjunto de metodologias da Prática como Pesquisa

que evidenciam o ponto de vista do pesquisador mediante a utilização de conceitos que ressaltam a corporeidade em pesquisa

Em pesquisas acadêmicas com arte, há uma noção da impessoalidade e do distanciamento do objeto de pesquisa que são entendimentos indiferentes às ambições da arte. As pesquisas artísticas em ambientes acadêmicos propõem o artista na produção de conhecimento e como fonte de pesquisa epistemológica. Assim dizendo, a “prática artística passa a ser a chave-mestra que acessa, conecta e/ou confronta os demais conteúdos, trazendo uma contribuição única para o contexto acadêmico.” (FERNANDES, 2014, p. 2)

Nesta pesquisa sou guiada por um impulso criativo de experimentação do fazer, que se evidencia na potência do ato performativo e nos efeitos que este provoca. O que desejo é escrever, ler, cantar e dançar à luz da prática corporalizada. Ao pensar em Arte, em sua mutabilidade, caráter relativo e contextual, acolho a Prática como Pesquisa como deslocamento a novos entendimentos que conduzem a novas práticas e, assim, a novos conhecimentos.

Fernandes (2014) observa a congruência entre Somática, prática e pesquisa: todas envolvem criatividade num contexto de constante mudança, baseado nas experiências e sentidos. Partindo desse pressuposto, podemos afirmar que nesta pesquisa buscamos “novas epistemologias da prática a partir dos entendimentos da ação e seu contexto.” (HASEMAN, 2015, p. 43) Dado que a Somática surge neste contexto de pesquisa como consequência das práticas, das leituras e dos questionamentos acerca dos acontecimentos físicos. Além de contribuir com uma visão crítica acerca da instrumentalização metodológica e conceitual do corpo e da voz.

Nesse sentido, não ignoramos conceitos, mas, alimentamo-nos deles para criar e estabelecer novos conhecimentos. Concordo com a afirmação de Haseman (2015, p. 43) que o “desejo e o comprometimento assumem as situações de prática – a complexidade, incerteza, instabilidade, singularidade e conflitos de valores que são cada vez mais percebidos como centrais para o mundo da prática profissional”. A forma de conhecimento oriunda desse contexto não pode ser acessada somente pelo diálogo e por discussões verbais, pois só é possível aprender fazendo. Scialom (2022) defende que esses saberes se manifestam na materialidade ou atividade

corporal realizada por meio de uma determinada experiência e que são aprendidos e transferidos quando executados.

Para alimentar esta pesquisa que aqui se desenrola, seguimos os caminhos da revisão de literatura específica, numa poética corporalizada durante os laboratórios de pesquisa. Literalmente, realizarei uma revisão bibliográfica envolvendo pesquisas sobre voz na dança e experimentarei na prática os princípios do trabalho vocal em laboratórios específicos desenvolvidos para esta pesquisa. Desse modo, os mergulhos empíricos criativos e reflexivos nesses princípios a serem levantados articulam saberes através da ação corporal. A pesquisa é alimentada e conectada pela revisão textual numa Escrita Performativa que tem a função de “conceituar ideias sobre aspectos da realidade” (HASEMAN, 2015, p.49), pois esta escrita diz respeito às aplicações e análises da prática em laboratório.

Fluímos com a concepção do laboratório como espaço ou evento de investigação que convida o corpo em movimento para processos criativos. No âmbito da metodologia científica, Marconi e Lakatos (2010, p.173) observam que o laboratório científico é um procedimento de investigação mais difícil, porém mais exato, por ser a análise da prática em situações controladas. Por outro lado, dada as particularidades e diversidades de artistas pesquisadores, não há moldes a serem seguidos neste segmento de pesquisa. Scialom explica que:

Não há uma fórmula de métodos que constituem um projeto de prática como pesquisa, pois a construção metodológica depende exclusivamente da especificidade do estudo traçado e do conhecimento tácito somático envolvido, podendo variar de acordo com as técnicas utilizadas, o contexto, a orientação filosófica, o tipo de estudo desejado, etc. (SCIALOM, 2022, p. 10).

Portanto, sem haver fórmulas, e abrindo-se também para situações descontroladas, torna-se responsabilidade de quem pesquisa estabelecer e fluir com uma metodologia. Scialom (2021) sugere uma estrutura básica para realização do Laboratório de Pesquisa: **tema; preparação; investigação e análise.**

O **tema** delimita os objetivos, as leituras e as estruturas de experimentação com antecedência para cada sessão no laboratório, assegurando mais precisão na prática.

A **preparação** é fundamental para que aconteça uma sessão de qualidade no laboratório dado que, nesse momento, iremos organizar o ambiente e os

materiais para que a pesquisa seja fluida e não ocorram interrupções inesperadas. Essa preparação diz respeito aos bastidores da pesquisa, entretanto, há a preparação como atividade constituinte da prática que é seu fator determinante de eficiência, pois o aquecimento preparatório para a sessão é considerado como o ato de “deslocar o (a) pesquisador (a) da inércia, recorrente em trabalhos intelectuais, nos quais o indivíduo fica sentado lendo e escrevendo.” (SCIALOM, 2021, p. 18)

Já a **investigação** no laboratório dialoga com os materiais revisados na pesquisa e que apoiam uma exploração. Scialom (2021) observa a necessidade de rigor na pesquisa para que haja rigor na análise e sugere “propostas relatadas durante a experimentação e em voz alta auxiliam a compreensão e análise posteriormente como evidência e/ou exemplificação de processos e, por isso, devem ser cuidadosamente planejadas, realizadas, recolhidas e armazenadas.” (SCIALOM, 2021, p. 19) As anotações e comentários escritos após a prática auxiliam a captar “impressões ainda frescas para formar uma reflexão da experiência performativa e levar para a palavra tudo que aprendemos e construímos com o nosso fazer artístico.” (PRETTE; BRAGA, 2020, p. 6)

Logo, na **análise**, teremos os momentos de releitura de textos, apreciação dos laboratórios e reflexão sobre as vivências. Nesses materiais procuro encontrar questões latentes e paralelas às referências e orientações regulares. Pela revisão bibliográfica, buscarei, em materiais previamente selecionados em pesquisas exploratórias, os conceitos e ideias sobre o tema voz e dança, dança e voz cantada, dança e voz em movimento, e outros termos de busca similares para agrupar e analisar os laboratórios já desenvolvidos.

Esta pesquisa se alinha ao que Fernandes (2019) pressupõe como diluição da dicotomia entre mente conhecedora e objeto manipulável, pois a fluidez e a relação com o conhecimento ocorre na imersão do sujeito no sujeito objeto de pesquisa. Entende-se que, nesse processo, movo e serei movida pela pesquisa, dialogando com a prática, a teoria e a Escrita Performativa que diz respeito à convergência da criatividade artística à criatividade na escrita do movimento investigado em diferentes aspectos, o que deve permitir uma leitura dinâmica e constante. Por consequência, espero um novo conhecimento em que sou amparada pelas relações e afetos do mover e ser movido pelo som, até nova dialética do desejo.

2.2.1 Relação entre revisão bibliográfica e laboratórios artísticos

Determinamos os seguintes critérios para a escolha dos textos: 1) correlação voz e dança; 2) correlação voz e movimento; 3) pesquisas mais aprofundadas, como teses de Doutorado e dissertações de Mestrado; 4) artigos retirados de teses e livros; 5) conceitos que nos permitam a experimentação prática corpo-voz.

Os autores que atenderam aos critérios foram: Sara Belo (2011); Diego Pizarro e Nayara Brito (2018); Gisela Reis Biancalana (2016); Celina Nunes de Alcantara (2016); Lucia Helena Gayotto (2005); Enio Lopes Mello (2008); Jerusa Pires Ferreira (2007); Maria Alice Motta (2006); Gabriel Peletti Bueno (2012); Maria Lucia da Cunha Waldow (2015; 2010); Luana Mota Curti (2017); Simone Santos Sousa (2021); Wilson Gava Júnior, Leslie Piccolotto Ferreira, Marta Assumpção de Andrada e Silva (2010; 2008), Sulian Vieira (2016). De acordo com os dados apresentados no quadro 1.

Quadro 1 — Leituras da Revisão Bibliográfica

TÍTULO	AUTOR	ANO	TIPO
DANÇA			
<i>Os Corpos que Dançaram suas Vozes</i>	<i>Gisela Reis Biancalana</i>	2016	ARTIGO
<i>Dinâmicas somáticas da voz na anatomia experiencial do método Body-Mind Centering™</i>	<i>Diego Pizarro e Nayara Britto</i>	2018	ARTIGO
<i>Voz Dançada: corpo organizando voz em movimento</i>	<i>Gabriel Peletti Bueno</i>	2012	MESTRADO
<i>A voz com produção corporal: O Princípio Dinâmico dos Três Apoios</i>	<i>Sulian Vieira</i>	2016	ARTIGO
<i>VOZ-CORPO em movimento: uma proposta de repertório vocal inspirada em Laban</i>	<i>Luana Mota Curti</i>	2017	MESTRADO
MÚSICA			
<i>Estratégias respiratórias e seus efeitos na qualidade da voz cantada: um estudo acústico e perceptivo</i>	<i>Maria Lucia da Cunha Waldow</i>	2015	MESTRADO

TÍTULO	AUTOR	ANO	TIPO
<i>Dando Corpo à Voz: Educação Somática na construção de uma proposta de preparação vocal pela experiência do corpo no âmbito do canto coral</i>	<i>Simone Santos Sousa</i>	2021	DOUTORAD O
ARTES CÊNICAS			
<i>A voz na criação cênica: reflexões sobre a vocalidade do actor</i>	<i>Sara Belo</i>	2011	ARTIGO
<i>Fala Negra: um trabalho vocal para teatro como ato político</i>	<i>Celina Nunes de Alcantara</i>	2018	ARTIGO
SAÚDE			
<i>Dinâmicas de movimento da voz</i>	<i>Luciana Helena Gayotto</i>	2005	ARTIGO
<i>O corpo do cantor: alongar, relaxar ou aquecer?</i>	<i>Enio Lopes de Mello e Marta Assumpção de Andrada e Silva</i>	2008	ARTIGO
<i>Postura corporal, voz e auto imagem em cantores líricos</i>	<i>Enio Lopes de Mello</i>	2012	DOUTORAD O

TÍTULO	AUTOR	ANO	TIPO
<i>Voz do cantor lírico: efeitos da aplicação de um Programa de Desenvolvimento da Coordenação Motora baseado em Piret e Béziers</i>	<i>Enio Lopes de Mello</i>	2008	MESTRADO
<i>Apoio na voz cantada: perspectiva de professores de canto e fonoaudiólogos</i>	<i>Wilson Gava Júnior, Leslie Piccolotto Ferreira, Marta Assumpção de Andrada e Silva</i>	2010	ARTIGO
<i>A voz cantada</i>	<i>Marta Assumpção de Andrada e Silva; Ana Carolina de Assis Moura Ghirardi; Maria Fernanda Prado Bittencourt; Luciana Assanti;</i>		ARTIGO

FONTE: Autora, dados da pesquisa

Entretanto, não foi possível ler todos os textos existentes sobre o assunto voz e dança devido ao tempo hábil limitado a quatro meses para a defesa. Selecionamos um total de vinte e sete títulos, dezoito títulos foram lidos na íntegra.

2.3 Revisão de encontros na literatura

A voz é estudada em diversas áreas do conhecimento, entretanto, quando procuramos por pesquisas que tratem de voz e dança, voz na Somática, encontramos uma quantidade menor de pesquisas. Diante disso, ao realizar as leituras selecionadas, percebe-se que há uma quantidade notável de autores que instrumentalizam o corpo quanto a voz, entretanto “tais acepções pressupõe a presença de sujeitos que executam tais instrumentos.” (VIEIRA, 2016, p. 5) Neste contexto de pesquisa as críticas a estas noções desenrolam-se ao longo do desenvolvimento como efeito das práticas, das reflexões, das orientações e das análises dos laboratórios. Por isso, todos os autores serão citados sem discriminação por serem resultados de pesquisas antecedentes as descobertas recorrentes deste processo de pesquisa.

No campo de conhecimento da Fonoaudiologia inúmeros pesquisadores abordam a voz cantada em suas pesquisas, e nesta pesquisa selecionamos aquelas que dialogam com o funcionamento biomecânico do aparelho fonador, com a qualidade vocal, escuta apurada e camadas constitutivas da voz e que abordem a propriocepção nos processos de suas pesquisas (LOPES, 2012; 2008; LOPES; SILVA, 2008; GAYOTTO, 2005).

Os pesquisadores em Artes Cênicas desenvolveram extensas pesquisas sobre a voz para o ator. Nas teses há uma valiosa discussão dos fatores que influenciam a voz e que se refletem na cena e/ou na performance. Elegemos as pesquisas que dão suporte ao experimento da voz em movimento (BELO, 2011; ALCANTARA, 2018). Os estudos que encontramos de voz e dança seguem, em sua maioria, pelo viés somático (PIZARRO; BRITO, 2018) representando os modos organizativos da voz em dança. Outros pesquisadores discutem a voz como elemento em lógica de dança (BIANCALANA, 2016; BUENO, 2012; CURTI, 2017; VIEIRA, 2016).

É importante a noção de corpo, porque a partir dela refinamos os conceitos, os princípios e os processos que orientam os delineamentos e as proposições de nossas teses. Aqui, o corpo é unidade íntegra e paradoxal que se apresenta ao mundo físico por fluxos de relações, internas e externas, em constante processo,

transformação e produção de sentidos. (MOTTA, 2006; BIANCALANA, 2016; BUENO, 2012; MELLO, 2012)

Esta concretude dinâmica, que é o corpo, constrói e desconstrói em si significações e signos e, nesse fluxo, produz a vocalidade que expressa a voz em modos falados, cantados e dançados. A observância dessa dinâmica pauta a concepção do corpo como referência dos saberes e do mover nesta convergência voz e dança (BUENO, 2012; MOTTA, 2006; GAYOTTO, 2005).

A voz natural é tida como produtora de linguagem oral que permite a comunicação entre os seres humanos atravessando dimensões antropológicas, estéticas e cognitivas. A pluralidade das formas das expressões orais em tempo e espaço advém das culturas e das ações transmissíveis dos grupos sociais. A linguagem não é neutra, pois, em sua transmissão podemos identificar traços específicos, sejam estes culturais, políticos, imaginários, emocionais, etc. (BUENO, 2012; FERREIRA, 2007).

O mover e a voz são produções corporais cujo atravessamento interfere em ambos. A voz é som, portanto matéria sonora bem como ondas *longitudinais* que se propagam pela atmosfera, mas sua produção se manifesta no movimento das pregas vocais em conjunto com a respiração e dos diferentes apoios diafragmáticos corporais (PIZARRO; BRITO, 2018; BUENO, 2012; BIANCALANA, 2016; GAYOTTO, 2005; NUSSENZVEIG, 2013; VIEIRA, 2016).

A dança é a potencialidade geradora da arte do movimento que inspira, propõe, organiza, indaga e que move o meu corpo em pesquisa. A linguagem artística da dança nos abre para outras possibilidades de movimento para nos conectar às nossas estruturas emocionais, espirituais, orgânicas, sociais, culturais e cognitivas (MOTTA, 2012; SCIALOM, 2021).

Diante dessas complexidades que nos formam, compreendemos que a voz é efeito e causa dessas estruturas, daí sua materialidade ser analisada em diversos fatores e por diversos critérios. Os fatores abordados nesta pesquisa serão os aspectos físicos (muscular, respiratório, postural), psicofísicos (emocionais, intelectuais, intencionais) e produção vocal (apoio, ressonância, timbre).

A expressividade natural da fisicalidade corporal e vocal está associada à auto imagem do sujeito, no entanto, pessoas que cantam e dançam são capazes de realizar ajustes corporais e vocais através da consciência e do controle

proprioceptivo. Cada sujeito será capaz de realizar tais ações de acordo com sua personalidade e suas potencialidades. Os ajustes podem ser por demanda, como aqueles que atores recebem, ou podem ser relativas ao momento da ação. E, a cada nova ação, irrompem novas sensações e promovem uma nova percepção de si, ou seja, ocorre uma modificação na auto imagem (LOPES, 2012).

O movimento é expressão e sentido em si mesmo, e os estados psicofísicos envolvem as sensações, as emoções, situações, saúde, padrões, psique, ou seja, nossas subjetividades em relatividade externa, de caráter híbrido. Quando nos expressamos, somos sínteses vivas das experiências que vivemos. No canto e na dança expressamos esses estados psicofísicos em estado da arte, momento em que acessamos nossa imagem corporal, o meio ambiente e o outro através do som e da imagem em ação que somos (LOPES, 2012; FERREIRA, 2008).

Observar e acessar tais estados psicofísicos são potências de estudo e auto percepção e, iniciada a jornada da compreensão das emoções, a Dança será o recurso que possibilitará a renovação de habilidades e do autoconhecimento: acessaremos nossa personalidade conscientemente e poderemos interpretar mais acertadamente nossos estados de expressão (GAYOTTO, 2005; LOPES, 2012; FERREIRA, 2008). A qualidade vocal diz respeito às características pluridimensionais da voz que são efeito da complexidade de elementos constitutivos de tensões musculares, ajustes articulatórios e de ajustes fonatórios (GAYOTTO, 2005).

O conhecimento do funcionamento e das possibilidades vocais associadas à percepção sensorial permitem a descrição e a identificação desses ajustes fundamentados na reflexão das experiências (WALDOW, 2015; GAYOTTO, 2005). A biomecânica responsável pela produção da voz é composta por sistemas associados e complexos que integram as atividades do canto e da fala, são estes os sistemas fonatórios, auditivos, aerodinâmicos, neurolinguístico, articulatórios e acústicos (WALDOW, 2015; LOPES, ANDRADA E SILVA, 2008).

MOJUBÁ

3.1 Magia nos Laboratórios

Partindo da leitura crítico-reflexiva da literatura foram realizados três laboratórios: Laboratório 1 — Relato de experiência da prática laboratorial orientada; Laboratório 2 — Posturas Aplicadas ao Canto; Laboratório 3 — Qualidades do Som que nos interessam. Como demonstrado no quadro 2.

Quadro 2 — Quadro síntese dos laboratório aplicados

Laboratórios	Voz	Música	Dança
<i>Laboratório 1</i> <i>12/05</i>			X
<i>Laboratório 2</i> <i>25/05</i>	X	X	X
<i>Laboratório 3</i> <i>18/07</i>	X	X	

FONTE: Autora, dados da pesquisa.

3.1.1 Relato de experiência da prática laboratorial orientada

O encontro aconteceu no dia 12 de maio de 2022, no Laboratório de Anatomia com o professor Diego Pizarro, e na sala estávamos eu e outra orientanda, Priscila Carneiro. Diego orientou o início do laboratório em fala que gravei em meu aparelho celular. Dentre os insights estão os benefícios da Somática na Prática como Pesquisa, momento em que minha colega se dirige ao modelo anatômico de um esqueleto que fica no laboratório, e o diálogo a seguir acontece:

As informações sensoriais chegam por trás da medula vertebral, isso é fisiológico, é científico. [Essas informações sensoriais] Se tornam ações motoras: um movimento, um arrepio na pele, uma mudança de movimento, seja o que for. [O processo] É basicamente o nado [mostra um gesto com os dois braços movendo-se juntos para frente e para trás, como se fosse um nado peito] as informações chegam [por trás] e elas saem [pela frente]. Os neurônios entram pelos nervos vertebrais e saem pelo mesmo lugar. Só que uns entram por trás e outros saem pela frente. Tudo acontece dentro da fibra nervosa. Entra por trás e sai pela frente [respira, demonstra e repete]. O que acontece na medula é que, dependendo do tipo de informação que chega, ela sobe pela medula até o cérebro, lá é processado e transformado em outra coisa antes de retornar e sair pela frente. Ocorre uma complexidade neuronal, ali. Então, o que a Somática em geral nos convida a fazer é para darmos uma chance para que as informações sensoriais cheguem de fato. Que elas se manifestem e criem novos padrões para o sistema nervoso gravar e disponibilizar as novas ações motoras como informações gravadas. Porque é isso, o sistema nervoso, nesse sentido, não cria nada, ele grava padrões. Não estou falando dos processos de pensamentos complexos no cérebro. Estou falando do sistema de reprodução de padrões. Então, um padrão, não surge do meu intelecto, ele surge de algo que chega de fora (informação verbal)¹¹.

Esta fala com tantas especificidades neuronais e nervosas ativa minha imaginação, posso ver claramente mundos. É como se eu fosse encolhida em 100x vezes, correndo na superfície das peles enquanto entro e saio de poros, vendo fios de cabelos gigantes e seres estranhíssimos e impressionantes. E quando diminuo em 1000x estou num universo estranhamente colorido, parado e ao mesmo tempo frenético. Posso ver os borrões das luzes de faróis em velocidade hiper rápida. Entretanto, estão vivos. Seres dentro de seres. Neste momento enquanto reflito e corajosamente divago com vocês, compreendo que somos vastidão e miudeza. Após esta orientação, fomos para a parte prática do laboratório referente.

¹¹ Fala do prof Diego Pizarro na orientação de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), Instituto Federal de Brasília (IFB), em 13 de maio. 2022.



PROPOSTA: O orientador convidou-nos a ceder ao chão, sem colapsar, para a percepção dos movimentos e da pausa, em descanso. Guiou uma somatização a partir da pele.

EXPERIÊNCIA: O meu nível de atenção se elevou, o contatai da pele com o chão e percepções externas do ambiente, como as pisadas do Diego no chão, o som da voz no escuro dos olhos fechados ou os raios de sol que entravam pela janela. Compromete-me com o fluxo da respiração e com a atenção ao meu estado de consciência naquele momento.

PROPOSTA: Deitada no chão, uma frase dita pelo orientador definiu minha pesquisa sensorial: “imagine que agora você está fazendo o que você quer pesquisar, como você se sente?”

EXPERIÊNCIA: A sensibilidade física que experimentei nesse momento revelou uma trama de organizações internas, conectadas e interligadas. A abstração simbólica e percepção íntima interna desvelou as ações técnico-corporais no decurso da atividade de imaginar.

PROPOSTA: “Imagine que agora você esteja fazendo o que você quer pesquisar, como você se sente?”

EXPERIÊNCIA: Essa abordagem subjetiva, contribuiu sensivelmente e intuitivamente na percepção do trabalho corporal, organizando-se para as ações de cantar e dançar. Com a atenção à passagem do ar e caminhos de fluxos internos respiratórios, compreendi que esta complexidade demanda pesquisa de laboratório, pensei em nomeá-las como “as posturas e o ar¹²”. Ainda no chão, pude sentir a tridimensionalidade da passagem de ar conectiva — a traqueia — como um duto de ar. Observei a movimentação do ar, em fluxos constantes — como renovações em si mesmas — inserida numa organização respiratória profunda.

¹² Posteriormente este Laboratório foi renomeado como as “Posturas Aplicadas ao Canto”.

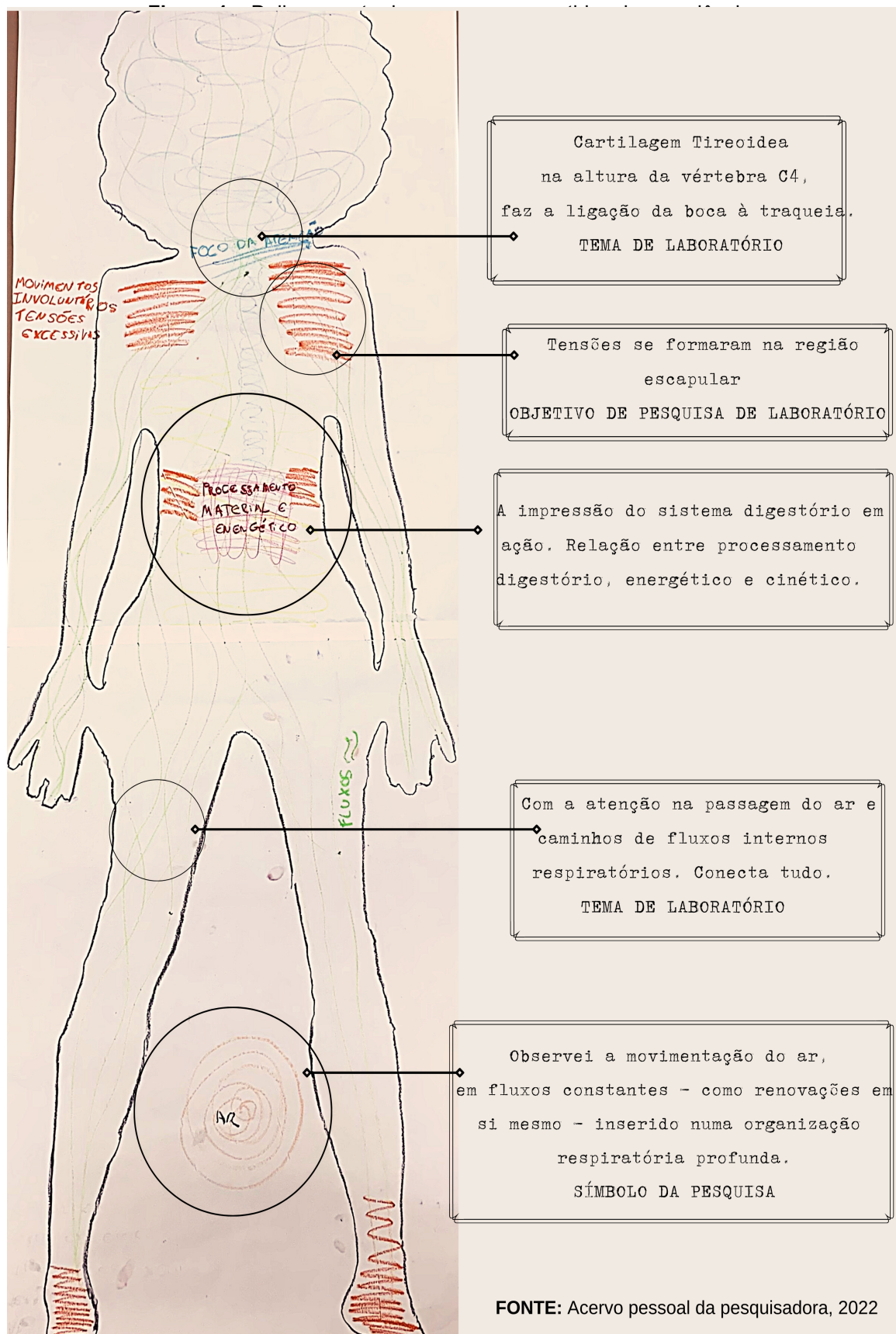


PROPOSTA: Outra vez, “imagine que agora você está fazendo o que você quer pesquisar, como você se sente?”

EXPERIÊNCIA: Tensões se formaram na região escapular, no estômago e nos pés, senti também as movimentações involuntárias, como por exemplo, o pulso ritmado na artéria carótida do pescoço. Na região dos ombros e das escápulas a resposta era uma rigidez, uma tensão provocada pela emoção que é imaginar como seria se expor cantando.

PROPOSTA: Com a ajuda da colega demarcamos os nossos contornos numa folha de papel em tamanho real.

EXPERIÊNCIA: Posteriormente, na nossa silhueta registramos diversas sensações que tivemos durante a experimentação. Mapeando sensorialmente as regiões anatômicas envolvidas na respiração, notei a passagem da cartilagem tireóidea na altura da vértebra C4, proporcionando uma conexão da boca à traquéia, na frente do pescoço. Captei sua complexidade estrutural e funcional ao focar a atenção com a intenção de cantar, percebi a relação com a movimentação da língua, pois quando movo a língua, essa estrutura se movimenta também. Deu para explorar sensorialmente as conexão entre as movimentações da língua e do palato mole.



FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora, 2022



EXPERIÊNCIA: Mapeando a mobilidade da caixa torácica, sinto como se estivesse embalada por uma armadura óssea recheada de órgãos. A movimentação é ampla, a respiração quando realizada no peito move essa área para cima e armazena pouco ar, a movimentação é mais visível, porém, a sensação que tenho é que controlo menos esse ar numa respiração alta, mais focada na altura do peito e dos ombros. Assim que respiro focando no diafragma torácico expandindo as costelas: nessa respiração, quando puxo muito ar, sinto um fechamento na garganta, como se bloqueasse essa passagem. Além de ativar o processamento digestório e energético. No caso de respirar pelo apoio dos músculos intercostais, noto que a o apoio interno é maior, expandido toda a caixa torácica para os lados, para trás e para baixo, consequentemente e aparentemente armazenando mais ar.

ANÁLISES: Os comandos do professor Diego Pizarro, de acordo com Sousa (2021, p. 182, p. 193-194) assertivamente compreendem a influência dos comandos no resultado das movimentações realizadas, dá a devida importância para a escolha das palavras que não fazem uso de demonstrações baseadas em modelos fixos. Sousa (2021, p. 193-194) destaca que “não se trata de uma imitação mas, sim, de uma transmissão de experiências.”

De acordo com Sousa (2021, p. 195) “o corpo tem a propriedade de perceber as tensões se desfazendo, e pode se apropriar de um novo impulso, de um novo padrão, de novas possibilidades de movimento e da respiração que este movimento requer.” Ou seja, as sensações que identifiquei como tensões nos músculos que envolvem a caixa torácica, eram as organizações do corpo em prol da ação de respirar e cantar, o que confirma a propriedade de identificação que podem se tornar abertura para novos padrões.

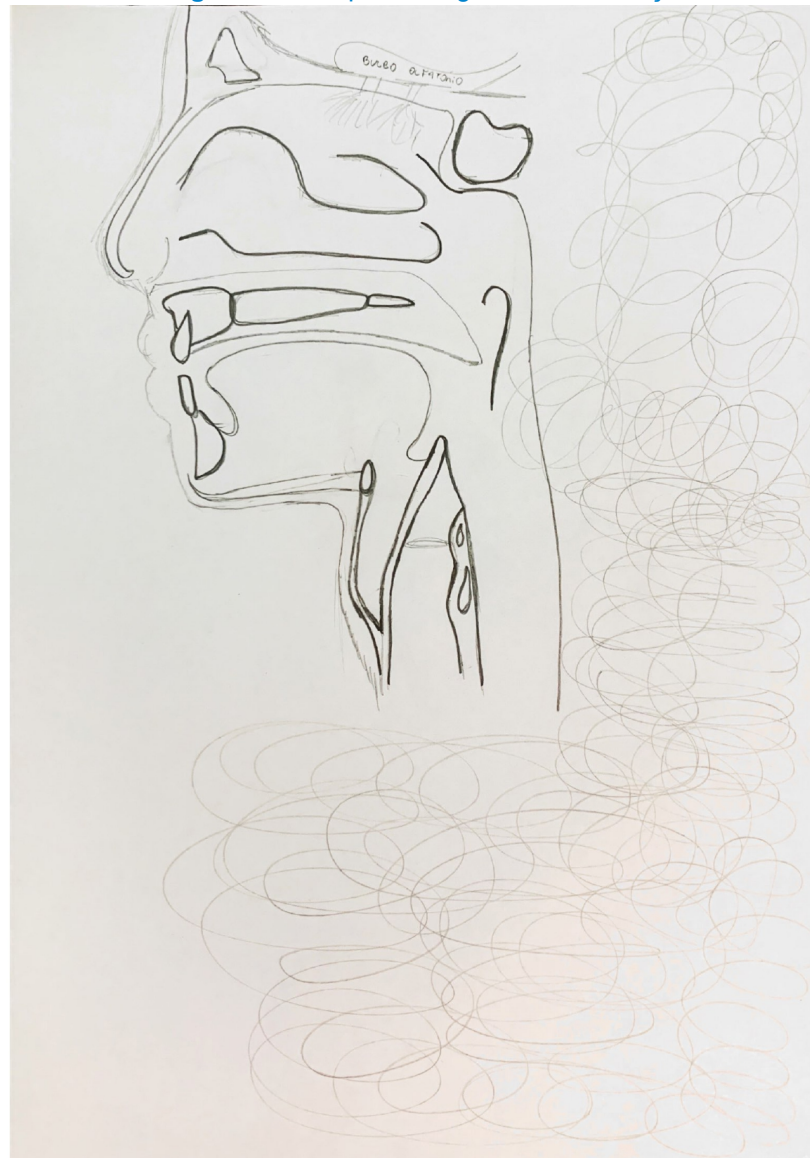
A sensação do corpo cheio de ar não gera bloqueios, mas, se aspiro ar em excesso, tensões se formam nos músculos que envolvem a caixa torácica e a garganta. Para isso, Sousa (2021) sugere que “liberar a respiração é, então, permitir que o corpo, em seu esforço orgânico para manter sua verticalidade (a partir de uma base estável) e sustentar seu movimento (por meio da tonicidade muscular), provenha também o suporte necessário à respiração geradora da voz que esse corpo pode produzir.” Ou seja, os movimentos devem ser os que liberam as

passagens de ar, liberam as musculaturas, que conseqüentemente liberam a respiração.

As sensações da cartilagem tireoidea e as relações com o movimento da língua e do palato mole compreendem as estruturas articulatórias.

A fonoaudiologia nos mostra que, do ponto de vista físico, a voz é o som produzido pelas pregas vocais, modificado pelas cavidades de ressonância, que por sua vez moldam e projetam esse som no espaço (BEHLAU, 2001). Uma vez que as estruturas articulatórias (lábios, cavidade da boca, dentes, língua, faringe, palato, entre outras) se situam nas cavidades de ressonância da voz, alterações articulatórias implicam na projeção desse som no espaço. (SILVA, 2017, p. 83)

Figura 2 - Pesquisa e registro das sensações



FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora, 2022

Ou seja, trata-se de um reflexo envolvido na articulação do som, que de acordo com Silva (2017, p. 84) “se a articulação estiver ampla, a ressonância é favorecida e o som amplificado”. O palato mole que inclusive “modula os sons das consoantes: da esquerda para a direita, sons M, Q ou K, R e T” (YUE, 2009, p. 92).

No momento da prática notei emoções a partir do sistema digestório. Lendo o capítulo “Origens da expressão: o sistema orgânico do corpo” do livro de Bonnie Bainbridge Cohen: “Sentir, perceber e agir”. A autora trás relatos de experiências pessoais e coletivas de vocalizações a partir do apoio orgânico, que pode ser entendido como um sistema total de órgãos.

Para vocalizar, precisamos envolver ativamente os nossos órgãos. Sem uma apoio orgânico, não podemos emitir um som. A força da nossa voz baseia-se no grau de envolvimento do sistema orgânico total. Um bloqueio nos órgãos refletirá na qualidade e na intensidade de voz. (2015, p. 87)

Ou seja, na hora minha compreensão foi a de que o sistema digestório exercia funções determinantes no canto. Entretanto, não é apenas um órgão que tem ligações determinantes com as ações de dançar e de cantar, mas todos. Me gerou uma curiosidade imensa para pesquisar cada órgão e cada sentimento como descrito no livro. Faltou tempo e quem sabe companhia para pesquisa, como a própria autora relata que quando começou *workshops* com muitas pessoas

[...] fiquei empolgada com as qualidade dos sentimentos que as pessoas começaram a escrever. Parece que finalmente estávamos chegando ao âmago das emoções das pessoas bem como das suas sensações. Começamos a experienciar um “perceber” como estado de não fazer — um estado de ser. A experiência de cada pessoa permaneceu única, uma vez que surgiram padrões de semelhanças e diferenças. Com passar dos anos essa compreensão continuar a se expandir.

O que me fez perceber que o todo sempre estará influenciando e sendo influenciado, em grandes e pequenas partes.

3.1.2 Posturas Aplicadas ao Canto

O laboratório aconteceu no dia 25 de maio de 2022, das 15h às 16h na sala 105C do IFB. Nessa vivência experimentei exercícios de respiração e interpretei uma canção autoral (Mundos Distantes [BIG SHIT]).

OBJETIVOS: abrir as costelas; expansão da musculatura intercostal; manter a musculatura intercostal expandida na expiração; e ativação da musculatura abdominal. Vieira (2016, p. 12) propõe “entrar em contato com a mobilidade da caixa torácica.”

Figura 3 — Card de acesso ao registro do laboratório Posturas Aplicadas ao Canto¹³



FONTE: Youtube, canal da autora

a. Preparação

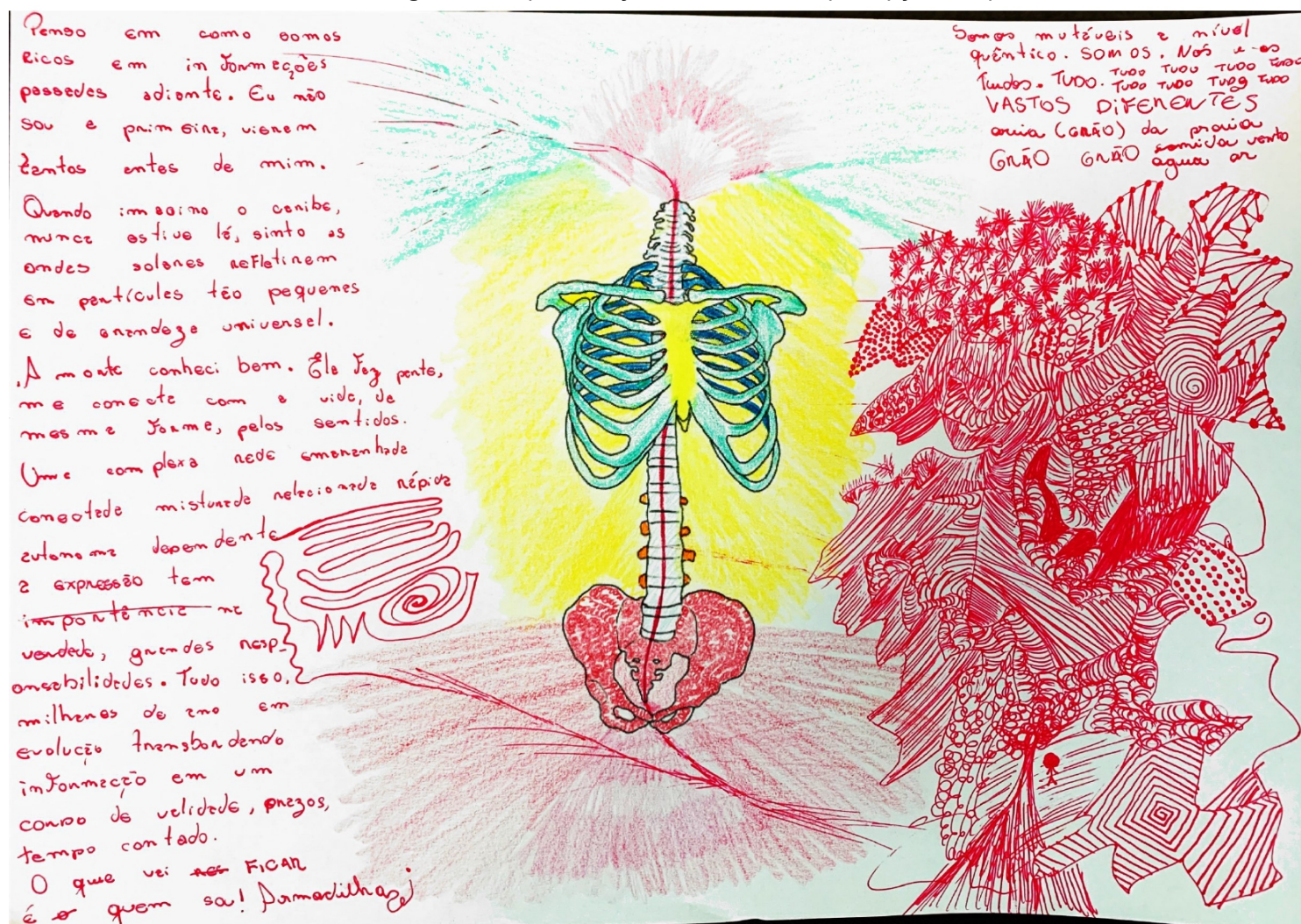
PROPOSTA: Deitar de maneira confortável, de preferência de barriga para cima. Dispor de peso na região do diafragma e iniciar a respiração diafragmática: expirar – inspirar – expirar, neste caso, inspirando pelo nariz e expirando pela boca,

¹³ Link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=SX4SJ6b4v-w&list=PL1FEOUx-OhE3MNUWQ7g9PxOyrnQCQRCg3>

de modo soprado. Observar o movimento do peso acima do diafragma, atenção para não elevar os ombros. (ÁUREA, 2020)

EXPERIÊNCIA: Trouxe a atenção para a percepção da inspiração e da expiração, vivenciei a mecânica da expansão e da retração do abdômen, ação presente na respiração diafragmática. Tive a impressão de perceber as diferenças entre a ventilação e o sentido olfativo. Já que o processo da troca de gases se distingue das sensações olfativas que nossas células processam.

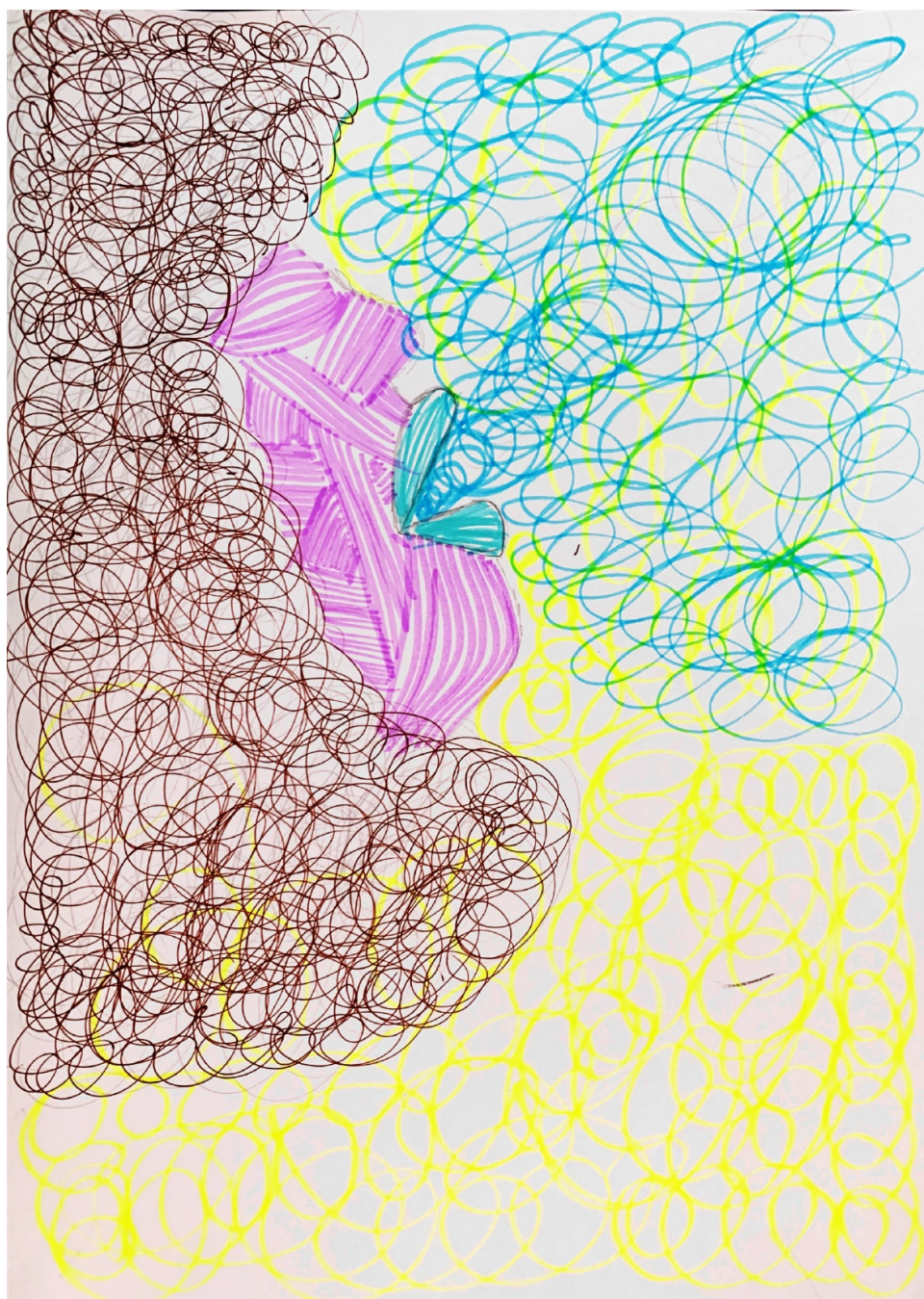
Figura 4 — Apresentação e reflexões das percepções respiratórias



FONTE: Acervo pessoal da autora, 2022

PROPOSTA: Em posição vertical, posicionar as mãos, uma nas costelas e a outra na região do diafragma. Expirar – inspirar – expirar, com a boca entreaberta. Expirar com som de: Ssss e Zzzz alternadamente, contabilizando a duração da expiração, iniciar com cinco segundos e alternar para dez segundos. Preservar a percepção do trabalho do diafragma na inspiração e controlar a saída do ar (ÁUREA, 2020). Para Vieira (2016, p. 12) equivale à “sustentação da expansão da caixa torácica a fim de aumentar a pressão de ar subglótica.”

Figura 5 — Apresentação e reflexões das percepções respiratórias



FONTE: Acervo pessoal da autora, 2022



EXPERIÊNCIA: A boca entreaberta facilitou a liberação da musculatura da boca e do pescoço. A intenção em controlar o ar gerou tensões que geraram rigidez, formando tensões da garganta ao cóccix (MELLO, 2008). Descrevo as tensões como “travas” físicas que comprometem as movimentações musculares envolvidas na respiração (CURTI, 2017). Essa conexão tem fundamento na estruturação do sistema reto (que envolve ação dos músculos e ossos da cabeça até a bacia) que Enio Lopes de Mello (2008, p.27, p.110) “defende garantir o alinhamento e a manutenção da postura adequada.” No momento em que inspirei enfatizando a respiração diafragmática abdominal, perdi a expansão das costelas e o caminho do ar. Por fim, afetou a qualidade acústica do som que, ao invés de se manter contínuo, apresentou oscilações. A diferença nas sensações de tensão e apoio são sutis. Entretanto, a tensão gera bloqueio e dor, já o apoio gera êxito e qualidade na ação.

PROPOSTA: Em movimentação contínua, inspirar levando o ar para a região abdominal e em seguida para as costelas. Expirar primeiramente o ar do abdômen e depois o ar que se localiza na lateral das costelas (ÁUREA, 2020).

EXPERIÊNCIA: A sensação da inspiração no sentido lateral e a do abdômen são completamente distintas. Pois, enquanto o sentido lateral expande as costas e costelas. A sensação dos movimentos laterais dos músculos é de que o armazenamento de ar é maior e que influencia na postura verticalizada, dando mais contornos internos. Pois, não é o ar dentro da barriga que dá a sensação de ter mais capacidade de ar, mas a expansão dos músculos, que permite maior movimento de inflar dos pulmões e por isso, encher mais de ar (WALDOW, 2015; JUNIOR; FERREIRA; SILVA, 2010).

PROPOSTA: Inspirar despertando a abertura das costelas e na expiração soltar o ar. Firmar o abdômen e não fechar as costelas. Soltar o ar em dez tempos após quinze, vinte etc. Exercício para a percepção do tempo da entrada do ar (ÁUREA, 2020). Para Vieira (2016, p. 12), deve-se “sustentar a expansão da caixa torácica a fim de aumentar a pressão de ar subglótica, configurando um tempo mínimo de inspiração e máximo de expiração.”



EXPERIÊNCIA: À medida que o ar vai acabando, a pressão interna de retração aumenta na musculatura abdominal e intercostal. A tendência do meu corpo foi a de manter o relaxamento da musculatura. Notei uma energização na região torácica e ativação do abdômen para realizar a ação da sustentação do ar e da abertura das costelas. Os músculos intercostais externos participam da respiração e, de acordo com a repetição, percebi a ação de "puxar o gradeado costal¹⁴ para cima, até uma posição horizontal, aumentando a largura do tórax" (KAPIT et. al., 2004, p. 49).

PROPOSTA: Com base no exercício anterior, faremos movimentações abdominais com pressão alternada na saída do ar. Com o som de "Sssss" prolongado, realizar ora pressão no abdômen, e ora diminuindo a pressão, evitar interrupções no sopro. Manter as costelas abertas. Neste trabalho de refinamento da coordenação fono-respiratória Vieira (2016, p. 14) sugere esta experimentação de "retrair simultaneamente a musculatura abdominal oblíqua e expandir a musculatura intercostal e diafragmática."

EXPERIÊNCIA: Nesse ponto da preparação apresentei indícios de fadiga causada pela repetição da ação. Essa conscientização da passagem e aplicação do ar é necessária para não sobrecarregar as pregas vocais. Pois, desta forma a produção do som se unifica ao fluxo do ar. Quando aumentei a pressão da musculatura abdominal identifiquei o aumento da pressão do ar, que refletiu na emissão do som. A complexidade do exercício foi em manter as costelas abertas mesmo quando esvaziamos o ar (WALDOW, 2015; JUNIOR; FERREIRA; SILVA, 2010).

PROPOSTA: Realizar 5 "*staccato*¹⁵" na saída do ar com som de "Sssss", a movimentação do diafragma é a de empurrar o abdômen para baixo e para frente (ÁUREA, 2020).

¹⁴ O Gradeado Costal diz respeito ao conjunto de costelas dispostas de forma a constituírem as paredes laterais da caixa torácica.

¹⁵ Staccato designa um tipo de fraseio ou de articulação no qual as notas e os motivos das frases musicais devem ser executadas com interrupção entre elas, as notas então ficam com curta duração



EXPERIÊNCIA: Esses exercícios ativam a musculatura e de acordo com Natália Aures (2021) fortalecem os músculos envolvidos no *staccato*. Depois de um som de "Ssss" longo, senti a revitalização do diafragma, uma sensação de descanso após a intensidade da experimentação.

b. Aquecimento

PROPOSTA: 1) Caminhar pelo espaço, tomando consciência do apoio dos pés e dos equilíbrios; 2) Explorar os níveis, começando pelo alto, passando pelo nível médio, até chegar ao nível baixo; 3) No nível baixo, espreguiçar e massagear o corpo usando o peso da gravidade contra o chão; 4) Transitar pelos níveis em liberdade criativa, explorar as articulações e as amplitudes de movimento.

EXPERIÊNCIA: Ao assistir às imagens do laboratório para análise, constatei que não executei o aquecimento como planejado e logo avancei para o aquecimento vocal. Os sons das pessoas no corredor me distraíram. Sousa (2021, p. 180) defende que o ambiente do laboratório diz respeito a "todo o ambiente, o tipo de acolhimento e a preparação do espaço em que transcorrem as experiências, no mundo psíquico e fora dele." Ou seja, as distrações e a perda do foco podem acontecer, e neste caso, aconteceram.

c. Aquecimento vocal

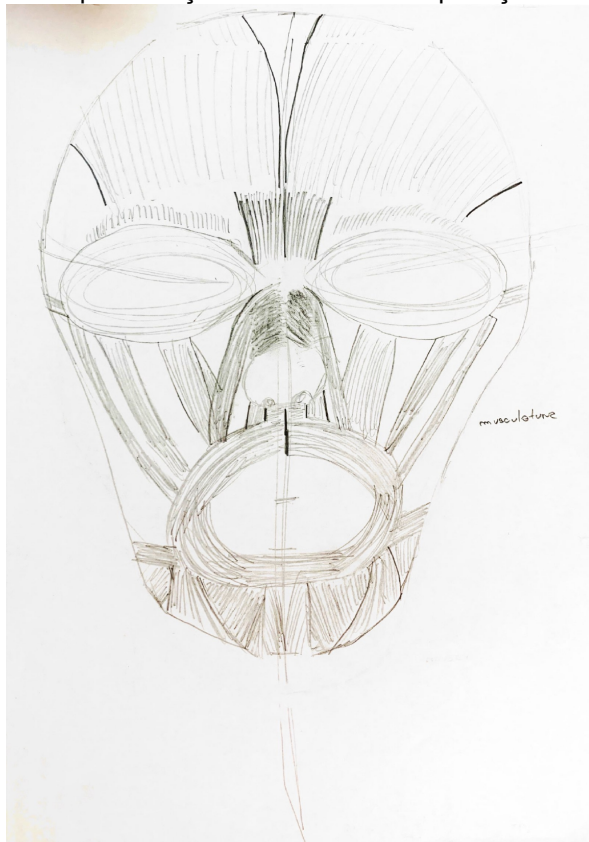
PROPOSTA: Para realizar os vocalizes de aquecimento, recorro ao material didático on-line da cantora erudita Natália Áurea¹⁶ (2021) que afirma que estes promovem a vibração das pregas vocais, alongam os músculos e ativam as estruturas envolvidas no canto: 1) Vibração labial; 2) Brim-Brim-Brim (som na máscara); 3) Ziribiriri (som na máscara); 4) Vivivi (som na máscara); 5) Meimaime (som na máscara e fundo);

EXPERIÊNCIA: Realizei as atividades em deslocamento pela sala. Normalmente, quando executo os vocalizes, me posiciono numa postura vertical e

¹⁶ Link de acesso para o Canal da Professora de Canto Natália Áurea: <https://www.youtube.com/c/NataliaAurea>, acessado em 25 de maio de 2022.

tonificada para manter uma postura alinhada. Ao passo que desta vez girei e movi durante os vocalizes. Áurea (2021) afirma que os vocalizes, se executados corretamente, geram sensações nos ressonadores da região da máscara. Ela descreve a máscara como a região frontal do rosto, que a forma remete ao formato de uma máscara, formada por seio nasal, seio etmoidal, seio esfenoidal, seio frontal e seio maxilar. Quando toquei meu rosto explorando esses locais, senti a vibração do som e passagem do ar nos meus dedos. A sensação perdurou sem o toque. Esses vocalizes geram sensações no seio frontal quando executamos notas agudas nesta região (ÁUREA, 2021), entretanto não tive essa sensação de vibração. Tendo feito o aquecimento vocal, percebo o trato fonador livre de tensões e/ou sensações incômodas ao produzir o som. A voz da Natália Aurea ressoa numa região mais alta que a minha, o apoio glótico, que apoia as vogais na voz dela apresenta mais domínio, acredito que isso se dá pelas diferenças entre nós e pelo tempo de prática de cada uma.

Figura 6 — Representação da reflexão da exploração da máscara



FONTE: Acervo pessoal da autora, 2022



d. Mundos Distantes [BIG SHIT]

PROPOSTA: Atentar-se para as espacialidades, interna e externa, do movimento e da voz. Focar nas sensações dos fluxos aéreos nas posturas. E respirar a partir da abertura das costelas, respirar utilizando os músculos intercostais internos e externos, enquanto movimento.

EXPERIÊNCIA: Pausando a vocalização com a atenção na respiração intercostal. Sozinha, não consegui avaliar melhor os alinhamentos, as conexões calda-crânio, por exemplo, durante a execução. As movimentações se tornaram controladas para que pudesse perceber o comportamento da respiração em cada nova pausa e postura. A forma como preenchemos e nos relacionamos com os espaços gera possibilidades para uma nova organização da respiração.

Não houve muitas alterações de nível, de dificuldade ou de ritmo. Assistindo ao vídeo vejo poses numa lógica de respiração e fonação, conjuntamente. Na prática, em vários momentos dissocie o ritmo da dança ao da música. Nos momentos em que a voz e a dança entram num mesmo fluxo rítmico, a expressão e a projeção vocal soam agradáveis. Até que, num dado momento a tela do computador desliga e essa distração me faz errar a letra.

Continuando com a exploração, toquei-me e movi com atenção nessas ações e às sensações que surgiram. Me senti livre para dançar e cantar concentrada nos objetivos e a partir deste momento observei maior domínio da quantidade da pressão do ar em notas mais longas; que a coluna de ar fica mais fina em notas agudas; que há uma circulação do ar na parte da frente da boca que gira no céu da boca, região média da voz; e que houve vibração na região da máscara em algumas notas mais agudas e frontais. Percebi a seguinte coordenação fono-respiratória como descreve Vieira (2016):

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. (VIEIRA, 2016, p. 15)

ANÁLISES: O uso do objeto foi visualmente eficiente. Sousa (2021, p. 178) acrescenta que “os objetos podem ajudar a perceber o corpo como um sistema integrado e autorregulável, que sabe quando e como se ajustar e voltar ao seu equilíbrio; e a ter clareza sobre essa organização geral, sobre como esse sistema funciona.” Claro que ela não está se referindo há uma bota, mas com certeza a outros objetos que possam contribuir nessa exploração como a bota contribuiu aqui.

Em meu entendimento, vivenciar o contato a partir dos objetos colabora para uma consciência corporal mais profunda e autônoma. Os objetos podem criar uma experiência única ou recriar experiências usuais e cotidianas. Também favorecem a presença: um objeto posicionado em algum lugar no corpo da pessoa chama sua atenção para aquele local. Ele estabelece uma distinção entre as qualidades do corpo e suas próprias qualidades; ajuda a definir os contornos e evidenciar o estado tônico organizacional. (SOUSA, 2021, p. 176)

A intenção de controlar o ar geraram tensões, ao passo que intencionar a liberação do ar contribuiu com a coordenação respiratória.

Nesse sentido cantar é uma resposta da interação do corpo inteiro que envolve a coordenação e a dinâmica dos músculos. É uma ação que deve ser coordenada. A coordenação da musculatura intrínseca da laringe está atrelada à coordenação pneumofonoarticulatória, que está associada à coordenação motora do corpo todo. Outrossim, reflete-se que para a elaboração da voz, o corpo deve estar livre das tensões indesejadas, porém não significa estar com a musculatura relaxada, mas sim com o tônus muscular adequado para o gesto. (MELLO, 2008, p. 552)

Contar silenciosamente o tempo da saída do ar contribuiu para o domínio da expiração, de modo que fazer o mesmo na saída contribui para o domínio da inspiração (WALDOW, 2015; JUNIOR; FERREIRA; SILVA, 2010; MELLO, 2008). O tônus é definido por Sulian Vieira (2016, p. 8) como “a tensão, ou atividade de resistência e elasticidade, de um músculo em repouso aparente”. O tônus em excesso causa bloqueios e prejuízo à nossa saúde vocal e auto imagem. Por isso:

[...] a qualidade de ressonância, estando circundada por um órgão com tônus adequado, dá apoios que garantem uma forma ao som, permitindo ao mesmo tornar-se forte e poderoso, com o potencial de manter-se claro, límpido e com tom elástico (VINE, 2009, p.75).



Após orientações e correções com o Professor Diego Pizarro é que percebi as visões de corpo instrumentalizadas em algumas propostas e comentários feitos ao longo deste laboratório: *“sua voz é como um piano”, “a voz é como um instrumento”, “esses exercícios são como musculação para a voz”*. Instrumentalização da voz e do corpo “restringem tais noções a uma relação objetificada, apontando à fragmentação entre o corpo e a voz do sujeito que supostamente os operam” (VIEIRA, 2016, p. 5).

Demorei a compreender e confesso que até rejeitei a ideia por se tratar de aulas que contribuíram muito com meu aprendizado da voz. O que traz a atenção e a discussão para a percepção de que uma aula com conteúdos e com uma boa taxa de aprendizagem não necessariamente propõe uma “preparação vocal que visa o melhoramento da eficácia do sistema vocal com ênfase na relação inseparável entre voz, mente e estrutura física” (SOUSA, 2021, p. 200). Agora, farei análises da qualidade vocal, frase por frase da canção interpretada.

“E assim”, minha voz soa suave e soprosa, potente do meu ponto de vista estético.

“Eu cai”, no ‘eu’ o som foi emitido num registro de cabeça, soou soproso e no ‘cai’ no registro médio, apresentou um efeito chamado fry.

“Tua escolha”, o som do ‘t’ sai um pouco apertado na garganta e depois suaviza o timbre novamente.

“Não depende”, soa com pouca intensidade (piano) no início do ‘depende’ devido à soprosoidade na voz, pois estou liberando mais ar do que o necessário, não apliquei o conceito de apneia para o canto.

“De mim”, o giro que surgiu aqui me surpreendeu e me trouxe uma sensação de fluidez que contrasta com a intenção de controlar o movimento, pois o movimento de girar o corpo me fez relaxar.

“Se tu voltar, vem aqui”, ao articular as letras ‘v’ nessa frase o som das palavras ficaram soproso e se confundem com o som do ‘f’. O ‘aqui’ houve projeção vocal, com mistura de registro e com vibrato¹⁷ no final do som.

“Cê não vai”, o som do ‘vai’ ficou sem projeção e soproso. E quando mudei de nota, levantei o palato mole, aumentado o espaço interno da boca e o volume do som. Mas, soa sem brilho.

¹⁷ Neste caso, trata-se da oscilação na frequência do som da voz humana.



“Mais fugir”, quando movimento o corpo para baixo, percebo um aumento da pressão aérea, mistura de registros agudo e médio, o som se projeta mais ficando apoiado na glote.

“Vocalização”, nessa vocalização percebe-se a ausência de brilho e projeção numa região de mistura de registro entre agudo e médio.

“Acendi a ponta, caí na viela, queria mais eu sei”, essa frase é mais grave e falada, minha voz pesa um pouco e se estabiliza numa região da fala, sem brilho, mas com um pouco mais de intensidade. O contato, na posição do corpo em quatro apoios no chão deu uma sensação de realocação do ar, uma nova organização interna para respirar. É como se o ar e a atenção estivessem todos na garganta ao invés de estarem espalhados em fluxos pelo corpo. Quando sentei no “eu sei”, a voz voltou para uma região mais confortável, mais usual, mais comum. Os quatro apoios representaram um desafio para o corpo.

“Acendi meu Kumbayah, vou te mostrar como se faz, foca all the night”, essa frase é mais ritmada e dinâmica, a voz está numa região de fala com uso de registro agudo, o que passa uma sensação de suavidade. Depois dessa frase, a tela do notebook apaga e me desconcentra. O ambiente que Sousa (2021, p.200, p.210) propõe diz respeito ao espaço *físico* e ao *ethos emocional*. Ela nos convida a reconhecer o corpo como ambiente em si. O que deflagra que interrupções podem acontecer quando afetam o ambiente de pesquisa, internos e externos. Quando retorno, erro a letra por não ter recuperado a atenção e o foco no que estava fazendo.

“Na minha escuridão eu sei, não vi ninguém como você, ou minha ex”, fica difícil analisar essa parte com os esquecimentos da letra e as interrupções.

“Vou te ligar, se me ligar, e não vou contar”, permanecendo na região falada com timbres mais claros, esta parte saiu com mais intensidade mesmo com um timbre mais suave. O som aparenta estar mais firme, mais consistente na produção. E o vocalize no fim da frase, soa afinado e agradável

“Falar sem ter razão é uma BIG SHIT, mundos distantes sempre vão se colidir”, ainda numa região falada, essa frase é um dos pontos altos da canção, o que me dá uma impressão de intenção de maior expressividade na voz, de querer passar essa emoção. Sinto a voz mais presente e mais estruturada numa região falada. Na palavra ‘colidir’ o palato mole levanta e dá uma sensação de ovo dentro



da boca (ampliação do espaço orofaríngeo), muito espaço na ressonância. Sinto o corpo mais envolvido com a produção vocal e a emissão mais confortável.

“Você sabe que daqui eu não posso sair”, aqui a mistura se dá em registros vocais agudo, médio e grave. A mistura ocorreu de forma natural e com uma articulação boa, no ritmo da frase melódica.

“Fiz minha escolha e é isso que importa pra mim”, no ‘fiz’ voltamos para aquela soproidade que observamos no início que afeta a intensidade da voz. E logo depois do “e é isso” a voz se estabelece na mistura de registro agudo e médio com brilho. A mão permanece no diafragma o que não é tão positivo se recorrente, porque se tornará uma mania.

“E é assim que te amo, é assim que eu te quero, é assim que eu te vejo, é assim que me tem mim”, a frase é longa e métrica rápida e não apresenta pontos para respiração, requer economia de ar e controle do fluxo aéreo para que possa chegar até o final. Soa suave com metálicos, menos soprosa que no início, com mais brilho, na região da fala com registros agudos.

“É assim que me tem pra ti”, aqui aparecem os vibratos, a frase oscila na intensidade, mantendo o registro misturado. A mudança na posição foi tão sutil que não interferiu na voz, porque a verticalidade permaneceu a mesma.

“E é assim que me olha, assim que toca, assim que me beija, assim que tem pra ti”, essa mudança de posição dispersou minha atenção, a falta de controle do ar prejudicou a execução da frase musical, essa jogada de coluna para trás, o ar e me fez cortar um a frase no “assim” corte “que me beija”. Aqui minha voz apresenta um timbre bem metálico, numa suavidade metálica e intensidade piano.

“E é assim que me tem pra ti”, aqui o timbre se apresentou mais escuro, com pouco brilho e fechado e intensidade piano.

“E assim eu cai, tua escolha não depende de mim”, quando me movimento para baixo, perco o controle do ar e a voz ocorre de forma intuitiva. Porque internamente estou confusa e perdida quanto aos fluxos aéreos. Sinto o ar se alojando na boca e na garganta demasiadamente. Perdi a referência da respiração, como não houve eficiência na respiração, esta acabou por sobrecarregar a região do pescoço, pois perdi a pressão adequada da coluna de ar para a emissão do som.

“Se tu voltar vem aqui”, quando me levanto, a intensidade e o brilho já voltam de uma vez, sinto que recuperei rapidamente os locais de ressonância e

mistura dos registros médio e agudo. Como perdi o controle do ar fiquei preocupada e tensa, o que provocou uma sobrecarga de tensão na região do pescoço atrapalhando a emissão dos sons.

“*Cê não vai mais fugir*”, aqui o som sai com mais intensidade, menos sopro e mantendo suas características suaves do início. A melodia apresenta notas mais agudas e isso favoreceu a emissão da voz auxiliando no aumento de intensidade.

“*Vocalização*”, esta vocalização ocorreu de forma mais adequada do que na primeira vez, assim as notas estavam mais nítidas.

Figura 7 — Apresentação da sensação que o laboratório e a interpretação da canção autoral proporcionou



FONTE: Acervo pessoal da autora, 2022



Sousa (2021, p. 190) propõe a respiração como apoio do movimento. O que gerou curiosidade para a experimentação posterior dos apoios. Apesar de pesquisar as posturas e o ar neste laboratório, acredito que se faça necessário outro laboratório mais específico e com mais leituras sobre o assunto para resultados mais eficientes. Pois, o fluxo do ar neste laboratório, ainda não foram suficientes, sendo necessário mais aprofundamento nas teorias e práticas a respeito do controle respiratório para o canto e da dança. Já que é necessário compreender o uso da respiração e do apoio respiratório como apoio também para o movimento.

Explorei os objetivos do laboratório pela dança, expressando a dinâmica de movimentação da respiração que ora estava fluida e contínua ora pausada e espaçada. Os pensamentos se alinharam ao movimento. O mover unificando a coordenação da respiração sustentou a mente no momento presente e me proporcionou anulação de pensamentos outros. Normalmente, foco em intenções de discurso e emoções negativas que, segundo Curti (2017), afetam as características vocais. Qualidades frequentemente afetadas em mim são brilho, intensidade e projeção. Pois "cada um de nós é um todo, um sistema que contém elementos interconectados: ossos, músculos, nervos, circulação sanguínea, e também pensamentos, emoções, sensações" (SOUSA, 2021, p. 187).

A saúde vocal é importante e faz toda a diferença na qualidade vocal e na voz a longo prazo, por isso, os protocolos de alongamento, aquecimento, relaxamento, postura, técnica e desaquecimento serão seguidos em todos os laboratórios para uma prática mais saudável. Estes três são diferentes entre si. Enio Lopes Mello (2008) diferencia e especifica os três.

O aquecimento:

O aquecimento vocal é uma atividade "que garante maior circulação sanguínea na região trabalhada, conseqüentemente promove um aquecimento, portanto o efeito sobre o músculo, que sofreu ação do movimento, denomina-se aquecimento. Assim como durante o aquecimento ocorre o alongamento muscular que "garante ao cantor maior resistência e flexibilidade para execução de movimentos e manutenção da postura em extensão axial (MELLO, 2008, p.554).

O alongamento:

O alongamento refere-se às situações que envolvem diretamente a estrutura muscular e os tecidos moles que envolvem a articulação. As técnicas de alongamentos resultam na elasticidade e melhoria da função muscular. Enquanto a flexibilidade é resultante do trabalho de alongamento, que se reflete na amplitude do movimento articular. [...] As pregas vocais, quando alongada, modifica sua forma arredondada para a de faixas



estreitas, tornam-se mais firmes e rígidas nas frequências agudas. Nessa condição, a frequência da vibração das pregas vocais depende da massa e da tensão efetiva da parte vibratória da prega vocal. (MELLO; ANDRADA E SILVA, 2008, p.550)

O relaxamento:

Os receptores sensórios, conhecidos como órgãos tendinosos de Golgi (OTG) estão localizados nas junções musculotendinosas e nos tendões em ambas extremidades dos músculos. Estes respondem por meio de suas conexões neurais e tem como função inibir a elaboração de uma tensão no músculo. Isso promove relaxamento muscular, ao mesmo tempo, inibe a elaboração de tensão nos músculos antagonistas. Essa característica permite ao músculo esquelético realizar importantes funções, tais como: absorver choques, movimentar e flexibilizar as articulações, que depende diretamente das estruturas que a compõem e circundam, como ossos, cápsula articular, tendões, ligamentos, músculos, gordura e pele. (MELLO; ANDRADA E SILVA, p. 550)

As propostas e princípios presentes no artigo “A voz como produção corporal: O Princípio Dinâmico dos Três Apoios” de Sulian Vieira, me despertaram um desejo por extensão da pesquisa. Pois, os assuntos estão numa profundidade que neste momento não pude alcançar.



3.1.3 Qualidades do Som que nos interessam

Nesse momento das investigações temos o protagonismo do som como elemento fundamental de análise. Segundo Vieira (2016, p. 6, grifos meus), “situada como ‘uma’ entre as diversas possibilidades da dimensão acústica da cena, a voz, que é reconhecida enquanto som constitui-se por meio de parâmetros: a **altura**, a **intensidade**, o **timbre** e a **duração**”. A **altura** é a sensação que nos permite distinguir entre os sons graves e sons agudos na música, a autora reconhece a frequência como a afinação do som. A **intensidade** tem a ver com a energia transmitida, segundo Vieira (2016) se “um som manifesta-se mais forte ou mais fraco, estaremos considerando o seu volume ou intensidade”.

O **timbre** representa a coloração ou sabor do som. Essas percepções são subjetivas. Vieira (2016, p. 6) descreve como “qualidade do som, caracterizado, a princípio, pelas qualidades materiais da fonte sonora que o emite, determinando se ele é mais escuro ou mais claro, mais áspero ou mais limpo”. Partindo desses princípios, os parâmetros do som interferem na produção um do outro:

[...] 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. (VIEIRA, 2016, p. 15-16)

Tais parâmetros são utilizados para o desenvolvimento de uma escuta apurada da voz humana com o intuito de revelar as várias camadas expressivas da voz que emergem das suas sonoridades:

camadas por serem zonas imbricadas à voz, como, por exemplo, nas composições com *corpo físico* — posturas, movimentos, dança, ações; com a *música* — melodia, acento e ritmo; com o *texto* — da passagem da leitura para oralidade; com a *psique*, na expressão vocal de estados psíquicos; com o campo das *intenções, situações e circunstâncias relacionais*; etc. São todas essas instâncias e ainda outras, mais diretamente ligados aos *recursos vocais*: volume, articulação, ressonância, ênfases, entonação... (GAYOTTO, 2005, p. 401)

Esta proposta visa compreender as alterações nas qualidade vocais como dimensões e complexidades que revelam as camadas expressivas como efeito composto de outras qualidades e que influenciam e/ou constituem e que expressam sentidos. Ela complementa que o lugar que se dá a respiração (peito, diafragma,



intercostais) e onde coloco o som (ressonância) e outras complexidades e dimensões constitutivas da voz determinam a qualidade vocal. Gayotto (2005) compreende os *Recursos Vocais* como:

tudo o que se dispõe para falar, compreendem: os *recursos primários* da voz – respiração, intensidade, frequência, ressonância, articulação; os *recursos resultantes*, que são *dinâmicas da voz* – projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase. Esses *recursos combinados* expressam as intenções e/ou os sentidos vocais na emissão. Forças vitais, expressão utilizada por Nietzsche, são aquelas por meio das quais se opera a relação sensível com o mundo, fundamentalmente no que permite a expansão da vida em seus vários planos (GAYOTTO, 2002, p. 20 apud GAYOTTO, 2021, p. 402).

OBJETIVO: Analisar as qualidades vocais na interpretação da canção *Ginga* da cantora Iza¹⁸ no evento Brasília Fashion Week Segunda Edição (BRFW2). Card¹⁹ de acesso:

Figura 8 — Card de acesso ao registro do laboratório Qualidades do Som que nos interessam



FONTE: Youtube, canal da autora

¹⁸ Isabela Cristina Correia de Lima Lima ou Iza, é cantora, compositora, apresentadora e publicitária. Artista negra do pop brasileiro.

¹⁹ Link de acesso: https://www.youtube.com/watch?v=UTaFU0_Hh-c&t=1s



EXPERIÊNCIA: Cheguei ao evento às 10:30h, fui convidada às 19:30h para cantar na apresentação de encerramento às 21:30h. Assisti e analisei um vídeo do acervo pessoal, com fones de ouvido, cantando na presença de outras pessoas. O vídeo é do dia 18 de julho de 2022 no evento de moda BRFW2, com acompanhamento de DJ e modelos desfilando em área externa. Eram ao total 23 modelos desfilando para a marca de óculos Pulsation. A passarela seria realizada em duplas, cada pessoa faria a entrada por uma lateral do palco em direção a frente, interação comigo no centro do palco e continuidade a frente centro para posar para a câmera. A música foi reproduzida duas vezes devido a quantidade restante de modelos que não desfilaram na primeira vez.

EQUIPAMENTOS: Utilizei um microfone direcional, marca AKG, modelo P3 S, conector tipo XLR e de cor preta. Usei o equipamento UHF Microphone Wireless System para transmitir os sinais do microfone para o sistema de som. Manuseei a música em qualidade HiFi localizada no Streaming Tidal, usei o software DJay Pro para que pudesse utilizar como playback. Para retirar a voz empreguei a tecnologia Neural Mix™. O som foi reproduzido em duas caixas de som, o amplificador para voz e violão Roland Ac 33 como retorno e o alto falante QSC K10 com reposta de frequência de 18.000 Hz para o público.

ANÁLISE DA MÚSICA: A música tem 3 minutos de duração, reproduzi duas vezes e por isso a apresentação durou 6 minutos. Os tons harmônicos correspondem à junção de notas musicais numa harmonia, neste caso em Lá menor. A escala de Lá menor é formada pelas notas²⁰ A(Lá), B(Si), C(Dó), D(Ré), E(Mi), F(Fá), G(Sol) e A(Lá). A canção aplica três notas: Lá menor (Am); Fá Maior (F) e Sol Maior (G). Os graus²¹ presentes são: Tônica (Am); Superdominante (F) e Subtônica (G). A progressão de acordes segue o seguinte padrão: Introdução e estrofes - Am G F G - Tônica Subtônica Superdominante Subtônica; Interlúdio - F G Am G - Superdominante Subtônica Tônica Subtônica; Para criar o ponto de inflexão e criar a

²⁰ As notas musicais são sons com frequências bem determinadas, essas determinações são convenções estabelecidas ao longo da história da música.

²¹ Sons musicais harmoniosos são divisões de proporções simples que alteram numa mesma proporção de frequência. Ou seja, em cada frequência teremos um tom musical, quando percebemos as distâncias entre essas frequências, estamos falando de **intervalos**, que aí variam também a altura (NUSSENZVEIG, 2013). A harmonia pode ser entendida como uma sensação estética. Os **padrões harmônicos** na linguagem musical correspondem às escalas, aos modos, aos estilos, etc.



passagem - F - Superdominante; Refrão - Am G F 3x G Am G F - Tônica Subtônica Superdominante 3x Subtônica Tônica Superdominante.

ANÁLISE: O início do vídeo dá-se no início da letra da música, a frase “cair, crescer”, sinto a minha voz com um timbre mais doce numa intensidade controlada.

“*Sem arriar ou se render tem que defender*”, com um timbre misturado entre médio e agudo, finalizo utilizando ressonância de peito tornando minha voz mais escura e pesada.

“*Observar e absorver com fé no amor no bem*”, início essa frase com a mesma sensação de peso na voz e na ultima palavra deixo o som mais suave. Nesse momento avistei o próximo modelo e mudou meu foco de atenção. Neste momento, tenho a sensação de ouvir minha verdadeira voz, meu timbre real.

“*Se liga no meu proceder, sigo em frente vou além*”, executei essa frase um pouco atrapalhada no início, intensidade piano no início e articulando sem precisão no final, sensação de dicção “apressada”.

“*Vem dançar, brilhar*”, a melodia é mais lenta sem mudança de tonalidade, o que dá espaço para o vibrato, um adorno vocal, no final de cada palavra.

“*Deixar o som guiar*”, desafinei na palavra guiar ao tentar controlar a intensidade para encaixar a voz no tom, o timbre acabou ficando suave demais. Essas tentativas de controlar o que está acontecendo no corpo podem gerar erros e tensões, quando não temos experiências com técnicas vocais aplicadas.

“*Se liga pega a visão do coração, que a vida não pode parar, entra na roda e ginga, ginga*”, nessa frase a voz soou mais pesada com uso de ressonância de peito e um pouco de registro médio e dei mais ênfase na palavra visão, o que deu uma sonoridade mais pesada do que as anteriores.

“*Gingar, aaaah, entra na roda e ginga, ginga, aaaah*”, nesse momento combinei com o DJ que deixasse o som das vozes originais no aaah, para que não ficasse uma impressão de vazio nessa parte, o que ajudou, já que são frases longas e emendadas.

“*Se entrou na roda vai ter que jogar*”, na palavra ‘roda’, emprego uma particularidade que é uma sensação mais aguda na palavra, quase como um *falsete*. E na palavra ‘jogar’, dou um ritmo separando silabicamente: jo - gar. E na sonoridade do “gar” da uma sensação de fechamento na garganta como uma



rouquidão, que pode ser considerado como um efeito vocal chamado "fry". O que pode ser visto com uma particularidade tímbrica, já que não machucou ou prejudicou minha voz.

"Pra se manter de pé 'cê vai ter que dançar", nesse momento o canto flui ritmado por conta da dança e da interação com os modelos, o ritmo na dança fica muito evidente na voz. Dando mais ênfase nas palavras pé e dançar.

"Entra na roda e ginga, ginga, fé na sua mandinga, na roda ginga", no segundo ginga da frase, fiz uma movimentação pausada, o que refletiu como uma pausa na voz. E nessa frase meu timbre estava mais no registro médio e numa região que considero de mais personalidade da minha voz.

A próxima parte é do rap que contém muitas palavras e por isso decidi analisar de forma mais objetiva. Começando por expor a complexidade dessa letra, pois ela na prática usa as palavras com um trava línguas.

Se o assunto é meter dança, já larguei na pole
A cintura que destrava nesse desenrole
O corpo desenrolado não é rocambole
Seu plano já foi bolado, quero que rebole
A cintura mole, mole, mole, mole, mole
Se ela me chamar pra dança, claro que eu topo
Tamo dando gole, gole, gole, gole, gole
Uma mão 'tá na cintura e a outra no copo²²

"A cintura que destrava nesse desenrole", a sensação nessa frase é de empoderamento e identidade, deixa uma impressão de interpretação e não de cópia, o que considero muito tênue quando se trata da interpretação de músicas alheias.

"A cintura mole, mole, mole, mole", dá pra sentir o rebolado da cintura na sonoridade e interferências na estabilização da voz. O que sugere que os apoios vocais não foram eficientes nesta parte.

"Claro", nessa palavra quis dar uma ênfase com movimentações, sem controle dos músculos adutores, o que resultou numa voz tensa e prejudicada.

²² Compositores: Pablo Luiz Bispo; Rincon Sapiencia; Ruxell, Sergio Ricardo Oliveira Dos Santos.



“Uma mão ‘tá na cintura e a outra no copo”, essa frase do início do refrão tem uma métrica rápida. E essa percepção me fez alterar a frase, e por falta de controle do fluxo aéreo a voz foi sumindo até que quando chega na palavra copo, a palavra sai quase inaudível. Essas pressões em executar de uma forma pré-determinada e fechada, alteram as qualidades vocais e acabam atrapalhando na execução. Então, inicia-se o refrão e vídeo acaba logo no começo do refrão.

“Vem”, nessa palavra minha voz está com intensidade forte mais que em qualquer outra parte da música com um grave mais presente e encorpado.

“Dançar, brilhar”, aqui minha voz está na região de passagem de registro médio e agudo, dando uma sensação metalizada na voz. Abro bem a boca na palavra dançar ao passo que na palavra brilhar, no 'bri' o som fica menos potente e quase some.

“Deixar o som guiar”, no início da frase minha voz volta com um peso e na palavra guiar se desconstrói caindo num lugar de pouca intensidade, sem brilho.

“levar”, aqui a voz retoma a suavidade do início da música.

Muitos elementos estavam acontecendo simultaneamente neste evento e estar atenta a todos os acontecimentos para Sulian Vieira (2016, p. 7) significa “dispersar a presença em cena, drenando o seu foco e dificultando o desempenho.” O que de fato aconteceu em alguns momentos com a presença e a interação com os modelos. Mesmo com os testes de som, de microfone, do software e preparação do sistema de som com antecedência, essa situação foi uma novidade inesperada. Antecipei-me, pois como sabia que os modelos passariam por mim, pedi para o público criar uma barreira humana entre mim e o receptor do microfone para saber se o sinal seria afetado. Pois, a água presente no corpo das pessoas afeta o sinal Wi-Fi, mas neste caso não afetou.

Como já explicitado na página 16 desse texto, exerci o rigor exigido na preparação com a montagem dos equipamentos para uma prática segura. Pois a qualidade e disposição do sistema de som e equipamentos interferem diretamente nas percepções que as pessoas terão acerca da performance. Um som que chia ou que *“clipa”*²³, causa desconforto e mal estar auditivo.

Nesta performance, o canto e a dança se desenrolaram de forma eficiente e controlada, acredito que a corporeidade que sou é capaz de aliar o trabalho técnico

²³ Uma proteção do equipamento para não colapsar cortando frequências que ultrapassam a capacidade de reprodução do equipamento.

e o trabalho criativo, adquiridos após anos de produções artísticas profissionais e educacionais na área da voz e do movimento. Vieira (2016, p. 6) defende que esta junção possibilita a “abertura das potencialidades corporais, tanto para o já convencional quanto para o ainda inusitado”. Que neste caso foi interpretar uma canção com a presença de tantas pessoas no palco com o público ao redor.

Para Lopes (2012) essa relação de si próprio com o ambiente pode garantir a semiose desses acontecimentos, ou seja, um processo de significação ou produção de significados. Portanto, essa experiência de cantar e dançar num palco grande e aberto com o público em volta e participação dos modelos, trouxe novas percepções espaciais e novas possibilidades de deslocamentos. A presença do público ao redor do palco trás atenção para a amplitude do ambiente o que gera uma urgência em ocupar todo o palco.

Figura 9 — Apresentação da sensação que a interpretação em público proporcionou



FONTE: Acervo pessoal da autora, 2022



Eu passei a maior parte do tempo de frente para a frente e interagindo com os públicos nas laterais. Percebi uma “mania” em posicionar uma mão sobre o diafragma para sentir a respiração enquanto estou cantando. O que revela uma preocupação constante com a respiração, pois ainda surgem as ideias de controle do ar. Entretanto, quando conseguia abstrair estes pensamentos de controle de modo que imaginava fluxos internos como água, o canto, a dança e o movimento se potencializaram e expressavam conexão e fluidez.

Nesse processo constatei que as produções posturais, cinéticas e vocais interferem umas nas outras. O que confirma o entendimento de Sousa (2021, p. 207) que o “canto é uma experiência do corpo”.

[...]compreendido como unidade psicofísica, e seu aprendizado é uma experiência transformadora de encontro com o próprio corpo e suas possibilidades expressivas em som vocal, que envolve tomar consciência do próprio corpo, descobrir sua verticalidade e escolher que caminho seguir na direção de permitir que este corpo, enquanto entidade inteligente, faça o que ele sabe fazer. (SOUSA, 2021, p. 207)

Quando tensiono as musculaturas do pescoço para alcançar uma determinada nota, essa tonificação modula minha voz, meus pensamentos e minhas movimentações no espaço. De acordo com Sousa (2021), isso ocorre pela disseminação problemática na aprendizagem de modelos de respiração que geram tensão desnecessária ou excessiva. Ela complementa que se faz necessário compreender a respiração como fenômeno mecânico ligado aos nossos gestos para nos distanciarmos das noções de controle e instrumentalização do corpo e da voz. Já que, para ela, “respirar é um ato que molda corpo, personalidade e expressividade, uma vez que é uma ação que envolve todo o organismo e nos acompanha do nascimento até o fim da vida” (SOUSA, 2021, p. 188). A movimentação pelo palco me ajudou a diminuir as tensões. Pois, estar parada num ponto fixo interfere nos “impulsos de movimento da voz (impulsos do comunicar), que dizem respeito ao mundo interior das pessoas na relação com o outro”. (GAYOTTO, 2005, p. 403)

EPAHEY OYÁ

4.1 O que deu para concluir

“Se trata da magia”

As leituras forneceram material suficiente e fundamental para a pesquisa. Muitos autores já avançaram e exploraram inúmeras possibilidades sobre corpo-voz. Compreendo a voz como uma produção corporal recheada de significados que a cada movimento cria novos padrões.

A Prática como Pesquisa nos faz compreender esta forma de pesquisa como um estado constante de ações. As perguntas surgem, somem e se renovam constantemente. Soube desde o início que era voz em movimento o que me intrigava e durante a pesquisa percebi que há a possibilidade de estarmos sob camadas e camadas de perguntas. Estar vocalizando e movendo foi o que gerou o desejo e os signos.

4.2 Fechando os Trabalhos

Se tratando da primeira experiência, em TCC, a pesquisa tem relevância por tratar sobre dança e voz e dança e música. Portanto, se apresenta como uma pesquisa acadêmica que amplia os entendimentos e percepções dos processos construídos na Prática como Pesquisa em Dança que ampara o surgimento das perguntas durante a pesquisa como fluxos que agregam diversos perfis de pesquisadores. Os conteúdos aqui desenvolvidos referenciam-se em autores e pesquisas relevantes que dedicam-se a amplificar os diálogos sobre o tema. Esta pesquisa realizada por uma estudante revela-se promissora e qualificada para uma futura dissertação de mestrado profissional sobre voz e dança, por mérito da qualidade da formação ofertada pelo Instituto Federal de Brasília.

Estas pesquisas que travam diálogos em paralelo com a formação oferecida, acrescentando conceitos e práticas ao campo de pesquisa da Dança, promovem estudantes comprometidos com o conhecimento. Pois, a cada estudo, leitura e prática, estamos elevando e somando ao conhecimento já desenvolvido pelos integrantes do Instituto. Assim sendo, inicia-se um fluxo de retroalimentação de

pesquisa, que alimenta prática, nos transforma e desperta para novas pesquisas, e assim sucessivamente. Em busca da compreensão da prática docente e da prática artística e quem somos enquanto professores-pesquisadores.

Cada pesquisa possui um espírito, que nos desafia a entender o que fazemos para melhor nos situarmos no mundo em que vivemos. Num mundo de 2022, num Brasil de fake news e negacionismo atingido pela COVID-19 que ceifou 677²⁴ mil vidas, que se encontra no mapa da fome com 33,1 milhões²⁵ de pessoas, desmontes nas principais instituições de educação, saúde, preservação ambiental e direitos humanos. Como brasileira observei com a pele, a carne, os órgãos o que houve esses últimos anos. O IFB também sentiu, pode-se ver em suas paredes, esquinas, pinturas, os computadores são do século passado. A estrutura está abandonada. Entretanto, as pessoas que caminham por aquele espaço são capazes de ressignificar tudo e todos. Que brilham, discutem e acontecem. Continuamos produzindo conhecimento com a esperança de dias em que nossos potenciais educacionais, éticos e conceituais sejam levados a sério.

E para isso, faço minha parte buscando entender a minha voz em meu corpo que dança. Isso me permitirá repetir esta experiência que é pessoal de forma pesquisada, estruturada, selecionada e organizada em formatos de Sequências Didáticas que promoverão novos entendimentos e, quem sabe, estudos na área.

²⁴ Este dado foi acessado no dia 23 de julho de 2022, dados da organização Our World In Data e JHU CSSE COVID-19. Que infelizmente ainda crescem. Link de acesso: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjTso84_5AhVBrpUCHR8YCCsQ7OUFegQIXBAC&url=https%3A%2F%2Fgithub.com%2FCSSEGISandData%2FCOVID-19&usg=AOvVaw1vKpECdLTiTa7d-LqfWRs0

²⁵ Este dado foi acessado no dia 23 de julho de 2022, dados da organizaram OXFAM Brasil. Link de acesso: <https://www.oxfam.org.br/noticias/fome-avanca-no-brasil-em-2022-e-atinge-331-milhoes-de-pessoas/>

REFERÊNCIAS

A CAVIDADE nasal e os seios paranasais. **Oncoguia**, 29 de outubro de 2015. Disponível em: <http://www.oncoguia.org.br/conteudo/a-cavidade-nasal/2806/501/>. Acesso: 17 maio 2022.

ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção; GHIRARDI, Ana Carolina de Assis; BITTENCOURT; Maria Fernanda Prado; ASSANTI, Luciana. A voz cantada. In: SOCIEDADE Brasileira de Fonoaudiologia. **Voz Profissional**: produção científica da fonoaudiologia brasileira (2008-2012). São Paulo: SBFA, 2014. Disponível em: https://www.pucsp.br/laborvox/dicas_pesquisa/downloads/outras-referencias-de-auxilio/voz-cantores.pdf. Acesso: 01 jul. 2022.

BELO, Sara. A voz na criação cênica: reflexões sobre a vocalidade do actor. **European Review of Artistic Studies**, Lisboa, v. 2, n.1, p. 17- 44, 2011.

BUENO, Gabriel Peletti. **Voz Dançada**: corpo organizando voz em movimento de dança. 2012. Dissertação (Mestrado em Dança) — Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2012.

CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES. CAPES. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso: 29 abr. 2022.

CURTI, Luana Mota. **Voz-corpo em movimento**: uma proposta de repertório vocal inspirada em Laban. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, São Paulo, 2017.

DA SILVA, Clara Rocha. **O improviso como espaço de investigação e percepção do trabalho vocal técnicos-expressivo do ator**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

FERNANDES, Ciane. A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa. In: CONGRESSO DA ABRACE, 8, 2014. Belo Horizonte. Disponível em: <http://portalabrace.org/viiicongresso/resumos/mesas/A%20Pr%20tica%20como%20Pesquisa%20e%20a%20Abordagem%20Som%20E1tico-Performativa.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2022.

GAYOTTO, Lucia Helana. Dinâmicas de Movimento da Voz. **Distúrbios da Comunicação**, São Paulo, v. 17, n. 3, p. 401-410. 2005.

JÚNIOR, Wilson Gava; FERREIRA, Leslie Piccolotto; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. Apoio Respiratório na Voz Cantada: perspectivas de professores de canto e de fonoaudiólogos. **Revista CEFAC**, São Paulo, v. 12, n. 4, p. 551-562, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rcefac/a/8JFzNLqTRnCcz6CDwMVTtP/?lang=pt>. Acesso: 01 maio 2022.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. *In*: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP, 5, 2015, São Paulo. **Resumos [...]**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015. Disponível em: http://www3.eca.usp.br/ppgac/spa/conferencias_5oSPA . Acesso: 20 abr. 2022.

KAPIT; Wynn; MACEY, Robert I.; MEISAMI; Esmail. **Fisiologia**: um livro para colorir. 7a. Ed. São Paulo: Rocca, 2004.

MELLO, Enio Lopes de. **Postura Corporal, voz e autoimagem em cantores líricos**. 2012. Tese (Doutorado em Fonoaudiologia) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

MELLO, Enio Lopes de . **Voz do cantor lírico**: efeitos da aplicação de um Programa de Desenvolvimento da Coordenação Motora baseado em Piret e Béziers. 2008. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MARCONI, Maria de Andrade. LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos da Metodologia Científica**. 7a. Ed. São Paulo: Atlas SA, 2010.

MOTTA, Maria Alice Motta. **Teoria Fundamentos da Dança**: uma abordagem epistemológica à luz da teoria das estranhezas. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016. p. 72-160.

NUSSENZVEIG, H Moysés. **Curso de Física Básica 2**: fluidos, oscilações e ondas de calor. Rio de Janeiro: Blucher, 2014.

PIZARRO, Diego. **Anatomia corpoética em (de)composições**: três *corpus* de práxis somática em dança. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. p. 116-137.

PRETTE, Nailanita; BRAGA, Bya. Pesquisa Performativa: o corpo como meio de investigação. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-18, 2020. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17962>. Acesso: 6 ago. 2022.

RASCH, Philip J. **Cinesiologia e Anatomia Aplicada**. 7a. Ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan LTDA, 2012. 204p.

ROHEN, Johannes; YOKOCHI, Chihiro; LÜTJEN-DRECOLL, Elke. **Anatomia Humana**: atlas fotográfico de anatomia sistêmica e regional. Barueri, SP: Manole, 2010.

SCIALOM, Melina. A prática-como-pesquisa nas artes da cena: discutindo o conceito, metodologias e aplicações. *In*: FERNANDES, Ciane; SANTANA, Ivani; SEBIANE, Leonardo. (Orgs.) **Performance, Somática e Novas Mídias**. Salvador: EDUFBA, 2022.

SCIALOM, Melina. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas. *In: Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 11, n. 4, p. 1-28, 2021. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso: 18 abr. 2022.

SCIENTIFIC ELECTRONIC LIBRARY ONLINE - BRASIL. SCIELO. Sistema Eletrônico de Livraria Online. Disponível em: <https://www.scielo.br>. Acesso em: 29 abr. 2022.

SILVA, Charles Roberto; FELIX, Daina; et. al. (orgs.). *In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO*, 5, 2015, São Paulo. **Resumos [...]**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: ECA/USP, 2015.

SILVA, Claudio Nei; PORTO, Marcelo Duarte. **Metodologia Científica Descomplicada**: Pesquisa e Prática para iniciantes. Brasília: Editora IFB, 2016.

SOUSA, Simone Santos. **Dando Corpo à Voz**: Educação Somática na construção de uma proposta de preparação vocal pela experiência do corpo no âmbito do canto coral. 2021. Tese (Doutorado em Música) — Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2021.

VIEIRA, S. A voz como produção corporal: o princípio dinâmico dos três apoios. *In: ALEIXO, F. M.; MARTINS, J.T; DORDETE, Daiane (orgs.). Práticas e Poéticas Vocais II*. 1a. ed. Uberlândia: Edufu, 2016.

WALDOW, Maria Lucia da Cunha. **Estratégias respiratórias e seus efeitos na qualidade da voz cantada**: um estudo acústico e perceptivo. 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

YUE, Anna. **Atlas de Fisiologia Humana**. Barueri, SP: Girassol, 2009.