

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VALÉRIA LEITE BRAGA

**PRINCÍPIOS PARA A FORMAÇÃO CORPORAL E CÊNICA  
DO CANTOR POPULAR**

Belo Horizonte  
2019

VALÉRIA LEITE BRAGA

**PRINCÍPIOS PARA A FORMAÇÃO CORPORAL E CÊNICA  
DO CANTOR POPULAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Educação Musical.

Orientadora: Profa. Dra. Jussara  
Fernandino

Belo Horizonte

2019

F813p

Braga, Valéria Leite

Princípios para a formação corporal e cênica do cantor popular [manuscrito] / Valéria Leite Braga. - 2019.

107 f., enc.

Orientadora: Jussara Rodrigues Fernandino.

Linha de pesquisa: Educação Musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

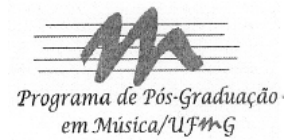
Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Canto - Instrução e estudo. 3. Performance (Arte). 4. Artes cênicas. 5. Linguagem corporal na arte. I. Fernandino, Jussara. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 784.95



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música



Dissertação defendida pela aluna VALÉRIA LEITE BRAGA, em 24 de outubro de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Profa. Dra. Jussara Rodrigues Fernandino  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientadora)

---

Prof. Dr. Marcos Edson Cardoso Filho  
Universidade Federal de São João del-Rei

---

Profa. Dra. Heloísa Faria Braga Feichas  
Universidade Federal de Minas Gerais

*“Dedico este título à mamãe que tantos sacrifícios fez  
pra que eu chegasse aqui ao apogeu, com o auxílio de vocês”.*

*“Nem sempre a minha vida foi tão bela, mas o que passou, passou”.*

Trechos da canção Miss Suéter (João Bosco/Aldir Blanc)

## **AGRADECIMENTOS**

A minha orientadora Jussara Fernandino, pela paciência, disponibilidade e o olhar atento.

Ao querido amigo e irmão Ernani Maletta, pelos ensinamentos da vida toda, com uma clareza impressionante, o carinho e o tempo disponibilizado.

À Lucimar Ladeia Colen, “o anjo que caiu do céu no meu colo”, pela generosidade, carinho, as longas conversas durante todo esse processo.

Ao meu irmão querido Oswaldo (Buio), no tempo gasto comigo nas correções, soluções e pelo carinho.

Ao amigo Sérgio Rocha, por disponibilizar horas para me ajudar com sua escuta atenta.

Ao Cris, pelo esforço e paciência em me ouvir e me ajudar a superar momentos de angústia.

A minha cunhada Nina Lopes, que mesmo de longe estava tão perto.

A minha família, por acreditar incondicionalmente em mim.

Aos meus sobrinhos Fred, Joana e Bárbara, pela torcida.

À Mariana Dutra, pela escuta atenta e pelo carinho em organizar e me socorrer.

Aos professores Marcos Filho, Heloísa Faria Braga Feichas, Maurílio Rocha, por aceitarem participar da banca de avaliação desta pesquisa.

A todos os professores, que tão generosamente se dispuseram a responder minhas perguntas na correria do dia-a-dia e que colaboraram para a realização dessa pesquisa: Analía Chernavsky, Clara Sandroni, Consiglia Latorre, Joana Mariz,

Regina Machado, Renata Vanucci, Thais Nunes dos Guimarães, Uliana Dias e Luciano Simões.

Aos amigos Cristiane Lopes, Marcos Filho, Carlos Henrique Gerken, Juliana Mota, Délcio Fonseca, Humberto Jungueira, Jean Legroux e Júlio Magalhães, por existirem.

Agradeço a todos os grupos dos quais participo por me ensinarem, a cada dia, a ser uma profissional melhor – Nós & Voz, Boca Frôxa e Coral da Marilu.

Aos meus colegas da UFSJ, por me proporcionarem a oportunidade de me afastar para essa pesquisa. E aos meus alunos por serem fonte constante de aprendizado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG.

## RESUMO

Esta pesquisa, de caráter qualitativo e exploratório, tem como objetivo compreender a importância do trabalho cênico corporal para o cantor popular, e busca identificar princípios passíveis de orientar a construção de estratégias pedagógicas, bem como potencializar a performance artística. Para tal, a pesquisa lançou mão do seguinte percurso metodológico: revisão bibliográfica, análise de disciplinas dos cursos de graduação em Canto Popular de Universidades brasileiras; e entrevistas com docentes da área. A partir do cruzamento e da análise dos dados levantados, foram elaboradas categorias em torno da atuação cênica e corporal do cantor, apresentando-se, como resultado, alguns princípios norteadores almejados pela investigação.

Palavras-chave: Cantor popular. Atuação cênica e corporal. Formação. Performance.



## **ABSTRACT**

This qualitative and exploratory work aims to understand the importance of body scenic work for the pop singer, specifically in its scenic and body expression, seeking to identify principles that may guide the development of pedagogical strategies, as well as to enhance the artistic performance. For this, the following methodology was used: bibliographic review, analysis of undergraduate courses in Popular Singing at Brazilian Universities and interviews with teachers from the Music field. From the crossing and the analysis of collected data, this work defined categories on scenic and body performance of singers and presents, as a result, guiding principles intended in the research.

**Keywords:** Pop singing. Stage and corporal performance. Learning. Performance.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFC – Universidade Federal do Ceará

UFSJ – Universidade Federal de São João del Rei

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFSCar – Universidade Federal de São Carlos

UNB – Universidade de Brasília

UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná

FASM – Faculdade Santa Marcelina

UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

IFPE – Instituto Federal de Pernambuco

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFPEL – Universidade Federal de Pelotas

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Entrevistas Piloto .....	21
Quadro 2 – Primeira lista de entrevistados.....	22
Quadro 3 – Segunda Lista de entrevistados .....	22
Quadro 4 – Terceira Lista de entrevistados.....	23
Quadro 5 – Entrada do curso de Canto Popular nas universidades .....	28
Quadro 6 – Descrição das estruturas das formações acadêmicas em Canto Popular, diretamente relacionadas ao trabalho vocal, cênico e corporal. ....	31
Quadro 7 – Categorias e subcategorias dos aspectos indicadores da atuação corporal e cênica do cantor popular .....	77

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O trabalho corporal nas universidades brasileiras investigadas .....	40
---	----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1 DELINEAMENTO DO PERCURSO METODOLÓGICO .....</b>	<b>19</b>
<b>1.1 Levantamento de dados sobre Canto Popular nas Universidades Públicas Brasileiras .....</b>	<b>19</b>
<b>1.2 Revisão Bibliográfica .....</b>	<b>20</b>
<b>1.3 Entrevistas com profissionais da área de Canto Popular .....</b>	<b>20</b>
<b>1.4 Cruzamento e Análise de Dados .....</b>	<b>23</b>
<b>2 PANORAMA DO CANTO POPULAR NO CONTEXTO UNIVERSITÁRIO .....</b>	<b>25</b>
<b>3 ASPECTOS INDICADORES DA ATUAÇÃO CORPORAL E CÊNICA DO CANTOR POPULAR.....</b>	<b>47</b>
<b>3.1 Ação vocal e comunicação.....</b>	<b>47</b>
<b>3.2 Consciência da linguagem corporal.....</b>	<b>51</b>
<b>3.3 Performance na canção popular .....</b>	<b>56</b>
<b>3.3.1 <i>Teatralidade</i>.....</b>	<b>57</b>
<b>3.3.2 <i>Presença</i>.....</b>	<b>61</b>
<b>3.3.3 <i>Cantor-personagem</i>.....</b>	<b>63</b>
<b>3.3.4 <i>Dramaturgia</i>.....</b>	<b>66</b>
<b>3.4 Elementos estruturadores da canção.....</b>	<b>67</b>
<b>3.4.1 <i>Integração entre melodia e letra</i>.....</b>	<b>67</b>
<b>3.4.2 <i>Gênero / Estilo</i> .....</b>	<b>70</b>
<b>3.5 Espaço cênico musical .....</b>	<b>73</b>
<b>3.6 Princípios norteadores de estratégias pedagógicas para a formação corporal e cênica do Cantor Popular.....</b>	<b>77</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>82</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>85</b>

<b>APÊNDICES.....</b>	<b>90</b>
<b>Apêndice 1: Entrevista a Analía Chernavsky.....</b>	<b>90</b>
<b>Apêndice 2: Entrevista a Clara Sandroni .....</b>	<b>91</b>
<b>Apêndice 3: Entrevista a Consiglia Latorre .....</b>	<b>93</b>
<b>Apêndice 4: Entrevista a Joana Mariz .....</b>	<b>95</b>
<b>Apêndice 5: Entrevista a Luciano Simões .....</b>	<b>98</b>
<b>Apêndice 6: Entrevista a Regina Machado .....</b>	<b>99</b>
<b>Apêndice 7: Entrevista a Renata Vanucci .....</b>	<b>100</b>
<b>Apêndice 8: Entrevista a Thais dos Guimarães Alvim Nunes.....</b>	<b>102</b>
<b>Apêndice 9: Entrevista a Uliana Dias.....</b>	<b>104</b>

*Guarda o meu violão  
Já nos faltam canções  
São muitas as razões que temos pra cantar  
Mas, hoje, amor, melhor é não cantar  
Enquanto houver em nós vontade de fugir  
De um canto que na voz não vai saber mentir  
Meu canto para ser um canto certo  
Vai ter que nascer liberto, e morar no assovio  
Do ocupado e do vadio  
Do alegre e do mais triste  
Só há canto quando existe muito tempo e muito espaço  
Pra canção ficar, se eu passo, e dizer o que eu não disse  
Ai, que bom se eu ouvisse o meu canto por aí  
Por isso, meu violão prefere emudecer  
E vem pedir perdão por não poder cantar  
Que, hoje, amor, melhor é não cantar*

Canção de Não Cantar (Sérgio Bitencourt)

## INTRODUÇÃO

Num espetáculo musical, além da música propriamente dita, aspectos como a performance, a letra da canção, a relação entre os músicos, se interagem aos aspectos da cena – figurino, roteiro, cenário, luzes – e criam uma atmosfera mística. Nesse sentido, o palco, tomado como espaço cênico, provoca o surgimento de um conjunto de demandas específicas que se realizam por sugestões contidas no texto da canção: a teatralidade. A respeito disso, Barthes (1964, p. 41-42) comenta:

(Teatralidade) é o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito; é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior.

A relação do corpo com o canto, a comunicação cênica, o público e a presença do texto na canção aproximam o músico cantor, muito mais que qualquer músico instrumentista, da figura do ator. Assim como os atores, o cantor faz uso de técnicas de comunicação quando se apresenta diante da plateia. Os elementos cênicos somados aos musicais (ritmo, melodia, harmonia, gêneros e estilos) favorecem a construção do que vamos chamar, no presente trabalho, dentre outros aspectos levantados, de “cantor-personagem”, no qual se entrelaçam suas características pessoais – sua personalidade, sua história, sua vivência, sua psicologia – com as formas pelas quais ele se apresenta aos outros, isto é, seu estilo, seu universo poético e gestual.

A investigação aqui registrada partiu da premissa de que o cantor popular, quando se manifesta em cena, se expressa com o “corpo inteiro”, não se restringindo ao aspecto sonoro. Nesse ato de expressão, são harmonizados vários elementos a fim de potencializar e dar coerência à sua própria voz. Assim, concordamos com Maletta, que define voz, num sentido amplo, não necessariamente como um fenômeno sonoro, mas como “toda manifestação corporal de um ponto de vista particular de quem a produz, provocada pelo desejo de produzir sentido em um ou mais interlocutores, sem que, para isso, seja obrigatória a produção de um som” (MALETTA, no prelo).

Contudo, esses aspectos estariam sendo considerados de maneira suficiente nos processos artísticos ou nos processos de formação? De que forma se pode

contemplar a formação dos cantores com vistas a prepará-los para enfrentar os desafios do mercado de trabalho e certificá-los para o exercício da profissão?

Vários trabalhos acadêmicos citam a necessidade de se abordar o corpo em estado de atuação artística, em particular do cantor (ALMEIDA, 2013; PEIXOTO, 2014). Docentes e pesquisadores da área de música, em específico do Canto Popular e do Teatro, indicam algumas questões que cabem aqui ressaltar. Regina Machado, docente de Canto Popular da UNICAMP, em depoimento dado a Queiroz (2009) comenta a necessidade de o cantor aprender a estar no palco e a falta de disciplinas que contemplem a expressão corporal nos currículos. Em suas palavras:

O cantor é um artista do palco e ele precisa aprender a estar no palco, precisa aprender sobre aquele espaço de ritualização, coisa que o ator e o bailarino têm consciência, mas o cantor muitas vezes não, devido a sobrecarga de informação técnica e muitas vezes a uma limitação de pensamento. [...] Eu não acho desnecessário nada do que se estuda aqui [UNICAMP] para um cantor, porém eu acho que há outras coisas necessárias que não se estuda. A não ser que o aluno tenha iniciativa própria de ir fazer uma aula de dança, expressão corporal ou teatro por fora. Eu acredito que isso deveria fazer parte do currículo, mas não faz (pp. 53; 55).

Reforçando essas reflexões, Fernandino (2015, p. 68) aponta que “a consciência da corporeidade como meio expressivo deveria ser um aspecto fundamental na formação de instrumentistas, cantores e educadores musicais.” E ainda, Ernani Maletta, docente das Artes Cênicas da UFMG, alerta para a importância de se trabalhar o corpo como mais uma voz presente e em coerência com outros discursos da cena. Apesar de seu trabalho ter o foco no ator, considero que seus apontamentos trazem contribuições para o cantor que atua no palco.

Quanto à plasticidade do corpo, dos gestos, posturas e movimento, é inegável a importância das habilidades corporais e seus elementos fundamentais – tonicidade muscular, equilíbrio, força, agilidade, destreza, entre outros – para a representação, no que diz respeito à coerência do discurso corporal do ator com os outros discursos presentes na cena, seja para reforçar ou contradizer o que diz verbalmente, facilitando a exteriorização, por meio do corpo, da musicalidade da palavra (MALETTA, 2016, p.27).

Além disso, aspectos mentais, físicos e emocionais são fatores que afetam na qualidade da performance e exigem uma preparação específica. A própria apresentação pública pode ser uma causa do estresse na performance. Vários problemas relacionados às instabilidades emocionais, falta de espontaneidade,



medo do erro e, principalmente dificuldades relacionadas à presença diante da plateia, precisam ser considerados. A forma como se dá a construção de todo o processo é de fundamental importância para que o intérprete colha os frutos na sua apresentação pública (PAULA; BORGES, 2004, p.41).

Tais considerações envolvem um olhar mais apurado sobre as especificidades da atuação do cantor popular e a importância de se investir em modelos educacionais que contemplem o ser na sua totalidade, atuando com corpo, percepções e afetos. Ou seja, metodologias de ensino do Canto Popular que ultrapassem questões da técnica e do trato vocal, como ocorre na maioria das abordagens de ensino da área.

Assim, a presente pesquisa formulou a seguinte questão: quais os princípios ou fundamentos que poderiam gerar estratégias pedagógicas na formação do cantor popular, a fim de potencializar de forma integral e sistêmica a expressão corpórea e cênica na performance musical? Essa é a pergunta norteadora do presente trabalho, que parte da hipótese de que há especificidades na prática do cantor popular<sup>1</sup> que ainda não se encontram contempladas de maneira sistematizada pela pedagogia da área.

A partir dessas colocações, definimos como objetivo dessa pesquisa compreender o fenômeno em torno do cantor popular em sua expressão cênica e corporal, buscando investigar questões fundamentais para a sua formação e preparação, para além das questões da técnica vocal. Não no sentido de apresentar soluções didáticas, mas, primeiramente, buscando indícios ou princípios para se desenvolver processos pedagógicos que futuramente possam vir a contribuir com metodologias de ensino-aprendizagem nesse campo.

Grande parte dessas considerações e reflexões são provenientes da minha experiência e trajetória acadêmica e de ensino. Sou cantora e professora de canto há muitos anos e por ter formação em Educação Artística, outras áreas de conhecimento como o Teatro, a Dança e as Artes Visuais fazem parte do meu interesse. Desde 2010, sou docente na Universidade Federal de São João Del Rei -

---

<sup>1</sup> A propósito do conceito de cantor popular, apoiamo-nos em Sandroni (2017, p.17), que o define como “o principal transmissor e divulgador do repertório cantado da chamada música popular brasileira urbana, registrada e divulgada pela indústria cultural no país a partir dos anos 1920”, bem como em Tatit (2004), que se refere ao cantor de canções, nas quais ao mesmo tempo se configuram letra e música, atreladas ao corpo físico do intérprete por intermédio da voz.

UFSJ, no Curso de Licenciatura em Música com habilitação em Canto Popular, onde são formados cantores e professores que empregam o canto como ferramenta norteadora no processo de aprendizagem musical. Uma vez que a presença diante da plateia é um aspecto conceitual da atividade do cantor popular, tenho procurado criar situações pedagógicas onde os estudantes possam vivenciar o “estar no palco” e experimentar espaços e situações diversas na qual a comunicação com o público seja efetiva. Estas situações pedagógicas, assim como a própria atuação como cantora, nutrem o presente trabalho e estarão presentes no texto.

Para alcançar nosso objetivo, a investigação lançou mão dos seguintes procedimentos metodológicos:

- a) realização de um levantamento de dados sobre as universidades públicas brasileiras que possuem cursos e habilitações relativos à música ou Canto Popular, incluindo dados sobre ementas e conteúdos das disciplinas encontradas;
- b) realização de um levantamento de dados no acervo digital de teses e dissertações sobre o tema, referências bibliográficas nos campos do Canto Popular (Machado, Sandroni, Piccolo, Albuquerque) e da semiótica da canção (Luiz Tatit e José Miguel Wisnik), bem como apontamentos provenientes de outras áreas como a Filosofia (Merleau-Ponty), Psicologia Social (Amy Cuddy), Performance (Paul Zumthor) e Teatro (Patrice Pavis e Roland Barthes), com o intuito de ampliar informações sobre as questões expressivas e cênicas;
- c) elaboração de entrevistas a docentes da área de Canto Popular provenientes de diferentes universidades brasileiras, com questões relativas ao tema da investigação;
- d) realização do cruzamento e análise dos dados levantados, sistematizando-os por meio da Análise de Conteúdo, a partir da qual foram elaboradas categorias e apresentados os princípios pretendidos pela pesquisa.

Sendo assim, a presente dissertação está organizada em três capítulos, apresentados da forma a seguir.

No capítulo 1, é feita uma apresentação do percurso metodológico adotado pela pesquisa. O capítulo 2 apresenta um panorama do ensino do Canto Popular no

contexto acadêmico. No capítulo 3, são apresentados aspectos indicadores da atuação corporal e cênica do cantor popular. Por fim, nas considerações finais relativas à pesquisa, apresento as reflexões sobre o tema e possibilidades de futuros desdobramentos do estudo.

## 1 DELINEAMENTO DO PERCURSO METODOLÓGICO

A presente pesquisa é de natureza qualitativa e exploratória por suas características conceituais. Propõe-se a analisar o conteúdo com maior flexibilidade onde se procurou conhecer primeiro o fenômeno, buscar indícios e criar bases para futuras possibilidades pedagógicas na formação do cantor popular. Ela considera o ambiente e a experiência do pesquisador como fontes de dados, cuja análise carrega um elevado grau de intuição e dispensa o uso de técnicas e métodos estatísticos, além de abrir a possibilidade a uma maior interpretação do fenômeno estudado. Segundo Gil, as pesquisas exploratórias (2008)

[...] têm como finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. De todos os tipos de pesquisa, estas são as que apresentam menos rigidez no planejamento. [...] Pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. (p.27)

Dessa forma, a investigação adotou estratégias de coleta de dados – entrevistas, análise de grades curriculares de graduação em canto/música popular, revisão bibliográfica – e optou pela Análise de Conteúdo como forma de sistematização e análise das informações coletadas. Essas etapas serão descritas a seguir.

### 1.1 Levantamento de dados sobre Canto Popular nas Universidades Públicas Brasileiras

A partir da pesquisa de Albuquerque (2017)<sup>2</sup>, que traz um amplo levantamento dos cursos superiores de Canto Popular no Brasil, selecionou-se a primeira fonte de dados para essa pesquisa: a busca de informações nos sites de onze universidades públicas brasileiras que oferecem cursos de graduação em Canto/Música Popular. Em seguida, realizou-se a análise documental das grades curriculares desses cursos, com ênfase na formação cênica e corporal do cantor,

---

<sup>2</sup> Pesquisa realizada para obtenção do título de mestre na UNICAMP. Título: Ensino do Canto Popular em duas Universidades públicas brasileiras: um estudo sobre as práticas pedagógicas da UNB e da UFMG. Apesar de o título focar em duas universidades, Ana Paula Albuquerque faz um levantamento das universidades públicas que oferecem o curso de Canto Popular.

foco da pesquisa, em busca de informações sobre os programas pedagógicos, ementas e conteúdos programáticos, com a intenção de verificar quais disciplinas eram oferecidas em torno desse objetivo<sup>3</sup>.

## 1.2 Revisão Bibliográfica

Realizou-se um mapeamento via *Internet* do acervo de teses e dissertações das bibliotecas das universidades brasileiras sobre música, Canto Popular e corpo. Esse trabalho indicou alguns eixos de reflexão sobre o tema de estudo. Paralelamente, buscou-se um levantamento bibliográfico em outras áreas de interface com o tema central (corporeidade e performance do cantor) em busca de contribuições para aprofundamento no Canto Popular.

A pesquisa envolveu um estudo que integrou referenciais teóricos no campo da música popular, voz, Canto Popular, expressividade, e performance visando contribuir para a tematização do corpo, corporeidade, comunicação, teatralidade e canção. Além disso, foi necessário buscar informações em outras áreas como as artes cênicas e a psicologia, uma vez que as informações disponíveis na literatura específica sobre Canto não nos ofereciam conteúdo suficiente para a análise proposta.

## 1.3 Entrevistas com profissionais da área de Canto Popular

A investigação se propôs a conhecer de uma maneira mais próxima o trabalho realizado por profissionais da área, especificamente, docentes. Primeiramente, realizamos uma entrevista piloto, que ofereceu direcionamento para que as entrevistas posteriores fossem realizadas.

A entrevista piloto foi gravada em áudio com três professores autônomos de canto – Antônio Marra, Sao Yantó e Renata Vanucci – com duas perguntas, para se tentar definir as especificidades do corpo do cantor em cena:

a) O que você acha importante no corpo do cantor em cena?

---

<sup>3</sup> É interessante frisar a dificuldade de acesso as informações nos sites que, aparentemente, não são atualizadas, possuem informações equivocadas, como por exemplo, o conteúdo do canto em uma das disciplinas consultadas que apresentava bibliografia de clarinete ao invés de Canto, e algumas ementas incompletas com a observação “a definir”. Em alguns casos, foi possível esclarecer as informações diretamente com os docentes.

b) O que você faz nesse sentido?

**Quadro 1 – Entrevistas Piloto**

<b>Docentes entrevistados</b>	<b>Meio de obtenção da entrevista</b>	<b>Data</b>	<b>Origem</b>
Anthônio Marra	Pessoalmente	28/03/2019	Autônomo
Sao Yantó	Pessoalmente	28/03/2019	Autônomo
Renata Vanucci	Whatsapp	26/03/2019	UFSJ

Diante das respostas obtidas, ficou patente que as entrevistas não estavam claras o suficiente para se alcançar as informações desejadas. Assim, chegamos às seguintes perguntas:

- a) Qual a sua formação? Pensando no trabalho corporal, foi necessário completar seu processo de formação como cantor(a) ou professor(a) de canto?
- b) O que você acha importante no corpo do cantor em cena?
- c) O que você desenvolve com seus alunos nesse sentido? Quais estratégias? Quais exercícios?

A dissertação de Albuquerque (2017) e a tese de Sandroni (2017) nos ofereceram uma lista inicial de docentes atuantes nas Universidades brasileiras.

Por ocasião do I Encontro Nacional de Profissionais da Voz Cantada, organizado pelo Vocal SP<sup>4</sup> e a Faculdade Santa Marcelina (FASM), em São Paulo, no dia 11/05/2019, fiz contato pessoalmente com quatro dessas professoras (Quadro 2) e me comprometi a enviar o conjunto de perguntas.

---

<sup>4</sup> Vocal SP – é um grupo de profissionais da voz que, desde 2012, promove encontros e discussões interdisciplinares sobre a voz cantada.

**Quadro 2 – Primeira lista de entrevistados**

<b>Docentes entrevistados</b>	<b>Meio de obtenção da entrevista</b>	<b>Data</b>	<b>Origem</b>
Clara Sandroni <sup>5</sup>	E-mail	16/05/2019	UFMG
Consiglia Latorre <sup>6</sup>	Whatsapp	26/05/2019	UFC
Joana Mariz <sup>7</sup>	Whatsapp áudio	13/05/2019	FASM
Regina Machado <sup>8</sup>	E-mail	16/05/2019	UNICAMP

A Faculdade Santa Marcelina – FASM, em São Paulo, apesar de não estar, a princípio, incluída no recorte de universidades públicas estudadas, foi estratégica para o desenrolar da pesquisa, em função do contato estabelecido com a Prof.<sup>a</sup> Joana Mariz, importante referência no estudo do Canto Popular. A FASM oferece graduação na modalidade bacharelado Canto (popular e erudito) e uma especialização em Canção Popular: Criação, Produção Musical e Performance, na qual contempla não só a música, mas seu diálogo com outras áreas afins.

Outro evento que me possibilitou fazer novos contatos e confirmar mais alguns docentes a serem entrevistados (Quadro 3) foi o Seminário de Canto Popular da EMUFG, realizado nos dias 23 a 25 de maio de 2019, em Belo Horizonte.

**Quadro 3 – Segunda Lista de entrevistados**

<b>Docentes entrevistados</b>	<b>Meio de obtenção da entrevista</b>	<b>Data</b>	<b>Origem</b>
Thaís Nunes <sup>9</sup>	E-mail	05/06/2019	UFSCar
Uliana Dias <sup>10</sup>	E-mail	27/05/2019	UNB
Terceiro contato	Não respondeu	-	UFBA

Por fim, consegui os contatos de outros seis docentes da área de Canto

<sup>5</sup> Doutora, Mestre e Graduada em Música pela UNIRIO. Atualmente é docente na UFMG.

<sup>6</sup> Doutora (2014) pelas Universidades Federal do Ceará onde atualmente é docente de canto e educação musical.

<sup>7</sup> Doutora em performance vocal pelo Instituto de Artes da Unesp e professora de canto erudito e popular da Faculdade Santa Marcelina.

<sup>8</sup> Doutora em Letras pela USP, Mestre e Graduada em Música pela UNICAMP. Desde de 2002 é docente de Canto Popular e História do Canto na Música Popular Brasileira.

<sup>9</sup> Doutora, Mestre e Graduada no Bacharelado de Música Popular – instrumento Canto – pela UNICAMP. Atualmente é docente da UFSCar.

<sup>10</sup> Mestre (2006) em História Social, Graduada em Ciências Sociais (1994) e Música Popular (1999) pela UNICAMP. Atualmente é docente na Universidade de Brasília (UNB).

Popular com a professora Clara Sandroni, dos quais obtive duas respostas (Quadro 4).

Encaminhei, no total, quatorze entrevistas (inclusive para a professora Renata Vanucci, já contatada na fase de entrevista piloto), das quais obtive nove respostas. Elas foram enviadas por *whatsapp* e por *e-mail*, no mês de maio de 2019.

**Quadro 4 – Terceira Lista de entrevistados**

<b>Docentes entrevistados</b>	<b>Meio de obtenção da entrevista</b>	<b>Data</b>	<b>Origem</b>
Analía Chenavisky <sup>11</sup>	E-mail	30/07/2019	UNILA
Luciano Simões <sup>12</sup>	E-mail	09/08/2019	UNILA
Renata Vanucci <sup>13</sup>	Whatsapp áudio	14/08/2019	UFSJ
Quarto contato	Não respondeu	-	UNESPAR
Quinto contato	Não respondeu	-	UFPB
Sexto contato	Não respondeu	-	UFPB
Sétimo contato	Não respondeu	-	UNESPAR

Essas respostas geraram algumas informações fundamentais para esta pesquisa, a fim de captar dados relacionados às possibilidades cênicas e corporais do trabalho do Cantor Popular.

Uma vez obtido o conjunto de informações sobre as atividades corporais ligadas ao Canto Popular, colhidas nas universidades, no material recolhido em livros, teses, dissertações e nas entrevistas, os dados foram cruzados e definidas as categorias de análise.

#### **1.4 Cruzamento e Análise de Dados**

A Análise de Conteúdo, cuja ideia básica, segundo Mayring (2002, p.114) é analisar textos de maneira sistemática, por meio de categorias, extraídas a partir do

---

<sup>11</sup> Doutora em Musicologia Histórica, Mestre em História, Graduada (bacharelado e licenciatura) em História e Música Popular. Atualmente é docente da UNILA.

<sup>12</sup> Doutor em Canto pela Michigan State University, Mestre em Regência Coral e Musicologia pela mesma universidade, Bacharel em Canto pela UNESP. É docente na UNILA e atualmente, faz pós-doutorado na Universidade de Coimbra.

<sup>13</sup> Mestre em performance e Bacharel em Canto Lírico pela UFMG. Atualmente, está como professora substituta na UFSJ.



material pesquisado, nos forneceu um método eficaz para definirmos as categorias de análise que balizaram esses estudos. De acordo com as premissas apontadas por Mayring (2002), três etapas básicas de análise de conteúdo foram seguidas:

- Sumarização: O objetivo da análise é o de reduzir o material de tal maneira, que sobram os conteúdos essenciais, de criar, por meio de abstração um *corpus*, que continua sendo um retrato do material básico.
- Explicação: Objetivo da análise é acrescentar material adicional a determinados segmentos do texto (conceitos, frases ...), para aumentar a compreensão, para esclarecer, explicar e interpretar um determinado segmento.
- Estruturação: O objetivo da análise é filtrar determinados aspectos do material; estabelecer um recorte do material na base de critérios pré-estabelecidos; ou de avaliar o material na base de determinados critérios. (p.115).

O cruzamento dessas duas fontes de informação – referencial teórico e entrevistas – permitiu compreender melhor o fenômeno investigado. A partir dessa compreensão, foram elaboradas uma base de informações com cinco categorias que apresentam os aspectos fundamentais levantados pela investigação: Ação Vocal e Comunicação, Consciência da Linguagem Corporal, Performance na Canção Popular, Elementos estruturadores da Canção e Espaço cênico musical.

Por fim, a partir dessas categorias chegamos aos dez princípios considerados pela pesquisa como indicadores para a construção futura de estratégias que podem contribuir para a formação cênica e corpórea do cantor popular.

## 2 PANORAMA DO CANTO POPULAR NO CONTEXTO UNIVERSITÁRIO

Este capítulo apresenta um painel da situação do canto popular nas universidades brasileiras a partir da análise documental realizada pela pesquisa. O levantamento ocorreu no final do segundo semestre de 2018 e primeiro semestre de 2019. Serão demonstradas quais universidades contemplam o Canto Popular em suas grades curriculares e as características das disciplinas ofertadas, com ênfase na questão cênico-corporal. Uma breve contextualização histórica da inserção da música popular e do canto popular no meio acadêmico precede essas informações.

A dicotomia música popular *versus* música erudita e suas práticas é um problema recorrente na historiografia da música brasileira. Machado de Assis, no século XIX, abordou com sua inteligência e senso de humor característicos essa tensão presente nas nossas práticas musicais. Em suas obras, tanto em *Um homem célebre*, como em *O Machete*, o autor expôs o problema da “fronteira” entre esses mundos de forma alegórica. *Um homem célebre*, por exemplo, narra a história de Pestana, um famigerado compositor de polcas, mas que viveu atormentado pelo sonho de se tornar um compositor erudito. Já no conto *O Machete*, publicado no “Jornal das Famílias” em 1878, o autor utiliza da metáfora representada pelos instrumentos violoncelo e machete (um ancestral do cavaquinho) para tecer uma história social em que a música popular (no caso o machete), determina a escolha amorosa da personagem<sup>14</sup>.

No século seguinte, o movimento modernista de Mário de Andrade apresenta uma proposta estética da “arte culta” com base na apropriação das manifestações populares para, assim, alcançar o patamar da “música interessada”. Para os modernistas, a música erudita brasileira só seria verdadeiramente nacional se fosse construída a partir do material folclórico (SANDRONI, 2004). Nesse contexto, popular e folclórico têm o mesmo sentido e simbolizam as práticas musicais de tradição oral (congados, folias de reis, macumbas entre outros) e se diferem da música classificada por eles de “popularesca”, aquela presente nos discos, nas rádios, nas ruas das cidades, até então efêmera e inferior.

Por muito tempo, a música popular e a música folclórica pertenceram à mesma

---

<sup>14</sup> MACHADO DE ASSIS. O Machete. In: MACHADO DE ASSIS. *Contos esquecidos*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1999. p. 156-163. MACHADO DE ASSIS. Um homem célebre. In: MACHADO DE ASSIS. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]. p. 47-57.

categoria. Tinhorão (1991) estabelece alguns critérios, como transmissão, autoria e difusão, para definir com mais clareza a diferença entre elas. Dessa forma, considera-se a música folclórica, por tradição, aquela transmitida na oralidade, tendo sua autoria desconhecida e, normalmente, não comercializada. Ao contrário, a música popular tem sua propagação por meio da mediação tecnológica, tem assinatura dos seus autores e sua produção visa à comercialização.

O ensino formal oficial de música popular no Brasil é muito recente, se comparado à formação de instrumentistas e cantores de música erudita<sup>15</sup>, que teve como um dos seus marcos a criação do Conservatório de Música no Rio de Janeiro em 1848. O currículo do Instituto Nacional de Música<sup>16</sup> – que se tornaria a atual Escola de Música da UFRJ – foi construído inicialmente com forte influência dos currículos europeus<sup>17</sup>, por sua vez influenciados por práticas musicais europeias. Dessa forma um ensino formal tradicionalmente erudito será uma constante nas demais escolas de músicas criadas pelo Brasil na primeira e segunda metade do século XX.

Os Estados Unidos foram o primeiro país a abrigar as práticas de música popular em seus currículos universitários. Em 1945 a *Berklee College of Music* iniciou os estudos de *jazz* e incluiu, a partir dos anos 1960, outros gêneros como o *rock*, *folk* e *country* (SALGADO E SILVA, 2002). Aos poucos, universidades europeias também receberam cursos de música popular, sobretudo estudos em torno do *rock* (BJÖRNBERG, 1993).

Já no Brasil, a música popular foi inserida no meio acadêmico nas últimas três décadas e gradativamente foram ocorrendo o aparecimento de habilitações. A primeira instituição a oferecer um curso de graduação em Música Popular foi a Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP –, em 1989, e aos poucos outras instituições de ensino superior em todo o país foram incluindo em sua grade de

---

<sup>15</sup> Música de concerto, música clássica ou música erudita são termos utilizados para designar a música de origem europeia baseada na tradição escrita, fruto da erudição e não das práticas de tradição oral das músicas populares e folclóricas. Em geral os termos designam a música secular e litúrgica produzida a partir de meados do século IX. Cf. Dicionário Grove de Música.

<sup>16</sup> O referido conservatório, se tornaria Instituto Nacional de Música e, já nas primeiras décadas do século XX, seria incorporado à Universidade do Brasil, atual UFRJ.

<sup>17</sup> Existe o relato de viagem à Europa do seu primeiro diretor, o compositor Leopoldo Miguéz com o objetivo de visitar conservatórios europeus e “recolher sugestões para serem aplicadas ao ensino”. Cf. Histórico – Escola de Música da UFRJ. Disponível em: <<http://www.musica.ufrj.br/>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

cursos, como a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (1997), a Universidade Federal da Bahia – UFBA (2009), a Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2009), a Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS (2012) e a Universidade Federal de Pelotas – UFPEL (2012).

A partir da entrada da música popular nas universidades brasileiras, a criação dos cursos de Canto Popular foi sendo viabilizada: em algumas, de forma direta, como única habilitação da música popular, sem que houvesse outro curso anteriormente existente; em outras, como habilitação ou disciplina do curso de música. Cabe comentar que nem todas as universidades que oferecem cursos de música popular se dedicam especificamente ao canto. Através do site oficial do Mec (ou dos sites das Universidades), foi feito um levantamento em relação ao início do Curso de Música Popular e/ou Curso ou Habilitação em Canto Popular nas Universidades brasileiras. O Quadro 5 reúne as informações obtidas.

**Quadro 5 – Entrada do curso de Canto Popular nas universidades**

<b>Universidades</b>	<b>Início do Curso de Música Popular</b>	<b>Início do Curso ou Habilitação em Canto Popular</b>
UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas)	1989	2002
UNI RIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)	1997	–
UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná)	2003	2003
UFSJ (Universidade Federal de São João del Rei)	–	2006
UFPB (Universidade Federal da Paraíba)	–	2009
UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais)	2009	2009
UFBA (Universidade Federal da Bahia)	2009	2010
UNB (Universidade de Brasília)	–	2010
UFPEL (Universidade Federal de Pelotas)	2012	–
UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)	2012	–
IFPE (Instituto Federal de Pernambuco)	–	2013
UNILA (Universidade Federal da Integração Latino-Americana)	–	2012 <sup>18</sup>
UFC (Universidade do Ceará)	–	2016

**Fonte:** Site do MEC.

Albuquerque (2017) em sua pesquisa de Mestrado, apesar de focar em somente dois cursos (UNB e UFMG), faz um levantamento de todas as universidades públicas brasileiras que possuem o curso de Canto Popular e verifica que este é ofertado em diferentes modalidades e formatos:

- a) Bacharelado em Música/Voz – Música Popular (Habilitação);
- b) Bacharelado em Música Popular (Execução);
- c) Bacharelado em Práticas Interpretativas – Canto (integrando o Popular e o Erudito);
- d) Licenciatura em Música (Canto Popular como disciplina);
- e) Licenciatura em Música (Canto popular como habilitação); como sequencial<sup>19</sup>; presencial ou à distância (EAD).

<sup>18</sup> A UNILA não oferece uma habilitação de Canto Popular e sim, de Canto, onde se inclui o canto erudito e popular.

<sup>19</sup> O curso superior sequencial é uma modalidade de ensino na qual os estudantes podem, após concluírem o ensino médio, obter uma qualificação superior, ampliando seus conhecimentos. É um

De acordo com Albuquerque (2017), alguns fatores contribuíram para a inclusão do ensino do Canto Popular nas universidades brasileiras:

- a) a crescente pesquisa sobre a canção em diversas áreas de conhecimento, a partir da elaboração da Teoria Semiótica da Canção, de Luiz Tatit (1994);
- b) eventos como o “Encontro da Palavra Cantada”, que ocorreu em 2000, 2006 e 2011<sup>20</sup> e que teve como objetivo central promover a reflexão estético e cultural relacionada à palavra cantada, a partir da interação entre suas dimensões verbal, musical, vocal e performática, permitindo espaço de diálogo entre pesquisadores desse tema;
- c) a criação do Programa do Governo Federal de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais Brasileiras (Reuni)<sup>21</sup>;
- d) o fato de a canção ser a expressão central da música popular, portanto, o cantor imprescindível;
- e) a grande demanda pelo ensino formal dessa modalidade.

Segundo Piccolo (2006) a demanda por uma maior formalidade no ensino do Canto Popular pode estar ligada à expansão de corais com repertório popular no final da década de 1970. Esse trabalho demandou preparadores vocais, que se

---

curso de nível superior, mas não é considerado curso de graduação, pois proporciona ao aluno uma formação em um “campo do saber” e não em uma “área de conhecimento e suas habilitações”, como é feito na graduação.

<sup>20</sup> O primeiro evento foi organizado pelo departamento de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF) e pelo departamento de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); estiveram à frente as professoras Cláudia Neiva de Matos (UFF) e Elizabeth Travassos (UNIRIO). O segundo encontro se deu durante o Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, no Rio de Janeiro. Houve, ainda, a parceria com o Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PACC/UFRJ) e com o Departamento de Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). O terceiro foi promovido novamente pela Pós-Graduação em Música da UNIRIO e pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. Disponível em: <<http://eduerj.blogspot.com/2015/11/entrevista-com-os-organizadores-de.html>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

<sup>21</sup> O Reuni foi instituído pelo Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007, foi uma das ações que integravam o Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE) e teve como principal objetivo ampliar o acesso e a permanência na educação superior. Com o Reuni, o governo federal adotou uma série de medidas para retomar o crescimento do ensino superior público, criando condições para a expansão física, acadêmica e pedagógica da rede federal de educação superior. Disponível em: <<http://reuni.mec.gov.br/o-que-e-o-reuni>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

desenvolveram e acabaram se tornando professores de Canto Popular:

Não sabemos o quê desencadeou essa procura pelo aperfeiçoamento por parte dos cantores populares, mas uma hipótese foi o surgimento dos coros de música popular, representado pelos grupos Garganta Profunda, Céu da Boca e Coro Come, que começaram a se utilizar de exercícios de técnica vocal. Felipe Abreu participava de corais desde os 14 anos, quando passou a ter aulas de técnica vocal em grupo em corais de música erudita e popular. Cita o Coral da Cultura Inglesa (depois Cobra Coral) como o grupo seminal de música coral popular brasileira, dirigido pelo maestro Marcos Leite<sup>22</sup> (PICCOLO, 2006, p. 44).

A falta de um pensamento formal sobre técnica vocal para o Canto Popular durante muitos anos obrigou cantores de várias gerações a estudarem técnicas do canto erudito e se adaptarem ao repertório popular, valendo-se da escuta, da observação e imitação de outros artistas e da experiência adquirida por meio da prática. Alguns professores que atuam nas universidades não tiveram formação específica em música popular, tampouco em Canto Popular e talvez, por isso, a maioria das universidades não segue um mesmo padrão metodológico. Sandroni (2017), em sua pesquisa de doutorado, teve como objetivo investigar o ensino de Canto Popular presente em dez universidades, suas características, a formação dos professores e os aspectos didáticos, e conclui:

Verificamos que os professores estão construindo sua maneira de ensinar, seus métodos, a partir de experiências com o desenvolvimento da própria voz e com o trabalho com os alunos, utilizando a bibliografia disponível e adaptando a didática existente às particularidades encontradas em cada universidade, em cada região do país. (...) Além disso, percebemos o interesse permanente dos professores em aperfeiçoarem-se através da leitura, pesquisa, participação em cursos, etc, para melhorar sua prática de ensino, seja de técnica vocal, seja do repertório a ser estudado (SANDRONI, 2017, p.112).

Esses aspectos são relevantes e demonstram a necessidade de encontros e formações de grupos de pesquisa que promovam o aprofundamento das discussões, além da proposição de estratégias que possibilitem sistematização da pedagogia do Canto Popular.

---

22 Marcos Leite (1953 - 2002) foi maestro e regente do coral “Cobra Coral” e do grupo vocal “Garanta Profunda”, entre outros. Desenvolveu uma linguagem na escrita coral que promoveu a absorção da música popular urbana pelo canto coletivo. Foi o principal personagem da renovação do movimento coral. Disponível em: <[http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T\\_FORM\\_A&nome=Marcos+Leite](http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Marcos+Leite)>. Acesso em: 23 jan. 2019.

Com relação às questões expressivas e corporais, foco do presente trabalho, o quadro a seguir apresenta informações provenientes dos currículos dos cursos oferecidos nas universidades brasileiras. Foi organizado a partir da pesquisa de Albuquerque (2017), com ampliação e atualização de alguns dados. Para tal, foram realizadas novas buscas pela presente pesquisa nos sites das universidades citadas e, quando as informações não eram suficientes, consultas diretamente a alguns docentes.

**Quadro 6 – Descrição das estruturas das formações acadêmicas em Canto Popular, diretamente relacionadas ao trabalho vocal, cênico e corporal.**

Universidade	Formato	Disciplinas		Detalhamento
		Obrigatórias	Optativas	
UNICAMP (Universidade de Campinas)	Bacharelado/ Voz – Música Popular (habilitação)	VOZ I a VIII		Estudo progressivo e ordenado do instrumento. Técnica vocal dentro do contexto estético da história da Música Popular.
		Canto na Música Popular I a VII		Estudo histórico e técnico da voz na canção popular brasileira através da escuta de fonogramas.
		Tópicos Especiais: Produção Musical		Reflexão Estética. Ocupação cênica a partir da aplicação da Teoria dos <i>Viewpoints</i> <sup>23</sup> . Improvisação livre, partindo das Sequências Minimais <sup>24</sup> . Capacitação crítica, a partir da leitura de textos relativos ao fazer artístico.

<sup>23</sup> Os *Viewpoints* (pontos de vista) foram originalmente desenvolvidos nos anos 70 pela coreógrafa Mary Overlie. Foi adaptada para o teatro pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau. É uma filosofia traduzida em técnica de improvisação que possibilita um vocabulário para pensar e agir sobre movimentos e gestos. É muito utilizada para treinar performers, construir um grupo e criar movimento para o palco. São nove os *Viewpoints* Físicos, subdivididos em duas categorias: Tempo (Tempo, Duração, Resposta Cinestésica e Repetição) e Espaço (Forma, Gesto, Arquitetura, Relação Espacial e Topografia). Disponível em: <[http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/cs/usu\\_doc/os\\_viewpoints.doc](http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/cs/usu_doc/os_viewpoints.doc)>. Acesso em: 3 nov. 2018.

<sup>24</sup> Dinâmica de improvisação em grupo, na qual há espaço para criação livre, que é o som que cada um acrescenta ao conjunto, assim como há um contexto a ser respeitado, que é o resultado sonoro do grupo.



Universidade	Formato	Disciplinas		Detalhamento
		Obrigatórias	Optativas	
UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná)	Bacharelado em Música Popular (Execução)	Canto Popular I a VIII		Estudos práticos relativos à performance do cantor, como solista e/ou <i>backing vocal</i> , em atividades e repertórios diversificados na música popular
		Técnica vocal		Estudo teórico e prático voltado à performance da voz cantada
			Práticas corporais I e II	Conhecimento dos princípios e conceitos de anatomia e fisiologia humana aplicados ao processo corporal para o desenvolvimento da performance vocal ou instrumental
			Tópicos especiais para a performance musical I e II	Estudo sistematizado dos problemas e soluções para o alcance da performance musical

Universidade	Formato	Disciplinas		Detalhamento
		Obrigatórias	Optativas	
UFBA (Universidade Federal da Bahia)	Bacharelado em Música Popular (Canto Popular)	Instrumento (Canto) I a IV		Técnica vocal, estudo progressivo e cronológico da história da Música Popular, Jazz Americano, Música Baiana e da América Latina; apreciação e análise do comportamento vocal (4 aulas semanais)

Universidade	Formato	Disciplinas		Detalhamento
		Obrigatórias	Optativas	
UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais)	Bacharelado em Música Popular/Canto (Habilitação)	Performance de Instrumento/ Canto A, B, C e D.		Técnica vocal, performance e introdução à fisiologia da voz; repertório baseado na história da Música Popular Trabalho com técnicas teatrais
		Grandes Grupos Instrumentais para Cantor Popular I a IV		Aulas coletivas para cantores, com menos foco na técnica vocal e mais na performance, tendo também o objetivo de desenvolver repertórios temáticos
			Prática de Conjunto para Cantor Popular e Banda	Prática de criação coletiva, improvisação, releituras de obras consagradas, apreciação e análise de arranjos, interpretação, audição comentada, práticas com <i>playback</i>
			Improviso em Canto Popular	Estudo de técnicas de improvisação
			Tópicos em Música e Pedagogia: Música e Expressão Corporal*	Técnicas fundamentais da expressão corporal: atuação/comunicação em interface com a expressão musical. Princípios da consciência corporal/percepção corpórea; relação corpo/espço (individual, coletivo); recursos expressivos vocais/corporais; relação som/movimentos; práticas cênico-musicais.
			Tópicos em Práticas Interpretativas Práticas Cênico-musicais <sup>25</sup>	Estudo e desenvolvimento de práticas cênico-musicais a partir de princípios das pedagogias da música e do teatro Funções da música no âmbito teatral; relações som-movimento e som-cena; repertório de música cênica / criação cênico-musical; escuta e interação cênica.

<sup>25</sup> Disciplinas que não são do currículo específico da habilitação em canto popular, mas disponíveis para a comunidade discente em geral.

Universidade	Formato	Disciplinas		Detalhamento
		Obrigatórias	Optativas	
UFPB (Universidade Federal da Paraíba)	Licenciatura em música – Habilitação Canto <sup>26</sup>	Canto I a VIII e Classes de Canto I a V		Técnica vocal e performance de diferentes gêneros, estilos e períodos
		Fisiologia e Ciências da Voz		Estudo sobre a fisiologia do aparelho fonador; peculiaridades físicas e sonoras da voz cantada e falada; saúde vocal; atividades laboratoriais.
			Metodologia do Ensino do Canto I, II e III	<p>I – Ensino do canto e suas aplicações pedagógicas na educação básica;</p> <p>II – Ensino do canto e suas dimensões pedagógicas nos contextos não formais de ensino e aprendizagem da música</p> <p>III – Bases metodológicas do ensino de canto e suas possibilidades de aplicação em escolas especializadas</p>
			Voz e Interpretação I a III	<p>I – Arte da expressão vocal e gestual. Presença cênica, técnica e recursos para a interpretação. A expressão do corpo inteiro;</p> <p>II – A expressão do corpo inteiro. Presença cênica. Ação dramática e sua utilização no processo da interpretação. Técnicas paralelas: Liangong, Tai Chi Chuan e outras artes marciais, danças circulares, capoeira, etc.</p> <p>III – A construção da personagem dramática. A arte da performance. Ópera e encenação Estudo de técnicas para a interpretação do cantor/performer. Técnicas paralelas: Liangong, Tai Chi Chuan e outras artes marciais, danças circulares, capoeira, etc.</p>
	Sequencial <sup>27</sup>			

<sup>26</sup> Apesar de o adjetivo “popular” não aparecer no nome da habilitação, é possível se saber desse caráter da mesma por meio de Albuquerque (2017) e Sandroni (2017).

<sup>27</sup> Não se encontram disponíveis informações sobre o curso Sequencial no site da universidade. Acesso em 3 abr. 2019.

Universidade	Formato	Disciplinas		Detalhamento
		Obrigatórias	Optativas	
UNB (Universidade de Brasília)	Licenciatura em Música	Instrumento Principal Canto Popular I A VI		I - Desenvolvimento técnico e expressivo da prática vocal nos seus diversos estilos, gêneros e períodos. Ênfase na música brasileira do século XX. II – Idem - uso correto do microfone e saúde vocal. III - Ênfase em harmonização e improvisação vocais. IV - Ênfase em harmonização e improvisação vocais, novas mídias e educação a distância. V - Ênfase em criação. VI - Ênfase em músicas da cultura juvenil. Música popular do século XXI Concepção geral dos conteúdos para o futuro professor de música.
			Instrumento Suplementar Canto Popular I e II ofertada para alunos de qualquer habilitação	Introdução e desenvolvimento técnico e expressivo da prática vocal em grupo, seus diversos estilos, gêneros e períodos, para prática pedagógico-musical na Educação básica

Universidade	Formato	Disciplinas		Detalhamento
		Obrigatórias	Optativas	
UFSJ (Universidade Federal de São João del Rei)	Licenciatura em Música (habilitação Canto Popular)	Canto Popular I a VIII		Técnica vocal, repertório contextualizado nos períodos da história da Música Popular e o cantor em cena
		Didática do Canto Popular		Estudo focado no aluno/professor de canto Anatomia e fisiologia do aparelho fonador; Desenvolvimento de conhecimentos metodológicos e competências dos procedimentos didáticos do ensino do Canto Popular
		Oficina de Performance I a IV para todas as habilitações de instrumento e canto		Simular vivências e situações variadas de performance musical; desenvolver habilidades de reconhecimento e controle dos processos afetivos, cognitivos, psicomotores e comportamentais

Universidade	Formato	Disciplinas		Detalhamento
		Obrigatórias	Optativas	
IFPE (Instituto Federal de Pernambuco <sup>28</sup> - campus Belo Jardim)	Licenciatura em Música/Canto Popular	Fisiologia da Voz		Estudo detalhado da anatomia e fisiologia do aparelho fonador, respiratório, ressonadores e articuladores
		Canto I a VIII		Trabalha aspectos interpretativos em diferentes gêneros, estilos e períodos da história da música brasileira
		Expressão Cênica		Princípios do teatro e expressão cênica para o desempenho do cantor em cena

---

<sup>28</sup> Através da lei 11.892, publicada em 29/12/2008, foi criado um modelo de instituição de educação profissional e tecnológica no Brasil. Os institutos federais de educação foram criados a partir do potencial dos CEFETs e são vinculados às universidades federais. Disponível em: <<https://portal.ifpe.edu.br/campus/belo-jardim/cursos/superiores/licenciaturas/musica/projeto-pedagogico/planos-conforme-semestres-pag-213.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2019.

Universidade	Formato	Disciplinas		Detalhamento
		Obrigatórias	Optativas	
UFC (Universidade Federal do Ceará)	Licenciatura em Música	Técnica e Expressão Vocal I a III (para todos os alunos)		<p>I - Exploração teórico-prática da expressão vocal; integração corpo e voz; consciência e desenvolvimento das zonas de ressonância; relação entre conteúdos emocionais, respiração, tensão-distensão, comunicação, corpo, voz e musicalidade; exercícios práticos de improvisação/criação vocal no repertório de Cânticos e Canções</p> <p>II - Aprimoramento do estudo de técnica e expressão vocal; estudo e função dos diferentes vocalizes; apreciação; aspectos da interpretação vocal individual e coletiva; improvisação e criação vocal; aspectos didático-pedagógicos da técnica vocal</p> <p>III - Desenvolvimento e aprimoramento dos conteúdos anteriores; uso da voz falada; estudo de metodologias em diferentes contextos pedagógicos. Prática pedagógica; voz na educação musical: criação, utilização e otimização de material didático; apreciação; interpretação vocal individual e coletiva; improvisação e criação vocal. Aspectos didático-pedagógicos da técnica vocal</p>
		Canto na Música Popular I a V (alunos que optaram como instrumento principal)		<p>I - Estudo teórico-prático do universo autoral e do comportamento vocal presente na canção popular brasileira urbana nas décadas de 1920 até a Bossa Nova e aplicação no repertório proposto em diferentes contextos de educação musical.</p> <p>II – Idem - período de 1960 ao final do século XX</p> <p>III – Idem – canção latino-americana, jazz norte-americano e canções étnicas de variados povos</p> <p>IV – Idem – gravação e apresentação do repertório estudado</p> <p>V – Idem – Canção de outros povos. Gravação e apresentação</p>

Universidade	Formato	Disciplinas		Detalhamento
		Obrigatórias	Optativas	
UFSCAR (Universidade Federal de São Carlos)	Licenciatura em Educação Musical – Canto Popular à distância <sup>29</sup> (habilitação)	Canto Popular I a IV		Desenvolver conhecimentos, habilidades técnicas e expressivas para interpretação do repertório proposto; capacidade de mobilização e contextualização histórica, estética, social e filosófica, desenvolvimento de pensamento crítico musical; discurso simbólico em música; habilidade para cantar a mais de uma voz

Universidade	Formato	Disciplinas		Detalhamento
		Obrigatórias	Optativas	
UNILA (Universidade Federal da Integração Latino-Americana)	Bacharelado em Música – Práticas Interpretativas em Canto <sup>30</sup>	Canto, do I ao VIII e Recital		Desenvolvimento dos aspectos técnicos e interpretativos do canto e a realização de um recital solista final
		Laboratório de execução instrumental - Canto, do I ao VI		Prática de conjunto, técnicas de relaxamento, mecanismos de memorização, métodos de estudo, e apreciação
		Didática do instrumento - Canto		Ensinar conceitos básicos de pedagogia vocal; desenvolver ferramentas para a formação do professor de canto e de técnica vocal

Pelo exposto, observa-se que todas as universidades consultadas tratam com similar importância os aspectos técnico-vocais e musicais. Chama a atenção a UFBA, que oferece anualmente as disciplinas *Canto I a IV*, com carga horária de quatro horas-aula semanais, o que amplia as possibilidades de realização de um trabalho mais efetivo. Lá, os conteúdos de cada disciplina são divididos em três áreas: técnica vocal; apreciação e história do canto; e análise do comportamento vocal.

É interessante observar que os cursos seguem uma cronologia da história da música popular, mas com um diferencial para cada região do país, explorando suas diversidades culturais. Como exemplos, podemos citar a música baiana na UFBA, a

<sup>29</sup> A UFSCAR foi a pioneira em curso de graduação à distância em Canto Popular, criado em uma universidade pública. Em conversa com a professora Thaís Nunes, no I Seminário de Canto Popular que ocorreu em maio de 2019, ela informou que, por falta de verba, esse curso deverá ser desativado.

<sup>30</sup> Canto popular e erudito – o aluno opta, por um ou outro, no segundo ano de curso.

música caipira e o samba paulista na UNICAMP, a música latino-americana na UNILA e a serenata na UFSJ.

Quando observamos a metodologia do processo seletivo dos alunos aos cursos de Canto Popular oferecidos nas universidades, constatamos que UNICAMP, UFPB, UFBA, UFMG, IFPE, UNILA e UFSJ realizam provas específicas de Canto. Na modalidade Licenciatura, com exceção da UFSJ, não é exigida uma prova específica, pois a escolha do instrumento principal ocorre durante o curso, no qual o Canto é uma das opções.

A partir do levantamento realizado, observa-se que os cursos de Canto Popular que propõem um trabalho voltado para expressão cênica como disciplina obrigatória são apenas aqueles oferecidos pela UNICAMP<sup>31</sup>, a partir da aplicação da Teoria dos *Viewpoints*, e pelo IFPE, com a disciplina Expressão Cênica, na qual a proposta é valorizar a descoberta do corpo para a performance vocal. Vale ressaltar que o objetivo dessas disciplinas é a aquisição de elementos necessários para uma boa performance no palco, utilizando princípios do teatro e expressão corporal para o desempenho do cantor em cena. É interessante observar que o departamento de música faz parte do Instituto de Artes (IA), que conta na sua estrutura administrativo-acadêmica com os Departamentos de Artes Plásticas (DAP), Artes Cênicas (DAC), Artes Corporais (DACO), Multimeios, Mídia e Comunicação (DMM) e Cinema (DECINE), o que pode facilitar o trânsito dos alunos e promover uma maior troca entre as diversas áreas. A atual docente da UFSCar, Thaís Nunes, nos relata em entrevista que durante a sua graduação em Campinas, cursou duas disciplinas no Departamento de Artes Cênicas – Expressão Corporal I e II –, e que essas disciplinas mudaram radicalmente sua relação com o corpo.

O foco de Expressão Corporal I se dava sobre o reconhecimento e a percepção de todas as partes do corpo, a partir de exercícios técnicos de deslocamento, equilíbrio e percepção dos músculos. Já Expressão Corporal II, tinha como proposta o uso expressivo do corpo por meio da criação coletiva de performances corporais. (Thaís Nunes, via e-mail em 5 jun. 2019)

Algumas disciplinas voltadas para a formação cênico-corporal do aluno estão

---

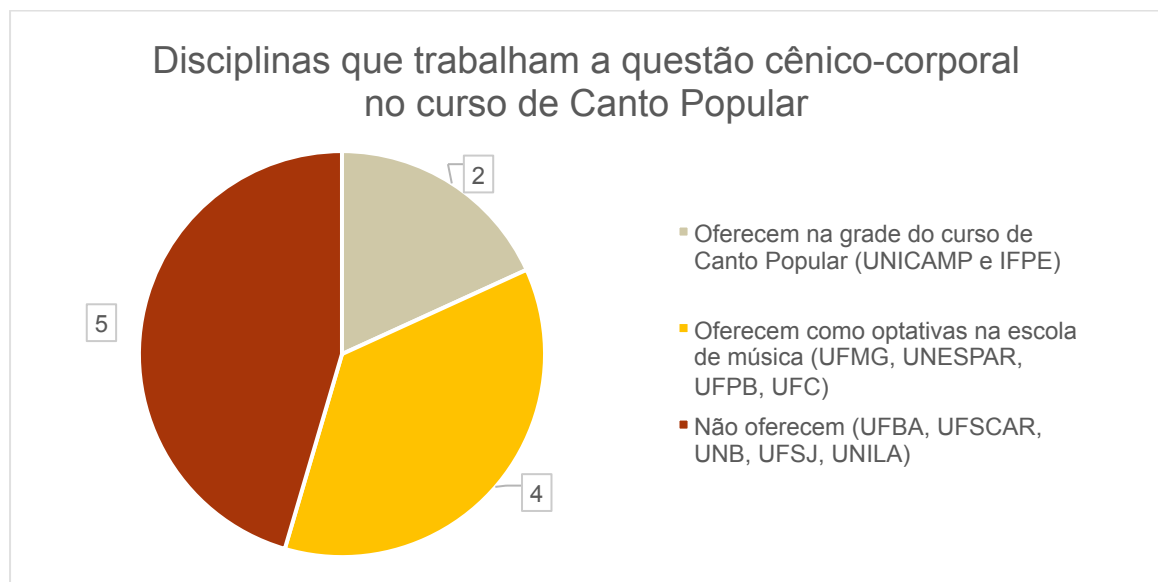
<sup>31</sup> Na Introdução desta Dissertação, citamos uma fala da professora Regina Machado (UNICAMP), retirada da pesquisa de Queiroz (2009), que consideramos importante, no entanto, podemos perceber, a partir desse novo levantamento, que a valorização corporal do cantor em cena foi levada em consideração.



presentes também em cursos de outras universidades, conforme o Quadro 6. No entanto, percebe-se que elas são optativas ou pertencem à grade curricular de outros cursos, o que não garante a disponibilidade de vagas para todos os alunos interessados. Além disso, essas disciplinas não foram criadas especificamente para cantores, que, como acreditamos, possuem especificidades que precisam ser levadas em conta. É interessante ressaltar que a exigência da atuação cênica do cantor e do instrumentista são bem diferentes. Basta lembrar que, mesmo considerando que um instrumentista está em conexão com seu instrumento na busca de se criar um único “corpo expressivo”, para o cantor, instrumento e instrumentista necessariamente estão em um único corpo.

O Quadro 7, demonstrado abaixo, evidencia a carência de atenção à formação cênico-corporal do cantor, específico. Mas, ao mesmo tempo, revela a existência de disciplinas que demonstram alguma atenção ao corpo como ferramenta para uma boa performance instrumental e vocal, para o músico de um modo geral. Por mais que essa atenção não seja voltada especificamente para a formação do cantor, destacar as estratégias propostas mostrou-se importante contribuição para o nosso objetivo com a pesquisa aqui registrada.

**Figura 1 – O trabalho corporal nas universidades brasileiras investigadas**



O curso de Canto da UFPB<sup>32</sup> oferece, como conteúdo complementar optativo,

<sup>32</sup> Disponível em: <<http://www.ccta.ufpb.br/demus/contents/documentos/ppp-licenciatura-em-musica-ufpb-2009.pdf>>. Acesso em: 2 dez. 2018.

disciplinas que chamam a atenção: Voz e Interpretação I a III. Essas disciplinas, também demonstram um cuidado com o trabalho cênico e corpóreo do cantor através da apropriação de temas relacionados às Artes Cênicas; da incorporação de estratégias ligadas à cultura local, como a capoeira e as danças circulares; e de técnicas orientais como o Liangong e Tai Chi Chuan, que podem promover o autoconhecimento, a redução do estresse e ainda contribuir para a coordenação motora.

A UNESPAR, ao oferecer duas disciplinas sequenciais – Práticas Corporais I e II, em dois semestres –, demonstra o cuidado com a formação cênico-corporal e sugere a importância de um trabalho a médio/longo prazo para cantores e instrumentistas.

Na UFMG, as disciplinas Música e Expressão Corporal e Práticas cênico-musicais são ofertadas na graduação, com caráter optativo desde 1999, na busca de atender demandas e contribuir na formação do músico em geral (instrumentistas, regentes, educadores musicais e cantores). A partir das dificuldades relatadas por músicos e estudantes, quanto às necessidades de ordem expressiva do artista que atua no palco, ou professores em interação na sala de aula, a professora Fernandino (2015), propõe na primeira disciplina, um trabalho integrado onde são desenvolvidos conteúdos em torno da consciência corporal. Além do trabalho relacionado ao eixo, à propriocepção, postura, tonicidade, motricidade e respiração, exercita-se a ação do corpo no espaço – espaço parcial/total e espaço individual/coletivo. Além disso, são incluídas ainda atividades desenvolvidas a partir de algumas pedagogias musicais, tais como: Jaques-Dalcroze (relação entre música e movimento através da interação espaço-tempo-energia e corpo-sentimento-mente); Carl Orff (com possibilidades da tríade música-movimento-palavra); John Paynter e Murray Schafer (contribuindo com os processos de escuta ativa e criação); e Rudolf Laban (técnicas básicas do movimento).

Na disciplina Práticas cênico-musicais, Fernandino propõe o desenvolvimento de práticas que envolvem música e cena. Emprega, como fundamentação, princípios da pedagogia do Teatro e exercícios adaptados das propostas dos seguintes encenadores: Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jerry Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Rudolf Laban, entre outros, em entrelaçamento com os referidos pedagogos musicais (FERNANDINO, 2015).

Clara Sandroni, professora de Canto Popular da Escola de Música UFMG,

procurando contemplar as necessidades do cantor como artista cênico, trabalha técnicas do teatro que fizeram parte de uma de suas formações, e ainda, conta com a colaboração, a seu convite, dos alunos das Artes Cênicas, que propõem atividades e exercícios – faz isso por iniciativa própria, pois o que propõe não está contemplado no ementário das disciplinas. Ela diferencia o trabalho de interpretação de canções do trabalho do ator, e relata que a experiência corporal deveria fazer parte do currículo, por ser indispensável. (ALBUQUERQUE, 2017, p. 79)

Na UFC, a integração corpo, voz, musicalidade e comunicação se destaca no trabalho para a formação de educadores musicais. Consiglia Latorre, docente dessa universidade, relata em entrevista feita para essa pesquisa, que também trabalha voz e movimento, expressão, trilha sonora, voz falada e cantada, criação e improvisação, cuidados com a voz e repertório solo e coletivo – abertas aos alunos de teatro, cinema e música. De fato, a técnica vocal tem um peso grande no curso de licenciatura dessa universidade. Nos primeiros dois anos, todos os alunos participam obrigatoriamente da disciplina Técnica e Expressão, e só depois escolhem seu instrumento principal. Para a pesquisa de Albuquerque, Consiglia diz que “nesse programa, a prática da expressão vocal aparece como eixo de formação para o futuro professor, independentemente de seu instrumento escolhido” (2017, p. 56)<sup>33</sup>. O curso de música da UFC também está inserido no Instituto de Artes e realmente se mostra voltado mais para a formação do professor e menos para a sua atuação artística como cantor.

Na UNILA, a professora Analía Chernavsky questionada se havia alguma disciplina do curso de Canto que trabalhe a expressão corporal responde: “Não temos. Costumo trazer um professor convidado para fazer um trabalho breve com os alunos em uma ou duas aulas no semestre, dentro da disciplina Laboratório de Canto” (Analía Chernavsky, via e-mail, em 25 maio 2019).

O curso de Canto Popular da UFSJ, do qual sou professora, não possui nenhuma disciplina que trabalhe o corpo ou a expressão corporal. O aluno é motivado a procurar o curso de Teatro para suprir essa carência. Porém, este é oferecido no período noturno, diferentemente do curso de Música, que é integral (manhã e tarde); por isso, nem sempre o aluno se dispõe a ficar tanto tempo na universidade. Durante os ensaios dos shows semestrais, que fazem parte da

---

<sup>33</sup> Trecho retirado da entrevista concedida para dissertação de Albuquerque (2017) em 26/08/2018.

disciplina Canto Popular I a VIII são desenvolvidos alguns aspectos como a soltura, gestos, olhares, comunicação com público, enfim, a consciência corporal na própria prática artística e dentro de um contexto específico, como um processo formativo e avaliativo. Além disso, é desenvolvido um conjunto de atividades que envolvem a prática da música popular como a de produtor e mediador.

Além das buscas nas grades curriculares das universidades, também foram encontradas, no levantamento bibliográfico, algumas indicações didáticas relacionadas à formação corpórea do cantor que cabe aqui demonstrar.

Peixoto (2014) em seu artigo intitulado *Jogos e dinâmicas na formação do cantor: o trabalho de corpo como processo aliado ao repertório vocal*<sup>34</sup>, apresenta uma proposta didática cujo intuito é instrumentalizar profissionais e estudantes de canto para que possam estabelecer um repertório corporal próprio associado ao trabalho de voz. Partindo da sua experiência em dança contemporânea, teatro, arte-terapia e canto, a abordagem se faz respeitando a trajetória pessoal do aluno e instigando-o para que a pesquisa corporal seja parte de sua formação junto ao estudo vocal para compor a *performance* e identidade artística. Propõe um conjunto de aquecimentos, trabalha os gestos, o entendimento das diferenças da postura do corpo no dia-a-dia e no palco, dentre outras vivências e percepções, tratando o corpo com o mesmo cuidado com que se trata a voz. Esse enfoque, segundo essa autora, proporciona mais autoconfiança, desenvolve hábitos e um vocabulário corporal, que podem alicerçar o cantor em suas atividades musicais. Em suas palavras:

Este trabalho apresenta a possibilidade de uma formação diferenciada e individualizada para o cantor, baseada em uma perspectiva holística, na qual voz, canto e corpo estão conectados. Dentro desta concepção propomos ser possível o uso de experimentação e referências multidisciplinares entre música, teatro e movimento, que podem agregar desenvoltura, autoconhecimento corporal e autoconfiança do estudante no processo de aprendizado e em seu canto. [...] Essa abordagem é diferente da utilizada em formas mais tradicionais do estudo da música, em que canto e exercícios de palco coexistem somente quando direcionados para a elaboração de cena de ópera ou teatro musical, mas não coexistem dessa maneira no processo formativo do artista (PEIXOTO, 2014, p. 1132).

---

<sup>34</sup> Artigo publicado nos Anais do III SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música em 2014 e é parte da pesquisa do Mestrado Profissional da UNIRIO sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Laura Rónai. Até a presente data não foi encontrada a pesquisa na íntegra.

Almeida (2013) em sua tese intitulada *O corpo – sujeito numa proposta sensível de ensino do canto – sensibilidade, criatividade e ludicidade na formação do cantor/artista*, aponta para a especificidade de que, no caso do cantor, instrumento e instrumentista se fundem formando uma unidade, apontando a necessidade de um olhar sensível, criativo e lúdico no ensino para a descoberta da voz autêntica e a experiência estética do aluno/cantor. Faz uma crítica ao ensino tradicional do canto que se dá na perspectiva mecanicista para propor um entendimento dos “porquês” das dificuldades do aluno/cantor em desenvolver seu potencial vocal e artístico. Com suas análises em diálogo com as ideias e os conceitos de alguns autores, estruturou seu trabalho em cinco categorias: saber sentir, saber pensar, saber brincar, saber criar e saber “humanescer”<sup>35</sup>.

O **saber sentir** abriga as reflexões que tratam do desenvolvimento da sensibilidade para uma consciência profunda do corpo, capaz de favorecer o autoconhecimento para o aperfeiçoamento técnico e expressivo; o **saber pensar** sistematiza os conhecimentos de forma a tratar os conteúdos racionais e intelectivos dentro de um pensar sensível; o **saber criar** abre caminhos para o incentivo ao experimento de possibilidades diversificadas para a resolução das dificuldades de execução dos vocalizes e do repertório, tanto de ordem técnica quanto musical e expressiva, tanto no estudo como na *performance*; o **saber brincar** evoca a concentração e a liberdade para a vivência lúdica dos diversos aspectos técnicos e interpretativos através do envolvimento pleno no cantar como fazer artístico; e o **saber humanescer** visa trazer à tona a consciência das relações do sujeito com o mundo e com o outro e, ainda, a necessidade de se preparar e instigar o aluno/cantor para a vivência do cantar como experiência estética (grifo da autora, p. 16).

A pesquisa está inserida no universo do ensino do canto erudito, mas não está concentrada na técnica vocal e nem nas especificidades da interpretação do repertório para a performance. Objetiva trazer uma fundamentação teórica que seja capaz de embasar um pensamento de ensino do canto sensível e possibilitar a formação do aluno/cantor como artista consciente da sua voz, do seu corpo e da sua expressão na execução musical.

Outro ponto verificado pela investigação é a questão da formação docente. Segundo Sandroni (2017, p.127), a UNICAMP, além de influenciar nos programas de ensino dos cursos de Canto Popular acadêmico, teve um importante papel na

---

<sup>35</sup> Conceito criado pela linha de pesquisa Corporeidade e Educação do Centro de Educação da UFRN para referir-se ao corpo que valoriza as relações, que se mantém ressoante consigo e com o outro, com seu corpo e com o mundo.

formação dos seguintes professores, que atuam nas universidades do país, todos graduados em Música Popular/Voz, a saber: Prof.<sup>a</sup> Andrea dos Guimarães (UFSCAR); Prof. Alexei Queiroz (UnB); Prof.<sup>a</sup> Uliana Dias (UnB); Prof.<sup>a</sup> Analía Chernavsky (UNILA); e Prof.<sup>a</sup> Daniella Rezende (UFPB) – quatro já com Mestrado e uma com Doutorado.

Essa discussão sobre a formação dos professores também pode ser percebida na análise das entrevistas realizadas para a presente pesquisa. No conjunto de nove docentes entrevistados, observamos que seis possuem a primeira graduação na área de música, sendo três com graduação em Canto Lírico e três com formação em Música Popular. Os outros três entrevistados têm sua primeira graduação em outras áreas: Comunicação Visual, Ciências Sociais e História. Alguns elementos são importantes ressaltar: grande parte dos professores não tiveram graduação em Canto Popular. Em certa medida, isso pode indicar uma reflexão sobre essa lacuna e de uma certa maneira, justificar a falta de disciplinas com este tema na organização dos cursos. Esses dados podem ser observados em alguns depoimentos:

“[...] optei aos 17 anos por fazer graduação em comunicação visual porque na universidade só tinha ensino de música erudita (eu já tinha estudado bastante música erudita, na escola municipal de música de SP e aulas particulares, piano) e eu queria mesmo era música popular (Consiglia Latorre, via whatsapp em 26 maio 2019).

Na Universidade, cheguei primeiro ao curso de Ciências Sociais (1991 a 1994). Mas, sempre quis trabalhar com o tema da "cultura" e da música. Então, ao sair da graduação, entrei para o Mestrado em História Social, onde tive a oportunidade de pensar sobre o desenvolvimento de músicos e artistas na passagem do século XIX ao XX no Rio de Janeiro (2003 a 2006). Depois das Ciências Sociais, fiz a graduação em Música Popular, também na Unicamp: de 1996 a 1999, em que ampliaram-se as vivências musicais (Uliana Dias, via e-mail, em 27 maio 2019).

Estudei piano até o final do Conservatório (os 3 níveis do técnico), fiz bacharelado e licenciatura em história, mestrado em história, graduação em música popular e doutorado em musicologia histórica (Analía Chenavisky, via email, em 30 jul. 2019).

Como não havia a habilitação em Canto Popular no país, grande parte dos professores tiveram formação musical em outros cursos de música existentes à época. Somente em 2002, como vimos no Quadro 5, foi criado o primeiro curso na UNICAMP.

Mesmo com a entrada tardia do Canto Popular nas universidades brasileiras, e a formação diversificada dos atuais docentes dos cursos analisados, fica evidente a lacuna tanto na grade curricular atual, quanto na formação dos docentes em atividade, como nos revela Joana Mariz: “Sinto que na música tem pouco essa abordagem. Isso tem motivado uma formação paralela que de certa forma, mascara essa ausência nas universidades”. (via whatsapp, em 13 maio 2019).

Diante dos dados levantados, verificou-se que, somente duas das onze universidades pesquisadas, apresentaram disciplinas que trabalham a expressividade e o corpo do cantor popular. Observou-se que, fora essas, as outras poucas propostas encontradas para a preparação cênico-corporal não são obrigatórias, nem específicas e provenientes de outras áreas afins, como teatro, dança, artes marciais, capoeira, etc. Apesar de oferecerem ferramentas imprescindíveis para a formação do cantor são insuficientes para suprir todas as suas necessidades.

Ao que parece, pela análise realizada, e considerando os limites do âmbito investigado pela pesquisa, as práticas de caráter cênico e corporal ainda não se encontram ratificadas nos cursos de Canto Popular, assim como já ocorre com trabalho de aperfeiçoamento vocal. As disciplinas nesse sentido, não chegam a se efetivar como fruto de propostas metodológicas da área como um todo. As propostas encontradas são pontuais, diversas entre si e, em grande parte, fruto de iniciativas individuais de docentes, oriundas de sua bagagem pessoal, que surgem para suprir suas necessidades como artistas ou como docentes, preenchendo lacunas de recursos didáticos específicos.

Entretanto, podemos notar um interesse no meio acadêmico que pode levar a um aperfeiçoamento e uma sistematização a partir de reflexões e maiores estudos.

Fica claro, porém, que as universidades, apesar dos esforços individuais do corpo docente e do reconhecimento da importância do trabalho cênico-corporal com os alunos, ainda buscam uma sistematização metodológica com a qual esse trabalho se propõe a contribuir. O terceiro capítulo se dedicará a apresentar algumas propostas nesse sentido.

### **3 ASPECTOS INDICADORES DA ATUAÇÃO CORPORAL E CÊNICA DO CANTOR POPULAR**

O objetivo deste capítulo é relacionar os dados que foram levantados no decorrer da investigação, buscando o cruzamento das informações provenientes das grades curriculares, das entrevistas e da revisão bibliográfica. Tendo como suporte a Análise de Conteúdo, foram selecionados os pontos mais relevantes, filtrados, recortados de forma a reduzi-los a sua essência e estruturados em categorias que orientaram a organização deste trabalho.

Em um dos recortes de conteúdo, que consistiu um ponto de partida para a análise, observou-se que os termos que mais apareceram nas entrevistas respondidas pelos docentes participantes da pesquisa como algo importante para o corpo do cantor em cena foram: presença, consciência corporal, performance. Além disso, como será demonstrado ao longo deste capítulo, destacaram-se ainda: coerência de sentidos na expressão; corpo em consonância com o fazer vocal, cênico e artístico; corpo em consonância com a intenção do intérprete; corpo organizado para que possa fluir com liberdade e estabelecer elos.

Como mencionado no capítulo 1, visando trazer informações sobre a temática do corpo e da expressividade cênica para o presente estudo, buscou-se fontes em outras áreas de atuação nas quais esses temas já são alvo de reflexão. Dessa forma, esses termos foram comparados com os dados do levantamento bibliográfico, e constatou-se que esses conceitos são amplos e tratados de formas diversas na literatura consultada. Assim, como resultado desse processo de comparação, seleção e estruturação, foram elaboradas cinco categorias, sendo elas: Ação Vocal e Comunicação; Consciência da linguagem corporal; Performance na Canção Popular; Elementos estruturadores da Canção; Espaço cênico musical. Todas elas trazem dinâmicas que se inter-relacionam, mas, para fins de análise, serão apresentadas, a seguir, em suas especificidades.

#### **3.1 Ação vocal e comunicação**

Como demonstrado no capítulo 2, todas as universidades analisadas oferecem técnica vocal para os alunos de Canto Popular, o que não surpreende, por esse ser um aspecto importante na formação do cantor. Através de exercícios



específicos, trabalha-se respiração, articulação, ressonância, timbre, extensão e expressão. Segundo Sandroni (2017, p. 176), os professores não adotam um único método, mas vários. Utilizam-os como fonte de orientações para o aprimoramento técnico, artístico e didático, bem como para ampliar o repertório de exercícios vocais. Ela nos relata:

Quando se trata de exercícios vocais para o Canto Popular, os chamados vocalizes, parece haver uma concordância entre os professores em utilizar tanto exercícios oriundos de métodos eruditos, adaptados para o cantor popular, quanto exercícios de criação própria, muitas vezes baseados no repertório da música popular que o próprio aluno está estudando (Ibidem, p.179).

Entretanto, esse tema não será aqui aprofundado, por não se tratar do foco da presente pesquisa. O que se destacou de diferenciado nos dados levantados na investigação é o corpo e a voz do cantor em suas propriedades comunicativas.

O corpo do cantor tem suas especificidades, suas características próprias. É ele mesmo que se expõe, física e mentalmente. Regina Machado, em entrevista, relata: “o corpo em cena diz tudo, revela tudo, estabelece comunicação” (via e-mail, em 16 maio 2019). Nesse sentido, fica evidente que, também para Machado, a voz não é apenas som, mas uma manifestação, uma comunicação composta por um complexo de elementos que o artista carrega em si e no ambiente que ele cria. Diz respeito a múltiplas formas de comunicar, de fazer compreender algo a alguém. Joana Mariz confirma neste seu relato:

O cantor, ele não é ou só voz, ou só técnica, ou só interpretação, ou só corpo, essas coisas vêm juntas e o corpo é expressão física de uma coisa... de uma expressão sonora que a voz criou. Que, por sua vez, são expressões do indivíduo que está lá cantando. Isso é uma coisa natural, que acontece com a gente o tempo todo, é assim que a gente se comunica, é assim que a gente é na vida, mas no processo de construção do canto, às vezes se perde essa conexão e a pessoa perde a capacidade de usar completamente esse potencial; então, eu acho que o trabalho do corpo tem essa importância (Joana Mariz, via whatsapp, em 13 maio 2019).

A oralidade é um modo de estabelecer uma interlocução. A voz transmite para o ouvinte informações da personalidade e do estado emocional do emissor, por meio das qualidades do som, de modo que os parâmetros vocais<sup>36</sup> são associados ao

---

<sup>36</sup> A identificação do que seriam parâmetros e recursos vocais varia entre os estudiosos da área. Neste trabalho, adotamos como referência Lúcia Gayotto (1997), para quem parâmetros vocais são:

discurso para revelar a intenção. O estudo que permite a identificação das características de uma pessoa por meio de sua voz denomina-se psicodinâmica vocal, e é um tema relativamente recente na Fonoaudiologia, assim como o estudo da expressividade.

Entretanto, há outras formas de se comunicar, cuja raiz não está no aspecto sonoro da voz, mas no corpo como um todo, por intermédio de ações, gestos, gesticulações, símbolos representados corporalmente, como também por meio de elementos externos como o vestuário, adereços, cenário, etc. A plena manifestação vocal é fruto da interação dos aspectos sonoros com os demais elementos corpóreos. Sendo assim, é importante destacar que, na visão da presente pesquisa, o cantor/intérprete está vivo, valendo-se não somente das suas modulações sonoras e articulações linguísticas, mas também de recursos físicos e cênicos na tarefa de trazer à canção carga semântica em que se comungam todos esses elementos.

Como reforça Vargas (2002, p. 26) “o músico/cantor intensifica o uso do seu corpo, fazendo-o adensar ou reverberar sentidos restritos aos textos sonoro e poético da canção, ou ainda demonstrar outra semântica não expressa diretamente na canção”, mas o sentido que ele queira dar. À utilização da voz com uma intenção cênica, exercendo assim uma função ativa no processo de criação, chamaremos de ação vocal. A respeito disso, Nogueira (2010) explica:

Assim, a utilização conjunta dos recursos vocais e das forças vitais, ou seja, a produção física da voz associada à busca das intenções e dos desejos, dá à voz a possibilidade de ação cênica. Dessa forma, chamaremos de ação vocal a utilização física e consciente dos parâmetros vocais, associada à capacidade de uso desses parâmetros para expressar desejos, sentimentos e intenções e, a partir desse princípio, transformar e atingir o espectador, visto que a voz carrega o potencial de afetar o ouvinte. A voz passa, então, a ser um elemento ativo na criação, de modo que o eixo corpo-voz se apresenta como um instrumento de exteriorização de pensamentos, sentimentos e estados emocionais internos na composição de ações físicas e vocais, que devem ser experimentadas em estreita conexão (p. 26).

Maletta (s.d) afirma que “a gênese do fenômeno vocal está nos primeiros mínimos movimentos corporais que, provocados pelo desejo do indivíduo de se manifestar, tornam seu organismo integralmente coerente com o sentido que quer produzir no(a) interlocutor(a)”, de maneira que todo o organismo (mental, emocional,

---

respiração, ressonância, intensidade, articulação, frequência e timbre; e os recursos vocais resultantes são: volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase.

fisiológico e postural) se altera de forma coerente com esse desejo. Se as emoções não se refletirem nas expressões físicas, não forem coerentes, não passarão a “impressão de veracidade entre o que pensamos e aquilo que dizemos”<sup>37</sup> (MALETTA, no prelo). Quando os comportamentos verbais e não verbais se desalinham, a postura fica dessincronizada com os aspectos sonoros da voz, a expressão facial não corresponde às palavras que estão sendo ditas; e se, ao mesmo tempo, tenta-se projetar uma imagem confiável de si, os sentimentos e crenças entram em choque com as emoções, tirando as pessoas do estado de presença<sup>38</sup>. Para se sentir presente, precisam estar em harmonia: emoções, pensamentos, comportamentos, expressões faciais e físicas.

Alguns entrevistados apontam essa preocupação com relação à interação voz-corpo do cantor em cena:

Que ele [o corpo] possa estar em consonância com sua expressão vocal. Que possa ser relaxado ou com tônus suficiente para a expressão necessária àquela performance que ele vai trazer. Algo mais com a coerência de sentido, na expressão (Uliana Dias, via e-mail, em 27 maio 2019).

O corpo do cantor faz parte de sua expressão. Tem que completar e ajudar a comunicar o que a voz está dizendo (Luciano Simões, via e-mail, em 9 ago. 2019).

Pra mim, é de extrema importância que o corpo, a mente, a voz e a emoção do cantor estejam todos em alinhamento. Pra mim, não pode haver discrepância de discurso, assim, do que que aquele corpo me diz para o que me dizem as palavras que ele está proferindo, né? Então, pra mim é isso, é essa relação entre corpo, mente, voz, emoção, coração. Esses quatro juntos assim, na mesma intenção, vibrando no mesmo recado (Renata Vanucci, via whatsapp, em 14 ago. 2019).

Esses relatos de entrevistas indicam a preocupação com o alinhamento e a harmonia entre voz, corpo, mente e emoção, sendo que algumas assinalam a ideia de que, quando ocorre uma integração desses elementos, há uma vibração unívoca.

Verificou-se que algumas disciplinas encontradas pela pesquisa se

---

<sup>37</sup> No teatro, o desejo de se manifestar não é necessariamente do atuante, mas da *persona* que encarna. Maletta (s.d.) sugere a “invenção do desejo”. Segundo o autor, “trata-se de criar imagens mentais que se adequem às emoções e aos sentidos que se quer produzir, e deixar que o corpo reaja, por si, a essas imagens”, buscando a sincronia, a coerência com o estado mental/emocional criado.

<sup>38</sup> Esse termo será descrito no item 4.3.2 do presente capítulo.

relacionam a esse pensamento da voz como comunicação e expressividade cênica, para além da técnica vocal tradicional. São as disciplinas: *Técnica e Expressão Vocal I a III* da UFC, onde se trabalha a integração corpo/voz, relação entre conteúdos emocionais, respiração, comunicação, corpo, voz e musicalidade; *Voz e Interpretação I a III* da UFPB (disciplina optativa), que integra a expressão vocal e gestual e a expressão do corpo inteiro; e na UFMG, com a disciplina *Música e Expressão Corporal* (disciplina optativa), por meio da qual se aplicam técnicas fundamentais para a expressão corporal: atuação/comunicação em interface com a expressão musical.

### 3.2 Consciência da linguagem corporal

Uma das dificuldades enfrentadas pelo cantor é de não conseguir observar visualmente os movimentos (corporais) de seu aparelho fonador. Ele cria referências a partir do som produzido. Grande parte das atividades pedagógicas da voz são dedicadas a construir imagens mentais desses movimentos, de provocar a atenção nas sensações físicas internas e aos cuidados posturais. O estudo da anatomia e fisiologia é um componente presente em boa parte dos cursos pesquisados, contudo, o corpo abordado nesta pesquisa, não é apenas o da dimensão orgânica da técnica vocal ou da disponibilidade físico-corpórea, mas um corpo expressivo em conexão múltipla.

A linguagem corporal é utilizada há milhões de anos e os primeiros estudos científicos foram feitos por Charles Darwin no final do século XIX. Para Darwin, as emoções são universais, uma vez que pessoas de diferentes regiões do mundo são capazes de identificar as mesmas expressões para determinada emoção (CUDDY, 2016, p. 36). Também podemos identificar características de uma pessoa através da sua expressão corporal ou linguagem não-verbal. A linguagem corporal pode parecer abstrata, mas seu uso, entretanto, é tão importante para a comunicação quanto o domínio da linguagem verbal, e é fundamental para indicar emoções que não foram ditas pelas palavras. Sobre essa questão, Nogueira (2010) relata:

Várias de nossas intenções e nossos desejos são revelados através do tipo de atitude corpórea/vocal selecionada. Nossos pensamentos provocam imagens mentais carregadas de emoção, e para cada espécie de emoção despertada nosso organismo físico age e reage de formas distintas (p. 26)

Para esclarecer o entendimento sobre consciência corporal, inicialmente recorri ao Dicionário Houaiss. Para o verbete *consciência*, há vários significados entre os quais destaco os seguintes:

- a) sentimento ou conhecimento que permite ao ser humano vivenciar, experimentar ou compreender aspectos ou a totalidade de seu mundo interior;
- b) faculdade por meio do qual o ser humano se apercebe daquilo que se passa dentro dele ou em seu exterior;
- c) estado apresentado por um indivíduo de posse de suas faculdades (ver, ouvir, pensar, etc.).<sup>39</sup>

Por sua vez, o verbete *corporal* significa:

- a) concernente a corpo, próprio dele ou a ele pertencente;
- b) que tem corporeidade;
- c) próprio do corpo físico.<sup>40</sup>

Sendo assim, ter consciência corporal pode ser entendido como tomar consciência do próprio corpo, reconhecer e identificar os processos e movimentos corporais internos e externos. Observa-se que esse entendimento está em consonância com o que Merleau-Ponty (1975) chama de corporeidade, isto é, “é o corpo encarnado, corpo que olha todas as coisas e que se move no mundo, apoiado pela consciência de si. Corpo na sua totalidade, vivo, sentindo, pensando, atuando e relacionando” (p. 221).

Paul Zumthor (2000) ajuda-nos, a compreender que o corpo conhece e tem registros da sua experiência no mundo. Guarda registros que não estão apenas no campo intelectual, mas também no plano das sensações, das impressões e das emoções. Nossos sentidos, além de ferramentas de registros, são órgãos de conhecimento e, graças a esse conhecimento, produz-se uma acumulação de

---

<sup>39</sup> Dicionário Houaiss. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#6>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

<sup>40</sup> Ibidem

memórias de origem corporal. Segundo esse autor,

[...] não somente o conhecimento se faz pelo corpo mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo. [...] o contexto indica muito claramente que se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói (p. 91).

Na primeira metade do século XX, Émile Jaques-Dalcroze<sup>41</sup> já propunha uma educação musical que se baseava na audição e atuação do corpo; onde o corpo faria o papel de intermediário entre os sons e o pensamento e se tornaria instrumento direto dos sentimentos. Sua proposta parte do pressuposto de que os elementos musicais podem ser realizados corporalmente, experimentados e vivenciados através do movimento. Dessa forma, altura, intensidade, ritmo, melodia e harmonia podem levar o aluno a aprender e apreender conteúdos da música, não somente pela música, mas também pelo corpo (MARIANI, 2012, p.31).

Fernandino (2017, p. 37) defende a necessidade de se trabalhar com a expressão corpórea nos processos de ensino-aprendizagem, e declara que corpo, no trabalho artístico, “é entendido como uma unidade psicofísica na qual ocorre um trânsito entre aspectos cognitivos, afetivos e físicos”. Um bom desenvolvimento corporal pressupõe uma boa evolução da motricidade, das percepções espaciais e temporais, e da afetividade. O processo cognitivo integra várias funções, como pensamento e linguagem, para que o indivíduo possa interagir com seus semelhantes e com o meio em que vive, sem perder sua identidade, transformando tudo que capta e percebe. A corporeidade assume um contexto mais amplo nessa dimensão, segundo Maria Elisa Ferreira, apoiada em Merleau-Ponty:

O homem precisa ser apreendido não apenas enquanto corpo material, mas, principalmente, enquanto um fenômeno corporal, ou seja, enquanto expressividade, palavra e linguagem. Somos movimento, gesto, expressividade, presença. [...] O ponto de vista merleau-pontyano carrega consigo o juízo de que somos presenças ativas no mundo, forçando-nos a ultrapassar a ideia de que seríamos objetos passivos à mercê da História (FERREIRA, 2010, p.49).

Entre os relatos analisados, há o reconhecimento, por grande parte dos

---

<sup>41</sup> Émile Jacques-Dalcroze (1865/1950) foi o criador de um sistema de ensino de música baseado no movimento corporal expressivo, que se tornou mundialmente difundido a partir da década de 1930.

entrevistados, de que é fundamental que o cantor tenha consciência de seu próprio corpo e de seus movimentos, no sentido de que essa consciência possa libertar o corpo para adquirir a expressão desejada. Para alcançar tal objetivo, diferentes estratégias são usadas. Por exemplo, a professora Joana Mariz, reiterando a importância de que “o corpo esteja organizado de uma maneira em que possa fluir com mais liberdade”, cita o método de organização de Ivaldo Bertazzo<sup>42</sup> e a técnica de cadeias articulares e musculares de Godelieve Denys Struyf.<sup>43</sup> Segundo Mariz,

são métodos que deixam o corpo muito livre pra fazer o que você precisa corporalmente e vocalmente. Na verdade, não são métodos que estão pensando a voz, mas em o corpo ter liberdade em se movimentar, porque às vezes o corpo tem tensões musculares muito fortes e que te prendem a expressão ou a livre expressão, né? Porque expressão sempre acontece. Então, eu acho muito importante o cantor ter essa ligação, essa re ligação com o corpo e esse contato constante. (Joana Mariz, via whatsapp, em 13 maio 2019)

Ainda a respeito dessa questão, vale citar:

Nesse sentido, trabalho com meus alunos algumas práticas para despertar a consciência corporal. Exercícios posturais, respiratórios, perceptivos, alongamentos etc. Além disso, faço uso da Técnica de *Viewpoints* para uma melhor compreensão do espaço e do corpo cênico (Regina Machado, via e-mail, em 16 maio 2019).

Nos últimos três anos, tenho me dedicado ao estudo das práticas corporais formuladas e propostas por Ivaldo Bertazzo em seus livros e DVDs. No último ano, realizei terapia corporal com Nara Vieira, que possui formação multidisciplinar em educação física, dança, método Ivaldo Bertazzo, método global de fisioterapia de cadeias musculares e articulares – GDS, dentre outros, no sentido de trabalhar um corpo livre e capaz de se expressar de acordo com suas características físicas, posturais, psíquicas e

---

<sup>42</sup> Ivaldo Bertazzo trabalha desde 1970 na educação do corpo e na transformação do gesto como manifestação da própria individualidade. Viajou o mundo incorporando movimentos e a cultura gestual de diversos lugares ao seu trabalho até criar, em 1976, a Escola de Reeducação do Movimento e o Método Bertazzo de Reeducação do Movimento. Esse método oferece benefícios físicos, emocionais e à saúde do corpo. Hoje, trabalha com profissionais da saúde, educação, esporte e cultura. Disponível em: <<http://www.metodobertazzo.com/>>. Acesso em: 13 maio 2019.

<sup>43</sup> É um método de cadeias musculares e articulares criado na Bélgica por Godelieve Denys-Struyf (GDS) fisioterapeuta e osteopata Belga. “Trata-se de um método de fisioterapia e abordagem comportamental, de prevenção, tratamento e manutenção baseado na compreensão do terreno de predisposições”. Godelieve afirma que o “corpo é linguagem”, ou seja, o corpo é um ótimo meio de comunicação, que devemos conhecer e estruturar para uma abordagem individualizada, seja ela preventiva ou curativa. No método, a linguagem corporal e o comportamento estão associados ao sistema muscular que concretiza a mensagem que o corpo deseja exprimir. Fonte: ARRUDA, Cristiane. Cadeias Musculares e Articulares no método G.D.S. 25 fev. 2016. Disponível em: <<https://blog.inspirar.com.br/cadeias-musculares-e-articulares-no-metodo-g-d-s/>>. Acesso em: 14 maio 2019.

comportamentais [...] Realizo exercícios corporais em espaço amplo para sensibilizar e desvelar a sua [do aluno] expressão corporal. Exercitamos a construção de performances curtas, na qual se deve partir de experimentações corporais e vocais, e não da canção. Tais performances podem estar apoiadas num poema, ou decorrer da improvisação livre, da construção de uma história, ou explorar um tema específico (Thaís Nunes, via e-mail, em 5 jun. 2019).

O trabalho corporal possibilita ao cantor a liberdade de incorporar as emoções trazidas pela canção. Alguns entrevistados indicam que experimentar variadas formas de se cantar pode desvelar a expressão e suscitar novas maneiras de se relacionar com a canção, mas reforçam a necessidade de se trabalhar a letra em interação com o corpo/voz.

É importante que o corpo do cantor expresse a letra e a música que ele está cantando. Os exercícios corporais simples de aquecimento sempre ajudam. Faço exercícios propondo movimentos variados para os alunos que são muito parados, e ao contrário, propondo mais estabilidade corporal para alunos com muitos movimentos, sem muito sentido. Trabalho também com exercícios onde os alunos cantam a mesma música com emoções bem diferentes, e observando seus movimentos (Clara Sandroni, via e-mail, em 16 maio 2019).

Tem que encorajar uma integração do recado que está por trás da retórica que cada canção traz. [...] Trabalhar exatamente a questão das intenções que estão no texto. Muitas vezes, os cantores ficam preocupados somente com as questões técnicas, se vão atingir tais e tais notas, com as questões musicais... Então, eu trago uma série de exercícios sobre isso, que se passam no campo racional inicialmente, do que quer dizer aquela letra; aí, depois, quais são os perceptos que isso traz no meu racional mas também no meu corpo, como eu me sinto em relação a isso e como eu vou passar isso a cada vez que eu cantar, porque não basta fazer essa reflexão e usar isso pra todas as vezes, não dá (Renata Vanucci, via whatsapp, em 14 ago. 2019).

Praticamos a interação do corpo e do canto na prática de repertório. [...] Os exercícios consistem em realizar movimentos com todas as articulações do corpo, sequências variadas de alongamentos, respiração aliada ao movimento, cantar caminhando sobre o pulso, reflexão crítica sobre o texto da canção, recitar o texto da canção e praticar a performance (Thaís Nunes, via e-mail, em 5 jun. 2019).

Primeiramente, ajudo os alunos a entender o texto da canção e depois os ajudo a achar alternativas de expressar os sentimentos e a mensagem do texto, sem exageros e de maneira natural. Trabalho bastante soltura, alívio de tensões e uso do corpo de maneira expressiva, sempre tendo como base o texto (Luciano Simões, via e-mail, em 9 ago. 2019).

Marcadet (2008, p.13), falando sobre a diversidade de interpretações, cita duas tendências em articular o corpo em relação à letra da canção. A primeira delas



denominou de incorporação, que seria em suas palavras, “a faculdade que tem o cantor de apropriar-se e ‘viver’ uma obra”. Nesse caso, os sentidos evocados pela canção conduzem a um modo de agir de maneira redundante e podem ser representados pelo intérprete por gestos, como a mão no coração ou os olhos fechados em canções românticas. Seria o uso de uma gramática corporal normatizada. O outro procedimento seria o cantor levar o público a ver e entender o tema, pela “força de convicção de um afastamento sobre o princípio *brechtiano*<sup>44</sup> do distanciamento”, onde a plateia é convidada a sentir e reagir às ideias expostas, de acordo com a sua experiência e a sua sensibilidade. Além dessas duas tendências – cabe ressaltar –, existe uma terceira alternativa subentendida no texto desse autor, que não estabelece uma superposição de discursos reforçativos, nem propõe uma reflexão ideológica ou política característica do princípio brechtiano, mas, sim, uma interpretação que cria imagens poéticas, não ilustrativas, que levem em conta os desejos e pulsões do cantor.

Tudo o que foi exposto refere-se diretamente à expressão artística. Por isso, a importância de incentivar o conhecimento do corpo pelo sentir. Só se pode ganhar domínio do corpo como um instrumento na medida em que estabelecemos uma estreita relação com ele, uma consciência corporal profunda.

Observa-se que algumas disciplinas oferecidas nas universidades tem a intenção de se trabalhar a percepção corporal como ferramenta para a performance, como é o caso do trabalho com o Viewpoints na UNICAMP que desenvolve um vocabulário para se pensar e agir sobre movimentos e gestos; e técnicas como o Thai Chi, Liangong, artes marciais, capoeira, na UFPB, que desenvolvem a coordenação motora, a concentração, o equilíbrio, alivia tensões e estimula a capacidade de expressão individual por meio de movimentos criativos.

### **3.3 Performance na canção popular**

De uma maneira geral, a performance no campo da música é entendida tradicionalmente como todo tipo de execução musical em qualquer contexto. A

---

<sup>44</sup> O princípio do distanciamento “abrange as técnicas ‘desilusionantes’ que não mantêm a impressão de uma realidade cênica e que revelam o artifício da construção dramática ou da personagem. [...] Para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica”. (PAVIS, 2008, p.106).

técnica e interpretação são trabalhadas a fim de se alcançar um virtuosismo na execução musical direcionando a percepção corporal àquilo que possa favorecer o desempenho técnico. Para além disso, nossa investigação, busca possibilidades mais abrangentes no campo cênico e expressivo da performance.

A canção popular está longe de ser apenas música, já que é o resultado da relação entre texto, música e performance. O ato de assistir a um show contém um mecanismo de decodificação composto por signos que abarcam não somente a interpretação das notas e das palavras, mas dos gestos, dos movimentos corporais e de toda comunicação implícita na interpretação. A respeito disso, Valente (1999) diz:

Tratar da expressão da voz supõe igualmente tratar de sua execução. A voz humana é o único instrumento que se caracteriza por reunir num mesmo corpo executante e meio de execução – seja do cantor, do ator, do contador de histórias. Por essa razão, todos os elementos que concorrem à execução de uma obra oral (encenação, ritmo, jogo da voz, etc.) desempenham um papel importante. É precisamente aí que se destaca o papel do corpo (p.120).

Ainda a respeito dessa questão, Valente (1999), citando Zumthor, apresenta-nos como este define a performance – que ela ressalta como um conceito muito caro à sua teoria da oralidade: “a ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora”. (ZUMTHOR *apud* VALENTE, op. cit. loc. cit.)

A canção se realiza na sua materialização encenada por meio da voz. Há algo especial nas palavras cantadas. Não podemos pensar a voz e a palavra sem pensar no corpo e no sujeito. Para Zumthor (2000, p.33), “a performance é o único modo vivo de comunicação poética”; e o que constitui comunicação poética é “sua tendência ou sua aptidão para gerar mais prazer do que informação” (p.60).

Percebe-se que esta noção de performance aqui proposta envolve diversas questões que se inter-relacionam e que merecem ser a seguir identificadas.

### **3.3 1 Teatralidade**

Ainda sobre a performance, Zumthor também diz que ela “não apenas se liga

ao corpo, mas, por ele, ao espaço”<sup>45</sup> (2000, p. 38). E nesse momento, no espaço entendido como o lugar cênico – um espaço de ficção –, surge o que podemos chamar de teatralidade, conceito que não se limita a uma característica exclusiva do Teatro. Uma breve definição proposta por Jossette Féral corrobora para esclarecer esse conceito:

[a teatralidade seria] um processo no qual o sujeito (aqui o artista) modifica a perspectiva das coisas a fim de obrigar o espectador a ‘vê-las de maneira diferente’. [...] Ela implica a existência de uma defasagem entre a vida e a cena, entre a ação natural e a ação teatralizada (FÉRAL *apud* THOMAZ, 2016, p. 310).

Nesse sentido, a performance artística é composição que requer atenção, percepção, memória, raciocínio e imaginação por parte do cantor/intérprete, não só sob um viés subjetivo, mas também concreto, quando os signos ativados pela comunicação se efetivam na reação despertada no público. É, pois, uma inter-relação de elementos do entorno cênico que proporciona variadas reações no público que ouve e interage. É um espaço físico-motor, sonoro e visual, onde o cantor/intérprete se move para além da ocupação do espaço, transportando para a plateia sentimentos e emoções que já não lhe pertencem: se distribuem e ganham liberdade de interação e eco. Sobre isso, ressalta Valente:

[...] o ouvinte exerce função ativa que é indispensável na performance. Isto porque o ouvinte recria, de acordo com seu repertório particular, o universo significativo que lhe é transmitido pelo executante. Frisando a ideia, podemos mesmo afirmar que é justamente a participação ativa do ouvinte um dos determinantes fundamentais da performance do executante (VALENTE *apud* ANDRADA E SILVA, 2005, p. 96).

A presença simultânea de quem canta e de quem ouve é condição imprescindível na performance teatralizada. Reforçando essa ideia, Zumthor (2010) declara:

Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na performance. O corpo, por sua materialidade, socializa a performance, de forma fundamental. Aliás, a voz exerce no grupo uma função; e esta não é estritamente interpessoal, como pode ser na conversação. O desejo profundo da voz viva está na origem da poesia, se direciona para a coletividade dos que preenchem o espaço onde ressoa a voz (p.84).

---

<sup>45</sup> Esse tema será abordado no item 4.5 desse capítulo.

Assim, o cantor em cena vive o desafio de realização de um projeto complexo, próprio dessa ideia de teatralidade, no qual se permeia a sua atitude e intencionalidade, como também sua habilidade de interação com vários elementos, dentre eles os músicos e o público. Esses indicativos têm peso em alguns relatos dos nossos entrevistados, sobre o que é importante para o cantor em cena:

A leveza, a soltura, o conforto e a solidez da performance (Anália Chernavsky, via e-mail, em 30 jul. 2019).

A generosidade da troca com os músicos e plateia [...] saber lidar com as surpresas e os acasos. Experimentar. As apresentações são únicas na sua aura (Consiglia Latorre, via whatsapp, em 26 maio 2019).

Pensar a canção popular sem levar em consideração todos esses elementos é descaracterizá-la, pois, como nos aponta Simon Frith, citado por Dantas (2005, p. 3), “ouvir música é vê-la performatizada, no palco”. Sendo assim, a performance não se dá de maneira aleatória; o gênero da canção do qual ela faz parte interfere diretamente nas escolhas, tanto dos arranjos, instrumentos e das entonações da voz quanto do comportamento e da energia empregada no corpo.

O show, como um fenômeno cênico, acrescenta à atuação do cantor uma representação em que os elementos teatrais, associados aos musicais, favorecem a construção da teatralidade. Em uma apresentação musical se encontram elementos do teatro, da dança e da retórica, remetendo-nos ao conceito grego clássico de *mousiké* que, diferentemente do que entendemos hoje como “música”, significava uma unidade de práticas culturais e agregava a música, a dança e a poesia. (FINNEGAN, 2008, p.27).

Regina Machado (2007) menciona essa integração entre o texto, a música e a cena, e a participação fundamental do intérprete. Indica a necessidade de que o cantor desenvolva a capacidade de interpretação da mensagem da canção e elabore formas particulares de expressão:

Na canção popular, a relação entre o texto com a melodia confere ao intérprete um papel definitivo na expressão dessa junção, cabendo ainda ao cantor somar a essa explicitação emotiva as características vocais, bem como o carisma pessoal, visto que a canção popular tornou-se também um ambiente de realização cênica (p.17).

O show é um evento polifônico<sup>46</sup>, envia diversas mensagens simultâneas – vozes – que expressam e que se dialogam. Quem assiste ao espetáculo, percebe o sentido produzido pela simultaneidade de todos esses fatores. Maletta (2016, p. 58) chama a atenção para a diferenciação entre a criação/construção do espetáculo e o resultado final, a montagem. No primeiro momento, o processo de criação, seria o momento dos artistas criadores (cantor, arranjador, músicos, iluminador, figurinista, cenógrafo, etc) manifestarem o seu ponto de vista para que esses discursos sejam identificados e possam conduzir ao entrelaçamento dessas vozes, ao ponto de produzir o sentido que se deseja. O espectador recebe o resultado do processo, a manifestação simultânea dessas várias vozes, que juntas se somam e amplificam o sentido que se criou. No momento da performance, todos os elementos se aglutinam numa experiência única, transcendendo cada sentido que seus componentes individuais possam produzir isoladamente.

Como uma ilustração dessa dinâmica, Santiago (1989) comenta a extraordinária harmonia existente no projeto artístico de Caetano Veloso, pleno de teatralidade, onde todos os elementos comungam essa interação:

O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música. Deixar que os seis elementos desta equação não trabalhem em harmonia (o que sucede muitas vezes com Roberto Carlos), mas que se contradigam em toda extensão, de tal modo que se cria um estranho clima lúdico, permutacional, como se o cantor no palco fosse um quebra-cabeça que só pudesse ser organizado na cabeça dos espectadores. Mudando e recriando a imagem de número para número, Caetano preenchia de maneira inesperada as seis categorias com que trabalha basicamente: corpo, voz, roupa, letra, dança e música. O artista se desdobra entre criador e criatura. Deixando aquele na penumbra da enunciação, exhibe-se a si mesmo, criatura, artifício, arte como enunciado. Ler é penetrar no espaço das intenções oferecidas e das preposições camufladas (SANTIAGO, 1989, p.150-151).

É importante reiterar que o cantor não está isolado num cenário dimensionado pelo palco; ao seu entorno há outras fontes comunicativas. E apesar do cantor, na maioria das vezes, estar no centro das atenções num espetáculo de canções, o trabalho de criação e produção é coletivo, participativo e exige uma sintonia entre os artistas envolvidos para criar um ambiente que favoreça a interação de sua *presença* com os outros recursos visuais e sonoros. Em outras palavras, o intérprete denota

---

<sup>46</sup> No sentido cênico é um conceito amplamente discutido por Maletta em seu livro *Atuação polifônica: princípios e práticas*.

sua intimidade com o que pretende alcançar e concretiza no corpo seu domínio e apoteose.

A propósito da ideia de presença, referida algumas vezes nesse capítulo, percebe-se que é uma preocupação constante no que diz respeito à atuação artística. Portanto, vale focalizá-la a seguir.

### **3.3 2 Presença**

O conceito de presença é exemplar no que diz respeito a multiplicidade de significações, dependendo do campo de conhecimento que dele se apropria. No *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis nos sugere:

Segundo a opinião corrente entre a gente de teatro, a presença seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador. A presença estaria ligada a uma comunicação corporal “direta” com o ator que está sendo objeto da percepção (PAVIS, 2008, p. 305).

Em outras palavras, o diretor teatral Luís Otávio Burnier diz que, para se chegar a presença cênica, uma “generosidade determina a disponibilidade, que acarreta uma abertura e entrega. Essa abertura e entrega são como canais de comunicação que tendem a fazer fluir informações que navegam entre o corpo e a pessoa.”<sup>47</sup> (BURNIER, 2001, p. 86). Por sua vez, a professora e pesquisadora Beatriz Cabral (2011, p. 109) fala das internalidades do ator, associando o estado de presença à disponibilidade para a ação, a partir de motivações pessoais para criar, apresentar e apreciar.

Por outro lado, a presença, pode ser construída de forma deliberadamente ficcional, como parte do objetivo de cativar aquele que observa o corpo do sujeito ator na cena espetacular: a plateia. Desse modo, Severo (2013) aponta sobre a presença cênica:

[...] ela parece ser a construção de um corpo fictício produzido a partir de princípios pré-expressivos e energéticos que alimentam a vida do ator-bailarino em estado de representação. Assim, presença para o estudo da antropologia teatral pode ser compreendida como energia dilatada que emana do corpo ator-bailarino e se projeta no expectador. Neste sentido, a presença é corpo vivo e se ela é corpo vivo, é substância pensante e

---

<sup>47</sup> Neste ponto de seu texto, Burnier relata suas atividades de pesquisa com o então parceiro Carlos Simioni, em busca da referida presença cênica.

substância corpórea coexistindo no mesmo instante.

Energia é um termo que se destaca dentre muitos conceitos e expressões usadas para presença cênica. Eugênio Barba adentra no seu conceito de “corpo-dilatado” para chegar ao espectador, dizendo, que é através do refinamento dessa energia que o ator vai estar presente e disposto em cena. (BURNIER, 2001, p.111)

Em algumas linhas da psicologia social, a presença é algo que se manifesta e se traduz pela autenticidade do sujeito que se expõe ao público. Cuddy<sup>48</sup> (2016) aponta que a presença é o estado de sintonia com nossos reais pensamentos, sentimentos, valores e potenciais, bem como a capacidade de expressá-los confortavelmente, como declara a autora:

A presença emerge quando nos sentimos pessoalmente poderosos, permitindo que nos sintonizemos de forma clara com o nosso eu mais verdadeiro. Nesse estado psicológico, somos capazes de manter a presença até mesmo em situações bem estressantes que, em geral, nos deixariam enlouquecidos e impotentes. Quando nos sentimos presentes, tudo se alinha: nossa fala, as expressões faciais, as posturas e os movimentos. Eles se sincronizam e se concentram. E essa convergência interna, essa harmonia, é palpável e ressonante - porque é genuína. [...] Já não estamos combatendo a nós mesmos, estamos sendo nós mesmos (2016, p.26).

A presença se configura pela percepção profunda de si e pela comunhão que se estabelece com cada coisa que se faz. É a energia que emana do corpo do artista e que é sentida pelo expectador. É o corpo vivo, não mecânico, na sua totalidade, pleno e aberto para as situações que possam surgir. Para tanto, como aponta Marcadet (2008, p. 27), a atividade do cantor exige de quem a pratica “competências teatrais, musicais e comportamentais singulares”. Ele define como expressividade a capacidade do intérprete de valorizar e transmitir seu conteúdo poético-musical, de torná-lo significativo e compreensivo através do seu olhar pessoal e sua enunciação, resultando numa performance que encontra ressonância em seu receptor.

Abordando esses temas, alguns relatos de entrevistas assinalam a importância do processo de construção da presença pelo cantor. Há uma intencionalidade de modificação do corpo e de busca de consonância com o fazer cênico e artístico:

---

<sup>48</sup> Amy Cuddy- psicóloga social, pesquisadora e professora da Harvard Business Scholl

[...] Por aí já podemos perceber que o corpo é o que traduz, como elemento inicial, a presença. Ou seja, o corpo precisa estar em consonância com todo o fazer vocal, cênico, artístico. [...] Isto não quer dizer que esse corpo tem que dançar ou fabricar gestos falsos. Quer dizer apenas que esse corpo precisa estar em consonância com a intenção do intérprete, precisa ocupar o espaço cênico e estabelecer elos (Regina Machado, via e-mail, em 16 maio 2019).

[...] mas penso no estado de presença, no depoimento pessoal sobre o que ele quer com suas vocalidades (Consíglia Latorre, via whatsapp, em 26 maio 2019).

[...] Então é como se fosse uma organização desse todo para poder chegar ao interlocutor, para que a pessoa que está escutando, assistindo, vendo aquilo, consiga receber esse recado que o cantor está passando na sua totalidade. Seria arte total mesmo. Eu estou completamente inteira nisso que eu estou passando (Renata Vanucci, via whatsapp, em 14 ago. 2019).

Observam-se alguns elementos comuns nos relatos acima que indicam que o processo de interação entre corpo, mente, emoção e a intenção do cantor dão sustentação a um modo de se fazer presente no palco e na relação com o público – a busca de expressão plena daquilo que se pretende comunicar.

Outra questão que merece ser aqui evidenciada, e que se refere diretamente ao ato performativo e à presença do cantor em cena, diz respeito a *quem* está em cena. Quanto a isto cabe indagar: é o próprio cantor, com suas peculiaridades como um ser humano que realiza mais uma atividade de sua vida? Ou seria um personagem que o cantor estaria representando?

Para abordar esse assunto, vale focalizar alguns conceitos do campo da Psicologia, que nos auxiliarão a apresentar uma ideia de significativa importância quanto ao objeto do presente estudo: o cantor-personagem.

### **3.3.3 Cantor-personagem**

Na teoria de Jung<sup>49</sup>, *persona* é a personalidade que o indivíduo apresenta aos outros como real, mas que, na verdade, é uma variante às vezes muito diferente da verdadeira. Em situações e relações diferentes, o indivíduo assume diversas facetas da sua personalidade.

O conceito de *persona* se aproxima do conceito que nos propomos a apresentar de cantor-personagem, como nos informa Marcadet (2008):

---

<sup>49</sup> Acesso em <https://www.dicio.com.br/persona/> em 14/06/2019.



O cantor é comumente confundido com seu repertório. Os diversos personagens que ele vive a cada três ou quatro minutos durante o espetáculo, têm por função revelar facetas diferentes da sua personalidade, mas, é ele mesmo que anima e transmite o espírito dessas 'pequenas comédias cantadas de três minutos'. [...] é mesmo a personalidade do cantor, o seu corpo físico, o seu poder de sedução e a sua atitude, que estão em cena aqui e agora (p.12).

Vargas (2002) compara um show musical à *performance*<sup>50</sup> por não se limitar a um personagem, romper o distanciamento imposto pela representação como ocorre no teatro tradicional e potencializar o momento presente da ação cênica do ator-performer, afirmando:

Se há personagem na performance, ou ele se mistura à própria figura do ator – numa performance, como no show musical, geralmente o ator é o seu próprio personagem numa relação de grande ambiguidade – ou se multiplica em vários personagens assumidos conforme a dinâmica da apresentação (p.29).

A partir dessas colocações, encontramos três sujeitos que se entrelaçam e dão vida ao que chamaremos de cantor-personagem:

- a) o primeiro sujeito, é o cidadão inserido na sociedade, que vive uma realidade anterior à sua atuação como artista e que tem suas características pessoais, emocionais, mentais, sua história e sua personalidade;
- b) o segundo sujeito, o cantor, é o que assume um outro estado de atuação, própria do artista. Ele já está representando um papel. Carrega características do primeiro sujeito e vai assumir um outro estado de atuação;
- c) o terceiro é esse artista que atua uma personagem específica, que pode ter características completamente diferentes de uma outra personagem que ele vai assumir, se desejar, a cada música.

Sobre essa última questão, Diniz (2018) chama a atenção para trabalho do cantor e compositor Caetano Veloso:

---

<sup>50</sup> De forma mais específica que a usada no título do item 2.3 acima, o termo *performance*, aqui, diz respeito a uma forma de arte compreendida a partir dos desenvolvimentos da *art pop*, do minimalismo e da arte conceitual, que tomam a cena artística nas décadas de 1960 e 1970. Nesse contexto, instalações, *happenings* e *performances* são amplamente realizados, sinalizando um certo espírito das novas orientações de arte: as tentativas de dirigir a criação artística às coisas do mundo, à natureza e à realidade urbana. Disponível em: <[www.itaucultural.org.br/termo3646/performance](http://www.itaucultural.org.br/termo3646/performance)>. Acesso em: 14 ago. 2019.

A materialidade e o erotismo da voz e do corpo, por exemplo, tem extraordinária importância no projeto estético do compositor e cantor Caetano Veloso. Caetano encena caetanos, percebido como criador e personagem criado do seu próprio discurso. [...] Ser UNS<sup>51</sup> é sempre em Caetano uma estratégia (s. p.).

Cada espectador será incitado a entrelaçar os sentimentos de todos os sujeitos narradores da canção – o cidadão, o cantor e o personagem – que juntos definem o que denominamos cantor-personagem – além dos seus próprios sentimentos que vão emergir a partir das vivências, histórias e cultura na qual está inseridos. Almeida (2016), em seu artigo sobre a performance e corporeidade do músico Itamar Assumpção, evidencia esse entrelaçamento entre os sujeitos citados acima:

Outras canções de Itamar Assumpção também evidenciam personagens considerados marginais e que de certa forma se aproximam da imagem do respectivo artista. O fato de Itamar, além de ser o compositor que criava personagens, também ser um intérprete – que, por sinal, dava bastante ênfase à questão da performatividade e da presença do corpo e do espaço para criação da cena enunciativa –, fazia com que ocorresse uma espécie de atualização desses personagens nas suas performances cênicas e musicais, a ponto de não podermos mais distinguir na encenação o personagem do performer. Essa fronteira mal definida entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado ganha evidência, sobretudo nas apresentações ao vivo. Nos shows, o intérprete podia corporificar o personagem, não somente ao dizer e encarnar um Eu por meio do discurso, mas, por meio de gestos, olhares e outros recursos de que ele dispunha, ocorrendo a incorporação do personagem em um aqui e agora (p. 2030).

Mariz, em entrevista para a presente pesquisa, ressalta a importância de se trabalhar corporalmente outros “eus” no sentido de sair do seu corpo habitual, se permitir viver outros personagens ou, ainda, viver o “depoimento da canção” para ampliar suas experiências de expressão corporal, pois “a gente é muito mais coisas do que a gente imagina”.

O intérprete desempenha um papel de mensageiro, dá sentido pessoal às suas canções transmitindo sentimentos e emoções. Pela sua presença física, passa ao público o peso de sua história de vida e do personagem criado, mas, deve ter claro que, como nos disse a professora Renata Vanucci quando entrevistada, “a cada interpretação, vai vir uma nova maneira de se relacionar com esse recado...”

---

<sup>51</sup> Referência ao álbum UNS, gravado por Caetano Veloso em 1983, compreendendo uma canção homônima.

porque é aquilo ‘uma mesma água nunca passa no mesmo rio’<sup>52</sup>, então esse fluxo tem que ser sempre novo, tem que ser sempre atualizado” (via whatsapp, em 14 ago. 2019).

O cantor-personagem constrói-se a partir de uma *dramaturgia* sugerida pela letra da canção ou pelo roteiro criado para o espetáculo. Temos, assim, outro aspecto que merece ser destacado.

### 3.3.4 *Dramaturgia*

Tendo em vista que o conceito de dramaturgia compreende diversas acepções, é importante ressaltar que, nesta dissertação, adotamos aquela segundo a qual dramaturgia

abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação; consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo no sentido escolhido (PAVIS, 2008, p.113).

Em outras palavras, dramaturgia seria “a arte de compor e de representar uma história em cena (palco)<sup>53</sup>”. A composição de um espetáculo seria o encadeamento desenvolvido através das canções, para criar a poesia da cena. Como nos diz Lisbôa (2002):

Construir uma dramaturgia seria de algum modo compreender a totalidade de um movimento, pesar a importância de cada uma das partes de uma situação, trabalhar com a tensão que se estabelece entre as partes e o todo (p.79).

O discurso musical possui uma dramaturgia própria, composta por tensões e relaxamentos provindos dos encadeamentos harmônicos e na relação destes com a melodia, e mais, pelas pausas e silêncios que a compreendem. Muitas vezes, a própria música ajuda-nos a enfatizar o texto, assim como o texto, pode afetar a maneira de se cantar. Como relata Machado (2012),

---

<sup>52</sup> Aqui, a professora faz referência à celebre frase atribuída por Platão a Heráclito de Éfeso.

<sup>53</sup> Disponível em: <<http://conceito.de/dramaturgia>>. Acesso em: 6 ago. 2019.

ainda por intermédio da ação vocal, a produção de sentido extrapola os limites da letra e se configura no gesto interpretativo, podendo mesmo trazer à luz significações expressas no plano de expressão linguística, bem como no plano de conteúdo do discurso musical (p.44).

Salienta-se que as escolhas dos tons das canções relativas ao campo de atuação do intérprete e que representam uma etapa de extrema importância na elaboração do trabalho, interferem significativamente na sua dramaturgia. Deve-se levar em consideração, não apenas se a voz do cantor comporta a extensão da melodia, mas, também, se a sonoridade obtida pela voz na região definida, vai se compatibilizar com os conteúdos da canção. Como comenta Machado (ibidem, p.45), “sempre há uma tonalidade na qual o corpo sonoro da voz se compatibiliza de maneira mais profunda com os textos (musical e linguístico) da canção e que, portanto, exige do intérprete uma atenção extrema na escolha e na definição desse campo.”

Cabe ressaltar que a dramaturgia de um show, no sentido polifônico, é também composta por vários outros discursos dramaturgicos – luz, cenário, figurino –, principalmente se a interação desses elementos é concebida em função de uma determinada intencionalidade artística.

Algumas disciplinas analisadas no Capítulo 2 trazem informações de que são trabalhados o desenvolvimento técnico, recursos para interpretação e a presença cênica e também desenvolvem princípios do teatro e expressão cênica para o desempenho do cantor em cena, como é o caso da UFPB e da IFPE.

Vários professores entrevistados citam a importância de se trabalhar a letra da canção para que haja a conexão do texto com o que se deseja transmitir.

### **3.4 Elementos estruturadores da canção**

O fato de a canção ser composta por melodia e letra, garante ao cantor o papel fundamental para a sua transmissão. O Cantor canta e diz ao mesmo tempo. É ele que encena por meio da voz a canção na performance.

#### **3.4.1 Integração entre melodia e letra**

A canção é uma aproximação entre a fala e a música. Para Tatit, (2012) “o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala” (p.10), uma atividade que

exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. Citando Wisnik<sup>54</sup>, afirma que “O canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de diferença, mas de presença. E presença é o corpo vivo; não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira” (WISNIK apud TATIT, 2012, p.15). E completa dizendo:

Além desse vínculo inevitável com o corpo e com os estados emocionais do intérprete, a fala contém suas próprias leis que interagem continuamente com as leis musicais, gerando aquilo que depreendemos como relações de compatibilidade entre melodia e letra (TATIT, 2012, p.41).

Tatit (2012) apresenta, em sua pesquisa sobre a semiótica da canção, um modelo que propõe três tipos de integração entre melodia e letra: a tematização, a passionalização e a figurativização. A manipulação dessas estratégias de composição sugere ao enunciador das canções o “modo de dizer” e pode trazer contribuições de procedimentos para o cantor. Segundo esse autor,

a tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações linguísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, eu), de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa) (*ibidem*, p.23).

A tematização caracteriza-se por canções com o andamento acelerado; com uma sílaba para cada nota; vogais salientes e breves, entre as quais percutem intensamente as consoantes; melodia baseada num pequeno ciclo que se repete – formando motivos, temas e geralmente concentradas em torno de um refrão; e letras de celebração das uniões, nas quais os sujeitos aparecem em perfeita conjunção com o objeto de desejo. São canções dançantes como o samba, maxixe, marchas, xote e forró. Pode-se criar modelos rítmicos, como a bossa-nova e a jovem guarda, bem como alguns gêneros da moda como o funk, rock, reggae e rap.

O que predomina na passionalização são canções desaceleradas com ampliação da duração das notas, provocando o desvio da tensão para o nível psíquico. Sugere uma vivência introspectiva. As melodias são lentas e contínuas; as

---

<sup>54</sup> WISNIK, J.M. Onde não há pecado nem perdão. In: *Almanaque Cadernos de literatura e ensaio*, São Paulo, v.06, p. 11-16, 1978.

letras configuram situação de abandono, perdas e sentimento de falta. Quando se fala sobre o passado, os temas são saudade, lembranças; sobre o futuro, esperança, projetos e buscas. Exploram-se as vogais, provocando um alongamento das sílabas, o que dá a sensação de distanciamento do objeto de desejo ou a falta dele. Exploram-se as curvas melódicas e os saltos ascendentes e descendentes. É o lugar do samba-canção, bolero, blues, ie-ie-iê romântico e da música brega. (*ibidem*)

A figurativização caracteriza-se pela submissão da melodia às inflexões da fala, ocasionando relação de compatibilidade entre esses dois componentes. Está mais próxima à raiz entoativa<sup>55</sup>. O ouvinte é capaz de perceber a *voz que fala* na *voz que canta*, através da sugestão de verdadeiras cenas enunciativas ou “figuras”. As letras são de situação: mandando recado, saudação, desafio, lamentação, revelação e ironias. Pode estar presente tanto nas canções temáticas quanto nas passionais. Dois elementos linguísticos e musicais auxiliam no processo de figurativização: os dêiticos no texto e os tonemas na melodia. Através dos dêiticos se localiza o “eu” da canção (compositor ou cantor) em uma situação enunciativa, presentificando o tempo (quando) e o espaço (onde) da voz que canta, revelando assim, aspectos do sujeito enunciativo. Em suas palavras, Tatit (1987) nos explica:

O emprego de imperativos, vocativos, interjeições, advérbios, etc., associado a uma produção melódica adequada, ecoa como um fragmento de discurso coloquial, onde o elemento linguístico e sua entoação exercem, em comunicação normal, a mesma função informativa. Do ponto de vista da melodia, esta correlação semiótica entre um contorno melódico da canção e um contorno entoativo do discurso linguístico oral corresponde à figurativização melódica. As figuras melódicas coincidem, assim, com os dêiticos linguísticos (p.26).

Os tonemas são tipos de inflexões melódicas usados nas finalizações das frases entoativas, existindo três possibilidades físicas para sua realização: ascendência, descendência e suspensão. Conforme Tatit, “os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz” (*ibidem*, p.21). Isso se configura como uma clara

---

<sup>55</sup> Entoação é o que traz movimento melódico à sonoridade da fala, vivificando nossa comunicação cotidiana e dando realces especiais ao conteúdo do texto. Segundo Tatit (2010, p.14), “quando a proposta musical é também uma proposta vocal, sempre ouvimos, paralelamente ao canto, frases melódicas que nos reportam de imediato à linguagem oral e suas modulações expressivas conhecidas como entoações”.

analogia entre sistema tonal e narratividade, por ambos operarem baseados no desenvolvimento de uma narrativa, com contrastes entre tensão e resolução – observa-se que Wisnik, em seu livro *O som e o Sentido* (1989, p.114) está de acordo com essa afirmação de Tatit.

Essas considerações não são estáticas e uma mesma canção pode conter momentos em que aparecem tendências diferentes. Um bom exemplo seria a canção *João Valentão*, de Dorival Caymmi, na qual, em sua primeira parte, que é bem ritmada, apresenta-se o personagem (tematização); a segunda retrata “seu momento na vida” e estado espacial “na beira do mar”, convencendo-nos do descanso merecido do personagem (figurativização). Apesar da desaceleração do andamento, não há tensão passional, “não há grandes saliências melódicas, sustentando notas agudas, para representar na expressão a tensão decorrente da disjunção afetiva” (TATIT, 2012, p.112).

Essas características da canção podem alimentar a construção do cantor-personagem e trazer informações para além da letra, isto é, da conjunção letra/música e suas propriedades composicionais, ativando, assim, um conjunto de questões relativas ao corpo, à expressão e por sua vez, à performance do cantor/intérprete. Thaís Nunes (via e-mail em 5 jun. 2019) chama-nos a atenção para se compreender aquilo que se canta, do ponto de vista musical e poético, e nos diz em depoimento que o importante é que “o corpo esteja conectado àquilo que se diz, e que possa ampliar os gestos naturais que surgem ao impulsionar e entoar as frases melódicas”. Latorre (2002) também enfatiza a importância de procedimentos pedagógicos para se trabalhar a interpretação de canções, dizendo que se deve provocar “a inserção do aluno/cantor em todas as esferas possíveis de entendimento de sentidos e intenções contidos numa canção, e daí poder extrair possibilidades interpretativas, subjacentes ao universo de uma canção”. (LATORRE apud SANDONI, 2017, p.54)

### **3.4.2 Gênero / Estilo**

Definir gênero dentro do contexto da música popular é tão polêmico quanto definir música popular. Isso ocorre pelo fato de os gêneros não serem categorias estáticas e, por diversas razões, sofrerem transformações com o passar do tempo. O dicionário Houaiss diz tratar-se de um “conceito geral que engloba todas as

propriedades comuns que caracterizam um dado grupo”, e que ligado às artes plásticas seria “cada uma das categorias em que são classificadas as obras artísticas, segundo estilo e a técnica”.

Assim, considera-se neste trabalho que o gênero nasce de um momento histórico e social que se traduz, não só na música, mas em todas as manifestações culturais que caracterizam uma época, fruto da necessidade expressiva de um coletivo. Agrupam-se em categorias, obras com determinadas características em comum.

O Estilo, por sua vez, é resultado das escolhas pessoais do intérprete. É como cada um, integrado a um gênero, manifesta seus pontos de vista particulares, sua individualidade, suas especificidades vocais, composicionais e sua imagem<sup>56</sup>. Um mesmo gênero pode compreender estilos diversos. Muitas vezes os gêneros começam como estilos ou modos de fazer até se configurarem um conjunto de características. Cada artista no Canto Popular deve ser incentivado a buscar o seu próprio estilo, sua marca pessoal.

O que se observa na história da música popular brasileira é que, para cada movimento artístico ou gênero musical, o corpo e a voz atuam de maneiras diferentes. Luiz Tatit (2004) afirma que “a atuação do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira” (p.19) *A Época de Ouro*<sup>57</sup>, *a Bossa Nova*<sup>58</sup>, a

---

<sup>56</sup> O estilo também está ligado à adereços e figurinos, que distinguem o cantor para edificar a sua marca. Exemplos: os turbantes e adereços exóticos de Carmem Miranda, o chapéu de cangaceiro de Luiz Gonzaga, o boné de Milton Nascimento, trajes psicodélicos dos Mutantes, entre outros.

<sup>57</sup> Também conhecido como a *Era do Rádio*, por ser seu principal veículo de divulgação. O período conhecido como a *Época de Ouro* da música popular, entre 1930 e 1945, resultou da renovação musical trazida pela criação do samba, da marchinha e de outros gêneros urbanos, da influência da música nordestina, do forte crescimento da música caipira e do aparecimento de um grande número de talentosos artistas – compositores, cantores e músicos. Foi também fruto das inovações tecnológicas, como, além do rádio, a gravação eletromagnética do som e o cinema falado, que contribuíram para criar uma importante indústria cultural no país. Seus principais compositores foram Ari Barroso, Dorival Caymmi, Noel Rosa, Ataulfo Alves, Mário Lago, entre outros. E grandes cantores e cantoras, como Mário Reis, Francisco Alves, Orlando Silva, Carmem Miranda, Araci Cortes, Emilinha Borba, Araci de Almeida, entre outros. Disponível em: <<http://www.memorialdademocracia.com.br/cultura/era-de-ouro>>. Acesso em: 8 ago 2019.

<sup>58</sup> Tornou-se um dos movimentos mais influentes da história da música popular brasileira e ficou conhecido em todo o mundo, com forte influência do samba carioca e do jazz norte-americano. Foi concebido por João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e jovens cantores e compositores de classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro. Tem seu marco inicial em 1959 com o lançamento do disco e canção homônima *Chega de Saudade*, no qual João Gilberto cria uma nova batida de violão, harmonias complexas e um jeito particular de cantar. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Bossa\\_nova](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bossa_nova)>. Acesso em: 8 ago. 2019.



*Tropicália*<sup>59</sup>, o *Manguebeat*<sup>60</sup> e ainda, o rock, o samba, o sertanejo, enfim, os movimentos musicais e os gêneros surgiram de um desejo coletivo e uma necessidade autêntica. As canções, a instrumentação, arranjos, os gestos, o figurino, a expressão facial, a energia<sup>61</sup> corporal disponibilizada, os comportamentos vocais e as tecnologias disponíveis, todos esses elementos estão impregnados de um contexto social e cultural que determinam a estética daquele momento ou daquele gênero. Não podemos esquecer que a indústria cultural também dita, direta ou indiretamente, comportamentos a serem seguidos; e mais, quando vamos assistir a um show de determinado gênero, programamo-nos para ver posturas e atitudes que estão convencionados culturalmente. Como nos diz Dantas (2005), “os diversos gêneros trazem também regras de performance” ( p.13).

O modo de cantar diz muito sobre a canção ou o gênero ao qual ela pertence. Quando ouvimos uma voz, atribuímos corpos, ouvimos através de uma performance, imaginamos sua produção física. Sobre isso, Frith diz que “ouvir uma voz é ouvir um evento físico, o som de um corpo” (*apud* DANTAS, 2005, p.9) e acrescenta que “diferentes gêneros oferecem diferentes tipos de relacionamento entre performer e a audiência, entre performer e a canção, entre performer e o performer” (*Ibidem*).

Para Sandroni (2012, p.16), um dos principais elementos por meio do qual os ouvintes reconhecem um gênero na música popular brasileira é a batida. Quando se

---

<sup>59</sup> Movimento de ruptura que balançou o ambiente da música popular e da cultura brasileira entre 1967 e 1968. Seus participantes formaram um grande coletivo, cujos destaques foram Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de Tom Zé, da banda Mutantes, Gal Costa, entre outros. O grupo e seus colaboradores procuraram universalizar a linguagem da MPB, incorporando elementos da cultura jovem mundial como o rock, a psicodelia e a guitarra elétrica. Sintonizaram a eletricidade com as informações de vanguarda erudita, por meio dos inovadores arranjos de Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela. Ao unir o popular, o pop e o experimentalismo estético, as ideias tropicalistas acabaram impulsionando a modernização, não só da música, mas da própria cultura nacional. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>>. Acesso em: 8 ago. 2019.

<sup>60</sup> É um movimento surgido no Brasil a partir de 1991, em Recife (Pernambuco), que mistura ritmos regionais, como o maracatu, com o rock, hip hop, funk e música eletrônica. Seus compositores também desenvolveram uma forma própria de exprimir visualmente essa mistura com o uso do chapéu de palha (típico da cultura pernambucana), aliado a acessórios da cultura pop (colares, camisas estampadas, óculos escuros e tênis). Seus principais idealizados foram Chico Science, Fred Zero Quatro, Renato L e Héder Aragão. Disponível em: <[www.historiadomundo.com.br/curiosidades/o-que-foi-movimento-manguebeat.htm](http://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/o-que-foi-movimento-manguebeat.htm)>. Acesso em: 8 set. 2019.

<sup>61</sup> Conforme Fernandino (2017, p.39), apoiada em Ferracini (2001), a palavra “energia” muitas vezes é considerada com certo receio no meio acadêmico e até mesmo no meio artístico. Contudo, sua origem vem do grego *energon*, que significa “em trabalho” e, diversamente do Ocidente, no contexto oriental é vista com naturalidade entre médicos, cientistas e profissionais de palco.

escuta uma canção, antes mesmo de se identificar o estilo do cantor, da letra ou da melodia, a batida é o que permite caracterizar um gênero. É ela que nos faz mergulhar no sentido da canção e, também, sentir a música corporalmente. Inicialmente, o corpo reage ao gênero musical num impulso corpóreo rítmico, nos faz dançar, balançar ou bater o pé<sup>62</sup>.

A atitude corpórea em um show está diretamente ligada a uma convenção cultural, ligada ao gênero. Não atuamos e cantamos a Bossa Nova da mesma maneira que cantamos o Rock. Cada gênero exige energia corporal e postura diferentes no palco. No caso da Bossa Nova seria uma atitude mais intimista (apolínea) e do rock, expansiva, liberta (dionisíaca). Sobre o comportamento no Rock, indica-nos Chacon (apud Vargas, 2002):

[...] o rock pressupõe a troca, ou melhor, a interação do conjunto ou o vocalista com o público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade perante os fatos. Por isso dançar é fundamental. Se não houver reação corpórea 'quente', não há rock. [...] não pode haver regras, cenas determinadas, linhas do salão a cobrir, músculos tensos a esperar o próximo movimento. O rock precisa de liberdade física (p. 26).

Em todas as universidades pesquisadas, os diferentes gêneros e estilos são trabalhados dentro da disciplina específica de Canto Popular. A partir da história da música popular, os movimentos culturais são contextualizados e trabalhados através da escuta, análise dos comportamentos vocais e posturais e do próprio repertório selecionado a cada período.

O espaço onde ocorre o evento cênico também modifica o comportamento corporal do intérprete. Se o espaço é pequeno com poucos interlocutores, o corpo e a voz reagem de determinada maneira; à medida que o espaço ganha maiores proporções, a relação corpo/voz se modifica, ampliando tanto o espaço interno quanto o externo. Sobre essa questão, dedicamos o item a seguir.

### 3.5 Espaço cênico musical

A pesquisadora italiana Francesca Della Monica identifica diversos espaços

---

<sup>62</sup> Os links a seguir oferecem exemplos das batidas de alguns gêneros: Baião: <[https://youtu.be/cWiJL0\\_yj9c](https://youtu.be/cWiJL0_yj9c)>; Samba: <<https://youtu.be/GfoWB0NEjD4>>; Pop/Rock: <<https://youtu.be/CHuj3g66CSU>>; Reggae: <<https://youtu.be/VjgDASw9qEc>>; Bossa Nova: <<https://youtu.be/6t6Ghelz4is>>.

que a voz deve ocupar, para que a ação comunicativa se efetive e, conseqüentemente, ganhe força cênica: espaço físico visível – aquele que se percebe por meio da visão, por isso, frontal e no qual está um número limitado de interlocutores; espaço possível – não alcançado por meio da visão mas concreto e percebido por meio da imaginação (por exemplo, espaço que está atrás de quem emite o som); espaço relacional – aquele que se refere a relação do emissor com todos os seus possíveis interlocutores; espaço lógico-projetivo – que diz respeito ao sentido do discurso que se quer comunicar; espaços histórico e mítico – o primeiro, refere-se ao mundo das convenções sociais, as regras de conduta, de educação e civilidade; o segundo ao universo das emoções, da desmedida, das expressões extremas e intensas (MALETTA, 2016, p. 378).

Neste estudo, cabe destacar o espaço relacional, onde as leis da proxêmica<sup>63</sup> atuam significativamente, respeitando e sendo coerente com a proximidade entre emissor e interlocutor (MALETTA, 2014, p. 46).

Ainda segundo Maletta (*ibidem*), Della Monica se refere a quatro dimensões espaço-relacionais:

íntima – quando há grande proximidade física entre emissor e pouquíssimos interlocutores, não se pretendendo incluir outros. Nesse caso, a ação vocal se limita a espaços restritos;

privada – a ação vocal é direcionada a um grupo um pouco maior de interlocutores, que ocorre geralmente nas reuniões familiares, profissionais ou de amigos. O espaço relacional da voz se amplia e, conseqüentemente, provoca um aumento de extensão e de intensidade corporais;

pública – a ação vocal é direcionada a grandes grupos, própria das salas de aula, auditórios, plateias teatrais, assembleias e comícios. O espaço vocal cresce consideravelmente e, como consequência, utilizam-se grandes extensões e intensidades;

mítica – refere-se à necessidade de manifestação vocal que vai além das convenções, para se expressarem afetos, emoções e desejos que fogem do controle das regras sociais. Usam-se extensões e intensidades extremas (p. 46).

---

<sup>63</sup> A proxêmica é uma disciplina recente, de origem americana (HALL, 1959-1966), que estuda o modo de estruturação do espaço humano: tipo de espaço, distâncias observadas entre as pessoas, organização do habitat, estruturação do espaço de um edifício ou de um cômodo. Essas categorias aplicadas ao teatro permitiriam observar que tipo de espaço (fixo/móvel) a encenação escolhe, como ela codifica as distâncias entre os actantes, entre os atores e os objetos ou entre palco e plateia. (PAVIS, 2008, p.310)

Para Della Monica, a ocupação dos espaços, em todas as suas dimensões, promove a plena utilização do potencial vocal e

[...] com isso, ganha-se em sonoridade – uma vez que a espacialização da voz amplifica substancialmente os harmônicos secundários característicos de cada uma das vogais –, ganha-se em gestualidade, efetiva-se a comunicação e, conseqüentemente, ganha força a presença cênica (DELLA MONICA apud MALETTA, 2014, p. 46).

Cabe ressaltar que o corpo se prepara para a emissão do som, isto é, essa emissão é posterior à reação do corpo ao espaço. Mais ainda, quando se fala em ganho de sonoridade, isso não se refere à projeção da voz, e, sim, à qualidade vocal em condições de compartilhamento, a necessidades de ampliação do corpo no espaço, provocando um aumento de harmônicos, sem esforço.

No caso do espetáculo musical, em que o uso do microfone é condição estruturante, pode parecer que esses espaços não façam muito sentido, na medida em que o som que o espectador ouve é aquele amplificado por meio do PA<sup>64</sup>. Porém, esse não é, absolutamente, o caso. O corpo e a voz do cantor necessariamente reagem ao espaço, seja no momento dos ensaios ou na hora da apresentação. Por isso, um dos maiores problemas quando se verifica a qualidade do som e se busca adequá-la às condições acústicas do espaço em questão<sup>65</sup>, o som emitido pelo cantor e que será amplificado pelo microfone é aquele coerente com a disposição corporal do cantor naquele momento.

Se o cantor reage apenas ao espaço do palco e não se propõe a imaginar todos os seus interlocutores e a sua ocupação espacial na mesma disposição corpórea que experimentará no momento da apresentação, certamente emitirá na passagem de som uma qualidade vocal diferente e provavelmente menos rica em recursos. Passe-se um som produzido por um corpo que não assumiu efetivamente no espaço. Isso, obrigará o operador do equipamento a fazer correções, por meio dos múltiplos recursos oferecidos pela equalização buscando “maquiar” o som produzido pelo cantor naquele instante, dando-lhe a qualidade que se pretende alcançar. Contudo, na hora do espetáculo, necessariamente, o corpo do cantor

---

<sup>64</sup> PA (Public Address), refere-se às caixas de som cuja intenção principal é amplificação do som destinado ao público.

<sup>65</sup> A esse trabalho, geralmente, referimo-nos pela expressão “passar o som”.

reagirá ao novo espaço estabelecido, em particular pela presença do público, produzindo harmônicos e outros recursos sonoros que se chocarão com a “maquiagem” criada pela equalização proposta no ensaio.

Por tudo isso, não se poderia prescindir do espaço como um dos aspectos fundamentais a serem considerados na formação do cantor popular.

Observa-se que, em algumas universidades pesquisadas, esse tema aparece. Os *Viewpoints*, oferecido na disciplina da UNICAMP, possibilita o trabalho sobre o espaço onde engloba a forma, os gestos, arquitetura, relação espacial e topográfica. E as danças circulares e a capoeira que são oferecidas na disciplina da UFPB, por si tratar de movimentos relacionais, podem oferecer um bom trabalho espacial para os alunos mas, não são voltadas para as especificidades do cantor, como também é o caso da disciplina da UFMG, no qual exercita-se a ação do corpo no espaço – espaço parcial/total e espaço individual/coletivo.

Explanadas as categorias elaboradas no processo de cruzamento e análise dos dados, o quadro a seguir apresentará uma síntese para uma melhor visualização de suas características.

**Quadro 7 – Categorias e subcategorias dos aspectos indicadores da atuação corporal e cênica do cantor popular**

Ação vocal e comunicação		A utilização da voz com uma intenção musical, cênica e comunicativa. Voz como manifestação corporal na tarefa de produzir sentidos aos interlocutores
Consciência corporal/ Corporeidade		Importância do autoconhecimento do corpo e seus movimentos, de forma a dar segurança e liberdade na expressão. O corpo como veículo de comunicação artística e expressiva
Performance na canção popular	Teatralidade	Inter-relação dos elementos cênicos e sua importância no alcance de uma reação da plateia
	Presença	Disponibilização do corpo para a ação, a partir do desejo de se manifestar, na busca de uma expressão plena daquilo que se pretende comunicar
	Cantor-personagem	Entrelaçamentos dos sujeitos envolvidos na performance musical. Pela sua presença física, o cantor transmite ao público o peso de sua história de vida e do personagem criado, se desejar, a cada canção
	Dramaturgia	Relação estabelecida entre a letra da canção e o encadeamento desenvolvido para criar a poesia da cena
Elementos estruturadores da Canção	Integração entre melodia e letra	Relação entre letra, música e performance com as características da canção
	Gênero/Estilo	Influência dos gêneros musicais e da marca pessoal do artista na performance cênica
Espaço cênico-musical		Reação do corpo aos espaços internos e externos a fim de se estabelecer uma comunicação plena com a plateia

### **3.6 Princípios norteadores de estratégias pedagógicas para a formação corporal e cênica do Cantor Popular**

O objetivo da presente pesquisa consistiu em aprofundar o conhecimento em torno dos aspectos corporais e cênicos no âmbito do Canto Popular, buscando identificar princípios passíveis de gerar estratégias pedagógicas voltadas para a formação do cantor. A partir da análise realizada e da organização dos dados em categorias elaborou-se algumas considerações e deduções que foram organizadas

em dez princípios norteadores, sendo eles:

### **Prática de exercícios vocais voltados para a construção de sentido**

Para além da questão estritamente musical, deve-se procurar desenvolver exercícios vocais que estimulem o emprego da voz com uma intenção cênica, conscientemente, procurando criar intencionalidade e sentido expressivo para a obra musical, para o cantor e para possíveis interlocutores. Essas práticas podem favorecer o processo de comunicação e a ação vocal na tarefa de produzir sentido para todos os envolvidos no processo.

### **Simultaneidade do trabalho sonoro da voz com o movimento corporal**

É de extrema importância trabalhar o corpo em situações que simulem as condições mais próximas possíveis da realidade da performance vocal: o movimento corporal e a emissão sonora devem atuar em conexões indissociáveis. Portanto, os exercícios voltados para os aspectos sonoros da voz e para os demais aspectos corporais devem ser propostos concomitantemente, procurando identificar e despertar no aluno sua própria expressividade vocal-corporal. Isso deverá ajudá-lo a aprimorar o seu processo de comunicação e a ter uma maior consciência corporal tão necessárias ao processo de interpretação cênica.

### **Compreensão da canção por meio da percepção corporal**

É importante conduzir o aluno cantor à compreensão dos elementos envolvidos na canção – ritmo, melodia, harmonia, letra – por meio das suas conexões com os gestos, expressões faciais e movimentos do corpo, unindo a percepção musical à técnica e expressividade corporal. Ao aluno se oferecerá a possibilidade de apreender os conteúdos da música, não somente pela música, mas também pelo corpo. Deve-se levar em consideração e explorar a sua memória sensório-motora. Espera-se assim suprir a necessidade de trazer para a consciência as relações dramáticas que existem entre os elementos da canção, onde se inclui corpo e movimento.

### **Estímulo à disponibilidade para ação**

Para que o corpo se manifeste de forma a materializar e socializar a voz no espaço da performance de forma coerente com o sentido que se quer produzir, é fundamental despertar no cantor em formação, a importância do desejo e/ou a disponibilidade para a ação. Esse desejo pode ser uma emoção que o cantor realmente experimenta ou um recurso que o provoque por meio de imagens mentais. Em ambos os casos, o corpo reagirá na busca de sincronia entre os seus estados mental/emocional/postural. É necessário buscar estratégias que estimulem a busca da energia que o tornará presente e capaz de se expressar confortavelmente.

### **Respeito às necessidades, potencialidades e limites específicos do aluno**

É preciso compreender que cada aluno tem suas necessidades, potencialidades e limites. Deve-se motivar e encorajar os alunos a encontrar a sua própria forma de se expressar. Não há certo ou errado: deve-se aproveitar, de maneira criativa, o que eles têm de melhor e lembrá-lo que tanto seu corpo quanto seu mundo psicológico estão a serviço de sua arte. Através do trabalho cênico corporal o cantor/aluno será incentivado a encontrar e desenvolver o seu próprio estilo.

### **Incorporação de ferramentas provenientes de outras manifestações artísticas**

Manifestações artísticas, como a dança, o teatro, a literatura e as artes visuais, por meio de seus métodos, técnicas e procedimentos específicos, podem interagir e servir de estímulo na experimentação e no desenvolvimento da expressividade vocal e corporal, bem como no desenvolvimento dos processos em torno da dramaturgia da canção. Assim, elas ampliam o repertório de possibilidades na interpretação de canções, aumentando a bagagem cultural e propondo outras conexões possíveis. O que se recomenda é que as disciplinas que trabalhem a expressão cênica sejam adequadas ao cantor popular atendendo suas necessidades, sem deixar de aproveitar a contribuição que cada área tem a oferecer.



## **Conexão da manifestação corporal com o gênero musical em questão**

Trabalhar os gêneros musicais, a partir de referenciais históricos, sociais e culturais, desenvolve parâmetros, não só vocais, mas também corporais e estéticos de envolvimento com a canção. A energia suscitada, o movimento corporal, o figurino, cenário, entre outros, devem ser coerentes e transmitir a imagem que se quer do gênero estudado.

## **Identidade artística, estilo e marca pessoal**

O cantor popular, na maioria das vezes, aprende seu ofício ouvindo e imitando. Cabe ao professor prover e ampliar o repertório estético e estilístico do aluno, incentivando-o a encontrar seu próprio estilo a partir de suas escolhas artísticas pessoais. Assim, espera-se que o aluno/cantor encontre novos elementos para compor sua identidade e sua performance interpretativa.

## **Trabalho a longo ou médio prazo**

Para que haja a incorporação dos conteúdos, o trabalho deve ser realizado a longo ou médio prazo, promovendo a apreensão, absorção e assimilação, a fim de possibilitar o autoconhecimento e a liberdade de expressão, para que a arte flua consciente e com a presença e a intencionalidade almejada.

## **Libertação plena da voz**

A liberdade para se expressar plenamente, sem medo do erro, experimentando diversos timbres e saindo do padrão convencional por questões sociais e culturais amplia, consideravelmente, as possibilidades criativas e expressivas para a performance. Além do trabalho vocal, para a formação integral do cantor popular deve-se procurar oferecer exercícios de desinibição e do desenvolvimento da auto confiança de forma a incentivar a libertação do seu potencial vocal e de seus recursos expressivos.

Esses princípios aqui apontados não têm a intenção de propor soluções didáticas definitivas para a formação do cantor popular. Os dez princípios elencados devem ser vistos como elementos de reflexão para aprimorar essa formação. Espera-se que sejam mais uma contribuição para o aperfeiçoamento acadêmico do Canto Popular inserindo a questão cênica-corporal como mais uma importante variável a ser considerada.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa surge a partir da constatação de que existia uma lacuna na formação acadêmica do cantor popular que diz respeito ao trabalho cênico-corporal. Ela começou buscando informações e dados disponíveis nos estudos elaborados por pesquisadores que percebiam a necessidade de se dotar o cantor popular com ferramentas que facilitassem o seu processo de comunicação com seus interlocutores. Diante da insuficiência encontrada no material bibliográfico disponível buscou-se novos dados e informações que retratassem a prática corrente nas universidades brasileiras e para isso, a colaboração dos docentes atuantes, através da resposta às entrevistas, foi de fundamental importância.

Os dados colhidos nas duas fases que compõem a presente pesquisa, além de ratificarem as primeiras impressões, mostraram que o tema é preocupação em todas as universidades brasileiras que se dedicam à formação de cantores populares e que a lacuna existente se confirma, apesar de iniciativas individuais e isoladas que, ao mesmo tempo, revelam a atenção dedicada ao assunto e o longo caminho ainda a ser percorrido.

Por outro lado, a pesquisa revelou boas surpresas naquilo que vem sendo feito, mesmo que timidamente, o que mostra que disciplinas dedicadas à formação corporal já estão instaladas e tendem a ganhar corpo nas universidades.

O grande desafio ao qual me propus, foi o de identificar e buscar trazer para o universo do Canto Popular algumas estratégias pedagógicas que se mostraram fundamentais para a formação de profissionais dessa área e que os alunos só têm encontrado em outras, externas ao campo da Música. Com isso, procurei contribuir para que os docentes, educadores e preparadores que trabalham com o cantor popular possam colocá-las em prática e desenvolver as potencialidades apontadas como necessárias, no âmbito de uma grade curricular de um curso acadêmico.

No decorrer desse estudo, busquei evidenciar que a formação do cantor popular deve incluir a multiplicidade de componentes que constituem a *voz maior* do artista, para além da voz fisiológica. Vimos que nessa voz maior coexistem outras vozes: a voz do artista, a voz cênica e a voz em ação. Ela é composta por uma complexidade de elementos que o artista carrega em si e no ambiente que ele cria para manifestar, ao espectador ou ao interlocutor, o sentido que quer produzir.

Dessa forma, ficou claro que um curso de formação artística deve considerar

todas essas vozes na sua composição. Não podemos desenvolver uma técnica que seja, exclusivamente, focada em uma elaboração sonora, que pode estar incoerente com o resto do corpo e com o que se quer transmitir para o ouvinte. É imprescindível, portanto, criar estratégias pedagógicas e uma sistematização metodológica própria para que o cantor, em sua formação acadêmica, alcance tal objetivo.

Este estudo se propõe a contribuir para o desenvolvimento da área da música, especificamente do Canto Popular, bem como para futuras pesquisas relacionadas a essa área de conhecimento.

É importante destacar que cada curso de formação artística está inserido em um contexto específico e tem suas particularidades. Não caberia aqui apresentar uma proposta fechada, com procedimentos definidos, pois estes devem se adequar às características próprias dos sujeitos envolvidos, bem como às condições materiais, espaciais e tecnológicas de cada instituição acadêmica. Os princípios que foram elaborados e apresentados de forma a contemplar as diversas vozes ouvidas na pesquisa, foram propostos como bases de reflexão, que podem se adaptar às diversas realidades, gerando estratégias possivelmente diferentes, coerentes com as especificidades humanas e materiais de cada contexto, mas que tenham em comum o propósito de oferecer ao cantor popular, em formação, a oportunidade de construir a sua própria voz maior.

*Cantar*

*Desnudar-se diante da vida*

*Cantar é vestir-se com a voz que se tem*

*Achar o tom da alegria perdida*

*E não ter que explicar pra ninguém...*

*No canto vou jogando a minha vida pra você...*

Trecho da canção "Cantar" (Teresa Cristina)

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, A. P. *O ensino do canto popular brasileiro em duas universidades públicas brasileiras: um estudo sobre as práticas pedagógicas na UNB e na UFMG*. 2017. Dissertação (Mestrado). UNICAMP, Campinas, 2017.
- ALMEIDA, Juliano Nogueira de. Sexto sentido: linguagem, performance e corporeidade em Itamar Assumpção. In: ENCONTRO ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada, 15, 2016. Anais [...]. Rio de Janeiro: UERJ, 2016. p. 2021-2032.
- ALMEIDA, Maria Nazaré Rocha de. *O corpo-sujeito numa proposta sensível de ensino do canto: sensibilidade, criatividade e ludicidade na formação do cantor/artista*. 2013. Tese (Doutorado). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.
- ANDRADA E SILVA, M. A. de. Expressividade no canto. In: KYRILLOS, Leny Rodrigues (org.). *Expressividade: da teoria à prática*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005. p. 91-104
- BARTHES, R. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964. Trad. Bras. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BJÖRNBERG, A. Teach you to rock'? Popular music in the university music department. *Popular Music*, v. 12, n. 1, p. 69-77, 1993.
- BURNIER, Luis Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora UNICAMP, 2001.
- CABRAL, Beatriz A. V. Presença e processos de subjetivação. In: *Revista Brasileira dos Estudos da presença*, Porto Alegre, v.1 n.1, p.107-120, jan./junho 2011. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/21792>>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- CUDDY, Amy. *O poder da presença*. Tradução de Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.
- DANTAS, Danilo Fraga. A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005. Anais [...]. Rio de Janeiro: UERJ. 5 a 9 set. 2005. p. 1-14.
- DINIZ, Júlio. A voz e a cena musical contemporânea. In: NOVAES, Joana de Vilhena; VILHENA, Júnia de (Org.). *O corpo que nos possui: corporeidade e suas conexões*. Ed. Curitiba: Appris, 2018.

FERNANDINO, Jussara. Corpo criativo, corpo musical. In: PARIZZI, Betânia; SANTIAGO, Patrícia. *Processos criativos em Educação Musical*. BH: EMUFG/CMI, 2015.

\_\_\_\_\_. Corpo e expressividade nos processos de musicalização. In: SANTIAGO, Patrícia F.; PARIZZI, Betânia; FERNANDINO, Jussara (Org.). *Corporeidade e educação musical: coletâneas Seminários de Educação Musical*. Belo Horizonte: Centro de Musicalização Integrado (CMI), Escola de Música, UFMG, 2017.

FERREIRA, Maria Elisa Mattos Pires. O corpo segundo Merleau-Ponty e Piaget. *Ciências & Cognição*; v. 15, n.3, p. 47-61, 2010. Disponível em: <<http://www.cienciasecognicao.org/revista/index.php/cec/article/view/424> >. ISSN 1806-5821. Acesso em: 13 mar. 2019.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras/Faperj, 2008.

GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz: partitura da ação*. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2008.

LISBÔA, Eliane. Dramaturgia e teatro: tensão criativa. *Revista Nupeart*, v.1. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Centro de Artes – CEART, 2002. p. 73-81.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. 2007. Dissertação (Mestrado). UNICAMP, Campinas, 2007.

\_\_\_\_\_. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do brasileiro*. 2012. Tese (Doutorado). Departamento de Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012.

MALETTA, Ernani. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v.1, n. 22, p.39-52, PPGT – UDESC, jul. 2014.

\_\_\_\_\_. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

\_\_\_\_\_. *Voz: corpo em manifestação*. In: TAVARES, E.F.; BIANCALANA, G.R.; MAGNO, M. (Orgs.) *Discursos do corpo na arte*. Santa Maria: Editora UFSM. V.3 (no prelo).

MARCADET, Christian. A interpretação de canções em espetáculos, ou O artista da canção em busca de uma síntese das artes cênicas. In. *Cadernos do GIPE-CIT (Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade)*, n. 21, ago. 2008. Salvador: UFBA, 2008.

MARIANI, Silvana. Émile Jacques-Dalcrose: a música e o movimento. In: MATEIRO, Teresa, ILARI, Beatriz (org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: InterSaberes, 2012

MARIZ, J. A voz que desabrocha, o canto que se constrói: perspectivas para o ensino do canto popular brasileiro. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 4, v. 2, p. 117-134, jan.-jun. 2016.

MAYRING, Philipp. Procedimentos de análise. *Técnicas de Análise Qualitativa*. 2002. 103-135

MERLEAU-PONTY, M. *A estrutura do comportamento*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

NOGUEIRA, Virgínia Lemos. *Psicodinâmica vocal e audiovisualização da voz: práticas da clínica fonoaudiológica a serviço da ação vocal cênica*. 2010. Dissertação (Mestrado). Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2010.

PAULA, Lucia; BORGES, Maria Helena J. O ensino da performance musical: uma abordagem teórica sobre o desenvolvimento dos eventos mentais relacionados às ações e emoções presentes no fazer musical. *Música Hodie*, 2004, n.4, v.1, p.29-44.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Maria Sílvia Nicolato. Jogos e dinâmicas na formação do cantor: o trabalho de corpo como processo aliado ao repertório vocal. SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-graduação em Música, 3, 2014. Anais [...]. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2014. p. 1125-1133.

PICCOLO, Adriana Noronha. *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. 2006. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

QUEIROZ, A. E. *Canto popular: pensamentos e procedimentos de ensino na UNICAMP*. 2009. Dissertação (Mestrado). UNICAMP, Campinas, 2009.



SALGADO E SILVA, J. A. Uma investigação inicial sobre questões da vida universitária entre estudantes de música. *Música Hoje – revista de pesquisa musical*. v. 8. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2002. p.62-77.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa M. M.; EISENBERG, José (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. (Vol 1).

\_\_\_\_\_. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2012.

SANDRONI, Clara. *O ensino de canto popular no Brasil: um subcampo emergente*. Tese (Doutorado). 2017. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

SEVERO, Rodrigo. *Presença*. Dicionário de teatro, 29 jul. 2013. Disponível em: <[http://dicionariodeteatro.blogspot.com/2013/07/presenca\\_29.html](http://dicionariodeteatro.blogspot.com/2013/07/presenca_29.html)>. Acesso em: 14 jun. 2019.

TATIT, Luiz. A Enunciação da Canção Popular nos limites da narratividade. *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, USP, v. 6, jan. 1987. p. 23-28.

\_\_\_\_\_. Canção e oscilações tensivas. *Estudos Semióticos*, v. 6, n. 2, p. 14-21, 7 nov. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49266/53348>>. Acesso em: 27 jul. 2019.

\_\_\_\_\_. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2012.

\_\_\_\_\_. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

THOMAZ, Suzana. Teatralidade, entre teorias e práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtre du Soleil. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 309-330, maio/ago. 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266061934>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

TINHORÃO, José Ramos de. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art. Editora, 1991.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume Editora, 1999.

VARGAS, Herom. Rock e música pop: espetáculo, performance, corpo. *Revista IMES*, São Caetano do Sul, São Paulo, jul./dez. 2002. Disponível em: <[http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista\\_comunicacao\\_inovacao/article/view/501/34](http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/501/34)>. Acesso em: 23 mar. 2019.

WISNIK, J.M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

## APÊNDICES

### Apêndice 1: Entrevista a Analía Chernavsky

- 1) Qual a sua formação? Pensando no trabalho corporal, foi necessário completar seu processo de formação como cantora ou professora de canto?**

Estudei piano até o final do Conservatório (os 3 níveis do técnico), fiz bacharelado e licenciatura em história, mestrado em história, graduação em música popular e doutorado em musicologia histórica. Nunca complementei minha formação em termos do trabalho corporal.

- 2) O que você acha importante no corpo do cantor em cena?**

A leveza, a soltura, o conforto e a solidez da performance

- 3) O que você desenvolve com seus alunos neste sentido? Quais estratégias? Quais exercícios?**

Todo semestre convido um professor da área do teatro ou da dança para desenvolver um trabalho prático com os alunos em algumas aulas da disciplina Laboratório de canto.

## Apêndice 2: Entrevista a Clara Sandroni

### 1) Qual a sua formação? Pensando no trabalho corporal, foi necessário completar seu processo de formação como cantora ou professora de canto?

Minha formação acadêmica é graduação em música pela UNIRIO, mestrado em Música pela UFRJ, doutorado em Música pela UNIRIO.

Como cantora, estudei durante 17 anos (1981- 1997) com a cantora e professora particular Clarisse Szajnbrum. Fiz formação técnica em teatro na CAL (2 anos), e outros cursos de menor duração (horas), que foram sobre fisiologia da voz e canto de maneira geral. Você pode verificar no meu Lattes.

Pensando no trabalho corporal, foi necessário completar seu processo de formação como cantora ou professora de canto?

Veja, na época de minha formação eu não pensei sobre isso, até porque, bem cedo, depois que comecei a UNIRIO e larguei, em 1982, eu fiz um curso técnico de teatro (CAL) no Rio de Janeiro, porque me interessei pelo então recente mercado de musicais que surgia naquela cidade.

Além disso, mesmo antes de pretender cantar profissionalmente, eu sempre fui adepta de trabalhos corporais, mas mais num sentido do de bem-estar corporal do que de preparo artístico.

No entanto acho que teria feito bem para mim, como cantora especialmente, se tivesse me dedicado mais a trabalhos de expressão corporal, dança ou mesmo teatro, como forma de melhorar meu desempenho em palco.

### 2) O que você acha importante no corpo do cantor em cena?

Que o corpo do cantor expresse a letra e a música que ele está cantando.

### 3) O que você desenvolve com seus alunos neste sentido? Quais estratégias? Quais exercícios?

Os exercícios corporais simples de aquecimento sempre ajudam. Faço também exercícios propondo movimentos variados para os alunos que são muito parados, e ao contrário, propondo mais estabilidade corporal para alunos com muito movimentos, sem muito sentido. Trabalho também com exercícios onde os alunos cantam a mesma música com emoções bem diferentes, e observando seus

movimentos. O que mais uso normalmente é o da dança, peço para o aluno dançar no ritmo da música que está cantando e a partir daí proponho movimentos, em geral a turma inteira acompanha dançando também.

### Apêndice 3: Entrevista a Consiglia Latorre

**1) Qual a sua formação? Pensando no trabalho corporal, foi necessário completar seu processo de formação como cantora ou professora de canto?**

Minha formação: estudei música desde pequena (piano) , com 14 anos ganhei um violão década de 70 e comecei a tirar música popular brasileira de ouvido , muito Chico, Caetano, João Bosco, Milton Nascimento. Foi uma grande escola pra mim tirar as harmonias de ouvido e cantar muito com o rádio! com 15 anos fui estudar piano popular com Paul Urbach (alemão que introduziu o piano jazzístico em SP) e ele escrevia as música na hora para minhas possibilidades de tocar. Ganhei álbuns de Tom Jobim que ele trouxe dos EUA e comecei a tocar tb. Cantava e escutava muita MPB com colegas da mesma idade. Com 18 anos fui estudar com Hilton Valente (gogo) que era pianista do Dick Farney. Comecei a me apresentar no Mackenzie e colégio equipe junto com amigos que também eram loucos por MPB

Com 19 anos já cantando em apresentações nas escolas fui ter aula de canto e fono com uma alemã maravilhosa, Rosemarie, que me ajudou muito a descobrir minhas vocalidades.

Com 21/22 anos ao mesmo tempo que estudava com Koellreuter , estética, harmonia, análise e atualização em ensino musical, montei uma banda que cantávamos MPB e fomos para o Lira Paulistana participar de um movimento Vanguarda paulista que revelou muitos músicos e cantores ( Ulisses Rocha, Eliete Negreiros , Banda Kali ( formada só por mulheres) e outros

Nesta época comecei a fazer aulas de corpo com Klaus Vianna e depois com Ivaldo Bertazzo. Estas aulas me ajudaram muita na minha expressão como um todo (voz/corpo) mais conectadas.

Optei aos 17 anos por fazer graduação em comunicação visual porque na universidade só tinha ensino de música erudita ( eu já tinha estudado bastante música erudita, na escola municipal de música de SP e aulas particulares, piano) e eu queira mesmo era música popular, por isto não fiz graduação em música

Dos 24 aos 30 fui vocalista de Toquinho e Chico Buarque e foi uma boa escola para estar no palco e sentir como se dava a recepção da nossa música popular. Viajei para vários lugares da Europa, Japão e América Latina. Uma escola e tanto.

Paralelamente fazia uma pesquisa com músicas de Tom Jobim, num show solo cantando, com formação voz, teclados, baixo acústico e violão. Chamava-se Em Torno do Tom.

Aos 30 anos em 1990, tive um reflexo de um acidente de carro que sofri em 1973 e fui obrigada a parar de cantar profissionalmente por 10 anos. Comecei a estudar mais e mais expressão vocal e comecei a dar aulas de Canto Popular na universidade Livre de Música Tom Jobim e aulas particulares. Em 1998 ingressei no mestrado em música na Unesp para pesquisar processos metodológicos para o ensino do Canto Popular no Brasil. Esta dissertação foi a primeira no Brasil sobre este tema. De 1998 a 2002 dei aulas de Canto Popular na Unicamp no curso de Música popular como professora visitante.

Desde 2003 estou em Fortaleza trabalhando nas Universidades (atualmente estou efetiva na Federal) com canto, educação musical, trilha sonora, voz e movimento para vários cursos (Música, teatro, Cinema e dança. Trabalho também com dois grupos fazendo preparação vocal e trilha (Teatro Máquina e grupo Andanças).

De 2009 a 2012 investiguei processos criativos em educação sonoro-cênico-imagético e defendi a tese Sonoridades Múltiplas. Nestas investigações trabalhei com exercícios voltados para escuta diversificada, improvisação livre, canção, e práticas poético-estéticas para desenvolvimento da voz/corpo e escuta em cena.

A tese virou um grupo de pesquisa Sonoridades Múltiplas (na Universidade federal do Ceará) desde 2012.

Neste momento desenvolvo um pós-doutoramento na Unesp, envolvendo estas práticas criativas voz e movimento.

## **2) O que você acha importante no corpo do cantor em cena?**

Tudo kkkk. Mas penso no estado de presença, no depoimento pessoal sobre o que ele quer com suas vocalidades, a generosidade da troca com os músicos e plateia, a tridimensionalidade do corpo/voz, saber lidar com as surpresas e os acasos. Experimentar. As apresentações são únicas na sua aura.

#### Apêndice 4: Entrevista a Joana Mariz

**1) Qual a sua formação? Pensando no trabalho corporal, foi necessário completar seu processo de formação como cantora ou professora de canto?**

Fiz graduação em Canto Lírico na UNESP depois pós-graduação em fono – especialização, depois mestrado em música em performance vocal e daí em abri de volta pro Canto popular e sim, eu tive muita necessidade de completar minha formação. Eu fui atrás de fazer teatro, por um bom tempo mas, mais tempo eu me aproximei da dança, particularmente do **método do Ivaldo Bertazzo\***, método no qual gostaria muito de fazer formação mas ainda é um valor meio difícil de arcar, que é um método de organização corporal que eu acho bem interessante pro canto, bem interessante mesmo.

Esqueci de falar que eu iniciei no mestrado de música e depois o mestrado virou doutorado direto. Então no mestrado e no doutorado é... fui estudar diversos estilos de canto. Nessas coisa que eu estudei foi muito pouco abordado o corpo mesmo então, são mais coisas...enfim, que eu vou lendo... que eu vou fazendo práticas fora da música mesmo. Sinto que na música tem pouca essa abordagem.

**2) O que você acha importante no corpo do cantor em cena?**

Eu acho que basicamente nós somos ensinados a entender que corpo, voz e indivíduo são coisas separadas e na verdade não são né? Eu acho que o trabalho com o corpo é reintegrar, essa coisa mais holística que na verdade, é a realidade. O cantor, ele não é ou só voz, ou só técnica, ou só interpretação, ou só corpo, essas coisas vêm juntas e o corpo é expressão física de uma coisa... de uma expressão sonora que a voz criou. Que por sua vez, são expressões do indivíduo que tá lá cantando, Isso é uma coisa natural, que acontece com a gente o tempo todo, é assim que a gente se comunica, é assim que a gente é na vida mas no processo de construção do canto, às vezes se perde essa conexão e a pessoa perde a capacidade de usar completamente esse potencial então, eu acho que que o trabalho do corpo tem essa importância. Por outro lado, também vejo como muito importante que o corpo esteja organizado de uma maneira em que possa fluir com mais liberdade. Por exemplo, esse método que eu citei de organização do Ivaldo Bertazzo, eu gosto muito da técnica **das cadeias articulares e musculares da**



**Godelieve Denys Struyf\***. São métodos que deixam o corpo muito livre pra fazer o que você precisa, corporalmente e vocalmente, na verdade não são métodos que estão pensando a voz mas, em o corpo ter liberdade em si movimentar porque às vezes o corpo tem tensões musculares muito fortes e que te prendem a expressão ou a livre expressão né? Porque expressão sempre acontece. Então, eu acho muito importante o cantor ter essa ligação, essa religação com o corpo e esse contato constante.

### **3) O que você desenvolve com seus alunos neste sentido? Quais estratégias? Quais exercícios?**

Eu estimulo na verdade meus alunos a fazerem um trabalho corporal por conta, fora da aula de canto porque eu acho que o trabalho que a gente faz na aula é insuficiente. Eu acho que é preciso uma pesquisa específica, extensiva, vamos dizer assim. Então, eu acho que ficaria pouco tempo, se eu fizesse uma aula que aborda diversos aspectos da voz e corpo e tal. Eu retomo isso quando a gente está cantando, muitas vezes de diversas formas, contando que a pessoa faz um trabalho fora, se ela não faz, eu fico insistindo pra ela fazer. Mas, por exemplo, eu tenho usado bastante bola de pilates com a pessoa se movimentando pra sentir um pouco a organização do tronco em relação ao resto do corpo pra movimentar o resto do corpo enrolando e desenrolando na bola. Às vezes relaxando em cima da bola porque às vezes fica uma noção tão forte de que a respiração é um negócio central que, por incrível que pareça, ela fica travada então, às vezes, deitado na bola é uma coisa que ajuda muito. Daí, na parte da performance sempre tem um exercício de se imaginar no palco mesmo e daí olhar quais são as mensagens que o corpo está passando, porque o corpo sempre tem a sua mensagem né?. Cuidar e trazer pra conversa que o corpo esteja em consonância com o que a pessoa está querendo expressar, com a mensagem ou o depoimento, como disse a Consiglia Latorre lá no **Encontro\***, que ela está querendo trazer. O que o corpo pode trazer? Como é esse corpo? É um corpo retraído? É um corpo aberto? É um corpo agressivo? É um corpo melancólico? Então eu trago essas coisas e de vez em quando eu trago exercícios de interpretação, mas de uma maneira bem intuitiva. Não diria que eu tenho um método super desenvolvido, que eu pudesse citar. Com minha intuição ou com minhas vivências como intérprete ou das minhas vivências dessas outras práticas corporais que eu trouxe para o trabalho.

Uma coisa é importante para o professor, eu acho que ele deve desenvolver um olhar pro corpo pra ele saber o que propor. Quando você pergunta de exercícios, eu fiquei aqui refletindo sobre quais exercícios eu uso pra todas as pessoas. Eu percebi que eu não tenho muito isso porque cada pessoa tem sua particularidade. Acho que uma fôrma não serve pra tudo. Claro, se você der uma super aula de corpo, focada no corpo... O que eu faço, eu trabalho com um educador corporal que é o Rubens Oliveira, e daí ele dá uma proposta corporal pra todo mundo. Só alguns anos, inclusive vou trabalhar esse ano de novo, mas, eu sinto que o meu olhar pro corpo é importante sabe? É perceber onde a pessoa está com maior tensão, aonde ela tá com mais... porque normalmente o excesso de tensão aparece onde tem um lugar desligado ou muito hipotônico então, esse conceito da distribuição do tônus, que é bem dos métodos somáticos do século XX, eu aplico muito e aí eu penso enquanto eu estou trabalhando, num exercício que possa despertar um lugar que possa ser despertado. Às vezes, mais até do que um lugar que precisas ser relaxado. Muitas vezes a gente faz também exercício de soltura e tal. Então é isso, também um olhar individualizado. Insistir para que esse aluno tenha esse olhar pra ele mesmo, isso é uma coisa que eles têm que introjetar para a vida deles porque o trabalho de canto é um trabalho corporal, não é um trabalho intelectual ou trabalho... enfim, a voz não é uma coisa a parte do corpo, como eu disse no início. Então, fazer com que ele se aproprie do corpo lentamente acho que é uma missão importante pra nós.

Quando eu disse dessa distribuição de tônus, eu quis dizer que, quando tem um lugar muito tenso tem outro lugar que não está exercendo sua função no corpo então, esse lugar é que eu tenho que despertar com diversos exercícios e ver como se organiza... enfim, observar como a pessoa está organizada no espaço, ela no seu dia-a-dia e como é que ela poderia organizar esse corpo para a interpretação de determinada peça. É um exercício legal esse de propor que ela saia do seu...do seu habitual para encontrar o personagem ou esse depoimento da canção porque também daí é um jeito dela sair do seu hábito. Aquele hábito que a gente toma como “eu sou isso”. Outras vezes esse “eu sou” é “eu estou” e a pessoa demora para se aperceber disso então, exercícios para perceber que, na verdade, a gente é muito mais coisas que a gente imagina. A gente tem uma leitura própria muito restrita e acho que o trabalho corporal pode alargar demais. Esse exercício de exercitar corporalmente outros “eus”, eu acho fundamental.

## **Apêndice 5: Entrevista a Luciano Simões**

### **1) Qual a sua formação? Pensando no trabalho corporal, foi necessário completar seu processo de formação como cantora ou professora de canto?**

Sou doutor em Canto pela Michigan State University, mestre em Regência Coral e mestre em Musicologia pela mesma universidade. Tenho pós-doutorado pela Unesp, bacharelado em Canto pela Unesp e atualmente faço pós-doutorado na Universidade de Coimbra.

Tive aulas de Técnica de Alexander durante meu doutorado e fiz trabalho com Técnica Feldenkrais com o grupo NUO. Trabalhei com vários diretores de teatro durante minha carreira como cantor.

### **2) O que você acha importante no corpo do cantor em cena?**

O corpo do cantor faz parte de sua expressão. Tem que completar e ajudar a comunicar o que a voz está dizendo.

### **3) O que você desenvolve com seus alunos neste sentido? Quais estratégias? Quais exercícios?**

Primeiramente, ajudo os alunos a entender o texto da canção e depois os ajudo a achar alternativas de expressar os sentimentos e a mensagem do texto, sem exageros e de maneira natural. Trabalho bastante soltura, alívio de tensões e uso do corpo de maneira expressiva, sempre tendo como base o texto.

## **Apêndice 6: Entrevista a Regina Machado**

### **1) Qual a sua formação? Pensando no trabalho corporal, foi necessário completar seu processo de formação como cantora ou professora de canto?**

A formação de um cantor é, pelo menos a minha foi, algo que atravessa a vida toda e nunca para...porque sempre há coisas a serem aprendidas e praticadas. De qualquer maneira, do ponto de vista formal, com minha entrada na Unicamp em 2002, tornou-se natural e necessária a continuidade do processo de formação. Embora eu tenha ingressado na carreira MA (magistério artístico) para a qual a única titulação exigida era graduação, o desenvolvimento do trabalho e dos processos de pesquisa vão criando demandas, assim como também o desenvolvimento da carreira dentro da universidade. Dessa forma, em 2004 ingressei no Mestrado em Música para o qual desenvolvi a pesquisa que deu origem a meu livro *A voz na canção popular brasileira - um estudo sobre a vanguarda paulista* (Ateliê Editorial); e em 2009 ingressei no Doutorado em Letras (Semiótica e Linguística Geral) na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, quando, sob orientação de Luiz Tatit, desenvolvi o trabalho *Da intenção ao gesto interpretativo - análise semiótica do Canto Popular brasileiro*.

### **2) O que você acha importante no corpo do cantor em cena?**

Existe cantor sem corpo? Por aí já podemos perceber que o corpo é o que traduz, como elemento inicial, a presença. Ou seja, o corpo precisa estar em consonância com todo o fazer vocal, cênico, artístico. Um corpo em cena diz tudo; revela tudo; estabelece comunicação. Isto não quer dizer que esse corpo tem que dançar ou fabricar gestos falsos. Quer dizer apenas que esse corpo precisa estar em consonância com a intenção do intérprete, precisa ocupar o espaço cênico e estabelecer elos.

### **3) O que você desenvolve com seus alunos neste sentido? Quais estratégias? Quais exercícios?**

Nesse sentido, trabalho com meus alunos algumas práticas para despertar a consciência corporal. Exercícios posturais, respiratórios, perceptivos, alongamentos etc. Além disso, faço uso da Técnica de View Points\* para uma melhor compreensão do espaço e do corpo cênico.

## **Apêndice 7: Entrevista a Renata Vanucci**

### **1) Qual a sua formação? Pensando no trabalho corporal, foi necessário completar seu processo de formação como cantora ou professora de canto?**

Sou bacharel em canto lírico pela UFMG e tenho mestrado lá. Fiz milhares de aulas particulares com Neide Thomas, Stevie Bronk, Mary Armendani, Babaya... já passei por muita coisa sabe? Já fiz aula no TU (Teatro Universitário), na minha graduação eu fiz formação complementar em Artes Cênicas na qual eu tive muitas aulas de corpo com o Arnaldo Alvarenga, que foi muito bom pra mim. Eu já fiz aula também de conscientização corporal com a Irene Ziviani, com a Neide Ziviani eu já fui aluna de canto também. Já trabalhei muito o método Feldenkrais e na infância eu fiz balé. Então assim, eu sempre busquei, pelo fato de eu sempre me interessar pela arte, seja teatro ou canto, eu sempre busquei essa parte do corpo. Ainda que eu ache que é uma coisa que eu preciso trabalhar muito mais, desde nova, eu faço coisas desse tipo. E eu não pensei que eu tivesse que complementar isso como cantora ou professora de canto, naturalmente fiz sabe?

### **2) O que você acha importante no corpo do cantor em cena?**

Pra mim é de extrema importância que o corpo, a mente, a voz e a emoção do cantor estejam todos em alinhamento. Pra mim, não pode haver discrepância de discurso, assim, do que que aquele corpo me diz para o que me diz as palavras que ele está proferindo né? Então pra mim é isso, é essa relação entre corpo, mente, voz, emoção, coração né? Esses quatro juntos assim, na mesma intensão, vibrando no mesmo recado. Então é como se fosse uma organização desse todo para poder chegar ao interlocutor, para a pessoa que está escutando, assistindo, vendo aquilo, consiga receber esse recado que o cantor está passando na sua totalidade. Seria arte total mesmo, assim. Eu estou completamente inteira nisso que eu estou passando.

### **3) O que você desenvolve com seus alunos neste sentido? Quais estratégias? Quais exercícios?**

Gosto muito do trabalho em grupo porque eu acho que rende muito mais, evolução para todos. Trabalhar exatamente a questão das intenções que estão no

texto. Muitas vezes os cantores ficam preocupados somente com as questões técnicas, se vão atingir tais e tais notas, com as questões musicais...

Eu fiz várias entrevistas com musicistas e cantores... é muito difícil a pessoa estar dentro do discurso. Em geral, eles ficam se auto-analisando enquanto estão cantando. “Ah esse agudo foi muito feio” “Ah eu tenho que fazer tal frase” e ficam presos só nessa coisa do feitiço e não do recado. Então pra mim, tem que ser encorajado uma integração do recado que está por trás, da retórica que cada canção traz. Então eu trago uma série de exercícios sobre isso, que se passam no campo racional, inicialmente, do que quer dizer aquela letra, aí depois, quais são os perceptos que isso traz no meu racional mas também no meu corpo, como eu me sinto em relação a isso e como eu vou passar isto a cada vez que eu cantar porque não basta fazer essa reflexão e usar isso pra todas as vezes, não dá. Cada vez, a cada interpretação, vai vir uma nova maneira, uma nova maneira de se relacionar com esse recado porque, é aquilo, “uma mesma água nunca passa no mesmo rio” então esse fluxo tem que ser sempre novo, tem que ser sempre atualizado. É isso!

## **Apêndice 8: Entrevista a Thais dos Guimarães Alvim Nunes**

### **1) Qual a sua formação?**

Cursei graduação no Bacharelado em Música Popular, instrumento canto, na Unicamp. Sou mestre e doutora em Música, também pela Unicamp. No mestrado me dediquei ao estudo da "Sonoridade Específica do Clube da Esquina", e no doutorado investiguei a trajetória vocal de Milton Nascimento ao longo dos 50 anos de carreira.

### **2) Pensando no trabalho corporal, foi necessário completar seu processo de formação como cantora ou professora de canto?**

Sim. Ainda na graduação cursei as disciplinas de "Expressão Corporal I e II", com a professora Verônica Fabrini, do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Ambas as disciplinas modificaram radicalmente minha relação com o corpo. O foco de Expressão Corporal I se dava sobre o reconhecimento e a percepção de todas as partes do corpo, a partir de exercícios técnicos de deslocamento, equilíbrio e percepção dos músculos. Já Expressão Corporal II tinha como proposta o uso expressivo do corpo por meio da criação coletiva de performances corporais. As aulas eram realizadas em amplas salas de dança, com suporte de variados instrumentos de percussão tocados ao vivo por um ator-músico. Ainda na graduação, ao participar por dois anos como bolsista do Festival de Inverso de Campos do Jordão pude me aproximar da Técnica Alexander. No mestrado, cursei uma disciplina intitulada "Criatividade: o modelo quântico e a dança do Tao". Sua ementa trazia a seguinte descrição: estudo dos elementos fundamentais do movimento expressivo, vivências práticas com um método de preparação corporal que visa aprofundar o conhecimento do corpo, ampliar o domínio sobre os movimentos e estimular o potencial criativo dos intérpretes. Esta experiência foi bastante significativa e requisitou a exposição do corpo a partir da livre experimentação. Ainda na Unicamp participei de práticas de Lian gong. Sempre tive afinidade com práticas corporais holísticas. Nos últimos três anos tenho me dedicado ao estudo das práticas corporais formuladas e propostas por Ivaldo Bertazzo em seus livros e DVDs. No último ano realizei terapia corporal com Nara Vieira, que possui formação multidisciplinar em educação física, dança, Método Bertazzo, método global de fisioterapia de Cadeias Musculares e Articulares GDS, dentre outros, no sentido de trabalhar um corpo livre e capaz de se expressar de acordo

com suas características físicas, posturais, psíquicas e comportamentais.

### **3) O que você acha importante no corpo do cantor em cena?**

Que o corpo esteja conectado àquilo que diz, e que possa ampliar os gestos naturais que surgem ao impulsionar e entoar as frases melódicas.

### **4) O que você desenvolve com seus alunos neste sentido?**

Parto do conhecimento do seu próprio corpo. Em seguida, da compreensão daquilo que canta, do ponto de vista musical e poético.

### **5) Quais estratégias?**

Realizo exercícios corporais em espaço amplo para sensibilizar, exercitar e desvelar a sua expressão corporal. Lemos e discutimos textos voltados ao estudo do corpo e textos que abordam o corpo na atividade do cantor, seja no estudo ou na performance. Assistimos vídeos de trabalhos artísticos no qual o canto está presente, seja num espetáculo que envolve dança e canto coletivo, seja na interpretação solística de um cantor em show. Praticamos a interação do corpo e do canto na prática de repertório. Exercitamos a construção de performances curtas, na qual se deve partir de experimentações corporais e vocais, e não da canção. Tais performances podem estar apoiadas num poema, ou decorrer da improvisação livre, da construção de uma história, ou explorar um tema específico.

### **6) Quais exercícios?**

Os exercícios consistem em realizar movimentos com todas as articulações do corpo, sequências variadas de alongamentos, respiração aliada à movimento, cantar caminhando sobre o pulso, realizar reflexão crítica sobre o texto da canção, recitar o texto da canção, e praticar a performance. Estimulo os alunos a buscarem atividades corporais que trabalhem o corpo expressivo e o corpo em interação com outros corpos, seja através de aulas de danças circulares, dança contemporânea, prática de yoga, aulas de teatro dentre outras, dado o limite da disciplina.



## Apêndice 9: Entrevista a Uliana Dias

### 1) Qual a sua formação?

Na Universidade, cheguei primeiro ao curso de Ciências Sociais (1991 a 1994). Mas sempre quis trabalhar com o tema da "cultura" e da música. Então, ao sair da graduação, entrei para o Mestrado em História Social, onde tive a oportunidade de pensar sobre o desenvolvimento de músicos e artistas na passagem do século XIX ao XX no Rio de Janeiro (2003 a 2006).

Na família, nos anos de 1980, digo que sou formada por audição de coros de igreja presbiteriana (eventos em que meus tios cantavam: natal, etc) e os LPs de casa que meu pai colecionava e gostava de cantoras, especialmente da Elis Regina. Na escola não tive muitas oportunidades de aulas de música. Aos 12, pedi para me inscreverem e foi possível o curso de flauta doce. Eu queria mesmo era a flauta transversal (não tínhamos como comprar). Mas meu pai tinha um amigo que tocava numa banda de rock progressivo ribeirão pretana e eu gostava da flauta desse disco: <https://www.youtube.com/watch?v=OTh6TUEkxew>

(o tio João - o da extrema direita - tocava baixo. Eu nunca o vira tocando, mas ouvia os discos e ficava imaginando os sons todos. Aliás tinha outro disco especial que me chamava muito a atenção, e então considero ele meu formador: A Volta ao mundo em 12 músicas, me fascinava. Eu brincava de reger Hava Nagila ;)

Na universidade, frequentei o coral Zíper na Boca (com umas 60 pessoas) e depois grupos vocais menores (Clazzical: 16 pessoas) e também comecei a cantar em grupos menores: trios e muitos duos de voz e violão com muitos amigos. Então, além do curso formal, considero a vivência universitária outra boa formadora.

Depois das Ciências Sociais, fiz a graduação em Música Popular, também na Unicamp: de 1996 a 1999, em que ampliaram-se as vivências musicais.

### 2) Pensando no trabalho corporal, foi necessário completar seu processo de formação como cantora ou professora de canto?

Nunca fui boa em expressão corporal. Aliás, sempre fui criticada. Em aulas ou mesmo no palco. Muito tímida que sou, não percebia que investia muita energia na voz e nem ligava para o corpo. Não tinha consciência corporal. Depois, ao ver vídeos, me envergonhava um tanto das minhas performances. Procurava me soltar. Eram essas, aliás, as únicas dicas que me davam. Meio broncas e tal. Fui em busca,

ainda na graduação em Música Popular, de aula de expressão corporal com uma profa. da dança, não me recordo o nome. Ela dava alguns exercícios de consciência da postura, mas não me lembro de algo em movimento. Era algo mais parado e de se conscientizar com a extensão dos seus membros, coluna, articulação, uma coisa bem técnica. Não me lembro de ter feito outra coisa na graduação nesse sentido. Lembro de um livro que me ajudou um pouco a pensar mais holisticamente: "O Tao da Voz". Procurei fazer esses exercícios algumas vezes, principalmente criar umas imagens, antes de me apresentar. Pensar na performance.

### **3) O que você acha importante no corpo do cantor em cena?**

Que ele possa estar em consonância com sua expressão vocal. Que possa ser relaxado ou com tônus suficiente para a expressão necessária àquela performance que ele vai trazer. Algo mais com a coerência de sentido, na expressão.

### **4) O que você desenvolve com seus alunos neste sentido? Quais estratégias? Quais exercícios?**

Como tenho trabalhado muito, ultimamente, com o Canto Improvisado, vou criando espaços de percepção do "eu" e da relação "eu-outro(s)" e isso, naturalmente, vai fazendo com que as pessoas trabalhem movimentos e expressão. Já tive alguns feedbacks positivos. Tive uma aluna que fez um trabalho de TCC, talvez você se interesse em ver, mas ele vai em busca das percepções diretas dos participantes, e ainda não descrevi em nenhum trabalho como vamos agindo, de forma detalhada. Mas você vivenciou um pouco. Embora, nas aulas, na universidade, eu gasto mais tempo com essa preparação corporal, e dependendo do nosso espaço, usamos muito o chão (de madeira é o melhor) e vamos descobrindo e nos descobrindo na relação com o ambiente também. Como o canto é coletivo, é um trabalho constante de escuta-ação-reflexão-criação e auto-avaliação. O TCC dela está no nosso grupo, na parte de "Arquivos", no menu à esquerda. ;) <https://www.facebook.com/groups/181355612288169/>

Abraço e obrigada pela oportunidade da conversa e reflexões!