

Aline Soares Araújo

**O CANTOR E O DESENVOLVIMENTO
EXPRESSIVO:**

estudos labanianos aplicados ao processo de construção da
performance cênico-musical

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da
Escola de Música da Universidade Federal de Minas
Gerais como parte dos requisitos para obtenção do título
de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa: *Performance* Musical

Orientadora: Profa. Dra. Margarida Borghoff (UFMG)

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2016

Ficha catalográfica

A663c Araújo, Aline Soares

O cantor e o desenvolvimento expressivo: estudos labanianos aplicados ao processo de construção da *performance* cênico-musical. / Aline Soares Araújo. -- 2016.

234 f., enc.; il. + 1 CD + 1 DVD

Orientadora: Margarida Maria Borghoff

Área de concentração: Performance musical.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Canto 2. Teatro. 3. Performance. 4. Expressão. 5. Movimento (Encenação)
Teses. I. Borghoff, Margarida Maria. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Escola de Música. III. Título.

CDD: 784.932



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

Tese defendida pela aluna ALINE SOARES ARAÚJO, em 02 de agosto de 2016, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Margarida Maria Borghoff
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Profa. Dra. Andrea Albuquerque Adour da Camara
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcus Vinícius Medeiros Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza
Universidade Federal de Minas Gerais
(Escola de Belas Artes)

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Universidade Federal de Minas Gerais

A Cristo,

“Pois nele vivemos, nos movemos e existimos” Atos 17:28a

À Minha Família Preciosa,

Minha mãe Cacilda e

Meus irmãos Alisson, Adler e Adrian.

Porque nos amamos incondicionalmente

e porque nossas almas estão unidas,

mesmo quando nossos corpos estão distantes.

À Margarida Borghoff,

Exemplo de garra, força e determinação.

**Orientadora que, para além desse caminho de doutoramento,
desde 2007, tem compartilhado comigo valiosos ensinamentos musicais.**

À Luciana Monteiro,

**a quem devo a maior parte de minha formação artística,
toda a minha gratidão por estender-me a mão nos momentos difíceis, até que eu
pudesse caminhar sozinha e, então, aprender a ajudar os outros a caminharem.**

A Adriano Lopes,

**Pianista de sonoridade e competência lindamente inigualáveis.
Amigo das escritas acadêmicas, mas também das escritas de vivências.
Por sua disponibilidade, apoio e compreensão.**

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Cacilda e a meus irmãos Alisson e Adler, juntamente com suas esposas Stéfanie e Michele;

Ao Adrian, meu irmão querido que sabe, como ninguém, compreender as leituras das situações cotidianas, sempre com sinceridade e carinho;

Aos sobrinhos, Mariana, Gabriel e Elisa, que compartilham seus mundos de dragões, aventuras e fantasias;

À vó Conceição (*in memorian*), por ter me dado o privilégio de estar com ela durante sua transição... Com quem aprendi que é quando não suportamos mais a dor que renascemos...

Aos tios e aos primos, em especial à Tia Beatriz, que tem aprendido a seguir sempre em frente, respirando calmamente e ao Gleydson, meu eterno amigo e confidente;

Aos Professores que, gentilmente, participaram das bancas de avaliação: Profa. Dra. Luciana Monteiro, Profa. Dra. Andrea Adour, Prof. Dr. Luiz Otávio, Prof. Dr. Marcus Medeiros, Prof. Dr. Fausto Borém, Prof. Dr. Felipe Amorim;

Aos meus colegas do Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe, Eduardo Conde Garcia, Priscila Gambary, Mackely Borges, Christian Lisboa, Fabiano Zanin, Rejane Harder, João Liberato, Fred Andrade, Daniel Nery, Alessandro Pereira, James Bertisch, Marcus Ferrer, Thais Rabelo e Guilherme Manis;

Aos meus queridos alunos da Universidade Federal de Sergipe com os quais tanto aprendo a cada dia e que, com amor, entregam-se à arte, às novas propostas, que ousam e, sedentos, buscam por conhecimento e inovação;

À Sônia Molero, que me ajudou a encontrar, dentro de mim mesma, a força necessária para prosseguir diante das situações nas quais o medo parecia paralisante. Ela que me acompanha há 16 anos e que, exatamente, neste ano, percebeu em mim o nascimento da expressão, o aumento da emotividade, da subjetividade, da humanidade;

A Lukas D'Oro, por ter me guiado sabiamente nos primeiros passos do Canto Lírico;

A Leo Ortiz e Luciana Antunes, pelos importantes conhecimentos transmitidos, pelos vídeos dos exercícios, pelas fotos e, principalmente, por sempre transformarem minhas pequenas ideias cênicas em árvores frondosas;

A Tim Bagatelas, letrado amigo que muito admiro, pelo incentivo de sempre para que eu continuasse na arte e pela revisão carinhosa desse trabalho;

A Filipe Siqueira, pelas competentes, precisas e caprichosas ilustrações;

A Saullo Hipolito, pelas sensíveis fotos e pelos vídeos da oficina;

À Kamille Dantas, que espalha luz e bondade por onde passa, pela digitalização das partituras;

Aos tantos amigos, representados aqui por Juliana e Fábio, Nathalie, Laércio, Luiz, Alison Leal, Tim, Denis Sales e Isabel, Victor Martins, Lucas Viana, Lucas Ellera, Deborah Burgarelli, Flavinha, Rafaela, Márcia Coimbra, Joseph, Felipe Massote, Ihzar Poncelis, Iliana Paola, Vinícius Abreu, Pedro Lucas, Isadora Boucherville, Alysson;

À Flavia Fonseca, novamente, e a toda sua família que me acolheram em sua casa no último mês de estudos, minha eterna gratidão;

À Cristina Gusmão, cantora e fonoaudióloga, que cuidou de mim com amor e generosidade nas semanas antes da apresentação final, toda a minha gratidão e admiração;

À Geralda e Alan, da secretaria da pós-graduação que sempre com agilidade, presteza e amor pelo que fazem nos ajudam em cada passo do curso;

A todos os Professores e Funcionários da Escola de Música da UFMG;

Ao meu querido primo Vinícius e aos amigos Felipe Massote e James Bertisch pela ajuda com o Abstract;

Ao querido amigo Ihzar pela ajuda com o Resumen;

À Najla Sandersen, minha mãe Drag;

À Gabriela Dominguez pela ajuda com o figurino;

A Will Soares e Gabriel Freitas pela ajuda com a coreografia;

Ao Fábio Janhan, Alysson Rodrigues e Mateus Lustosa pelos registros de áudio, vídeo e fotos;

À CAPES, que proporcionou o meu acesso ao estudo com bolsas durante o curso de mestrado e primeiro ano de doutorado, contribuindo para o aumento das pesquisas no país, mas também para a diminuição da desigualdade social, mesmo que de forma indireta;

A todos os mestres que, de alguma forma, participaram da minha caminhada.

RESUMO

Este trabalho aborda a expressividade como a capacidade de corporizar desejos, intenções, necessidades, entre outros. Nele, buscamos encontrar meios de auxiliar o cantor em seu desenvolvimento. A partir da aplicação dos estudos Labanianos à arte do Canto, buscou-se objetivar alguns critérios expressivos. Não tentamos quantificar e nem medir o que seria uma *performance* com mais ou com menos expressividade, mas, sim, observar, decodificar e produzir, conscientemente, qualidades expressivas diversas. À voz de Laban, uniu-se nossa própria voz e esse diálogo proporcionou o desenvolvimento de um percurso metodológico que compreende tanto o fornecimento de várias séries de exercícios para o crescimento expressivo do cantor como, também, recursos direcionados à construção cênica da *performance*. Voltados para a compreensão de que a voz é, em si mesma, primeiramente, movimentação corporal (embora não apenas isso), traçamos possibilidades de movimentos vocais e corporais gradativos, alternados ou simultâneos. Esperamos que com esses recursos o cantor sinta-se mais apto para passear com desenvoltura pelos intermeios, ou seja, as intermédias com as quais trabalha, passando a perceber e a permitir que floresçam as incorporações de certas habilidades de meios artísticos distintos. O cantor torna-se, em seu corpo/voz, ponto de encontro para a expressividade teatral, musical, plástica, literária, etc.

Palavras-chave:

Canto, Teatro, Laban, Expressividade, *Performance*

ABSTRACT

In this research, by approaching expressiveness as an embodiment of desires, intentions, and necessities, we look for auxiliary ways in the development of expression for singers. Departing from the Laban studies applied to the singing art, we tried to make the expressive skills become more objective. We did not intent to quantify or to determine expressiveness levels, but instead, to observe, to decode it, as well as produce different qualities of expression. In this research, we agrupped the voice of Laban to our own voice and this dialogue contributed to the creation of a methological path, which comprises new series of exercises and scenic building tools. By understanding voice, first of all, as body movement (although not just this), we traced gradual vocal and corporal movement possibilities. We hope that with these resources, singers can feel more confident when dealing with the several intermedia present in their job. The singer can use his or her voice and body as meeting points for musical, theatrical, plastic and literary expressiveness.

Keywords:

Singing, Acting, Laban, Expressiveness, *Performance*

RESUMEN

Dirigiéndose a la expresividad, el tema central, al igual que la capacidad de corporeizar deseos, intenciones y necesidades. Tratamos de encontrar opciones que aporten al cantante en su desarrollo. A partir de la aplicación de los estudios Labanianos sobre el arte del canto, se ha intentado concretar algunos criterios importantes. No hay ningún intento en esta investigación para cuantificar o medir una actuación más o menos expresiva; sino observar, decodificar y producir, conscientemente, las diferentes cualidades expresivas que pueden existir. A la voz de Labán, sumado nuestra propia voz, surgió un diálogo que permitió el desarrollo de un enfoque metodológico que incluye tanto el suministro de varias series de ejercicios para el crecimiento significativo del cantante, así como los recursos que se centran en la construcción del rendimiento escénico. Se centra en el entendimiento sobre la voz, en primer lugar, así como el movimiento del cuerpo (aunque no sólo eso), identificando algunas posibilidades en la voz y algunos movimientos corporales graduales, alternativos o simultáneos. Esperamos que con estas características, el cantante se sienta más seguro de abordar con facilidad éstos medios, es decir, mediante recursos con los que puede trabajar, el darse cuenta y permitir aplicar las fusiones de ciertas habilidades en diferentes medios artísticos. Por ejemplo, el cantante identifica un punto de encuentro en su cuerpo y voz para la expresividad teatral, musical, plástica, literaria, etc.

Palabras clave:

Canto, Teatro, Laban, Expresividad, *Performance*

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

Quadro I: Desenvolvimento da linguagem	61
Quadro II: Fatores de movimento	75
Quadro III: Quadro-resumo relacionando os Fatores Sonoros aos Fatores de Movimento labanianos.	76
Quadro IV: Os <i>chakras</i> e o corpo humano	101
Quadro V: Relações entre os <i>Chakras</i> , Vibradores de Grotowski e Técnica Vocal.	109
Quadro VI: Quadro sinóptico dos principais estudos labanianos e suas respectivas adaptações.....	122
Quadro VII: Ações divididas por grupos de compassos.....	129
Quadro VIII: Escolha das mudanças de direções.....	131
Quadro IX: Indicações presentes na parte pianística	134
Quadro X: Legenda de símbolos da Partitura Global	135
Quadro XI: Quadro da performance da Cena 1 – Wesendonck Lieder	145
Quadro XII: Quadro da performance da Cena 2 – Historietas.....	147
Quadro XIII: Quadro da performance da Cena 3 – Balada do desesperado...	148
Figura 1: O corpo: principais articulações.	41
Figura 2: Esboço 1 – articulações corpóreo-vocais.	44
Figura 3: Esboço 2 - principais movimentações da face e do trato vocal.	45
Figura 4: Novo esquema.	46
Figura 5: <i>Glissando</i> em oitava.	48
Figura 6: <i>Glissando</i> em terça maior.	55
Figura 7: Escala cromática até a terça maior.	55
Figura 8: <i>Glissando</i> em quinta justa.	56
Figura 9: Escala cromática até a quinta aumentada.	56

Figura 10: Escala diatônica até a terça maior.	56
Figura 11: Escala diatônica até a quinta justa.	56
Figura 12: Notas repetidas em staccato.	57
Figura 13: Escala cromática até a terça maior.	57
Figura 14: Arpejo de dó maior com sétima maior.	71
Figura 15: Arpejo ascendente de dó maior com sétima maior e descendente de si diminuto com sétima menor e nona menor.	72
Figura 16: Plano da porta.	79
Figura 17: Plano da mesa.	80
Figura 18: Plano da roda.	81
Figura 19: Cruz diagonal.	82
Figura 20: Cruz diametral.	83
Figura 21: Cruz tridimensional.	84
Figura 22: Cubo.	86
Figura 23: Octaedro.	87
Figura 24: Icosaedro.	88
Figura 25: 27 direções de orientação espacial.	90
Figura 26: Legenda das direções.	91
Figura 27: Octaedro deslocado.	92
Figura 28: Híbrido do trato vocal, tronco, membros superiores e inferiores.	96
Figura 29: Os <i>chakras</i> .	102
Figura 30: Mapa de vibrações corporais propiciadas pela produção vocal.	107
Figura 31: Mapa de vibrações corporais propiciadas pela produção vocal.	108
Figura 32: Primeira possibilidade de padrão musical para escala Dimensional I.	113
Figura 33: Demonstração de composição rítmica para a escala cinético-musical.	113

Figura 34: Segunda possibilidade de padrão musical para escala Dimensional I.	113
Figura 35: Terceira possibilidade de padrão musical para escala Dimensional I.	113
Figura 36: Primeira possibilidade de padrão musical para escala Dimensional II.	113
Figura 37: Segunda possibilidade de padrão musical para escala Dimensional II.	114
Figura 38: Terceira possibilidade de padrão musical para escala Dimensional II.	114
Figura 39: Quarta possibilidade de padrão musical para escala Dimensional II.	114
Figura 40: Primeira possibilidade de padrão musical para a escala de Defesa.	114
Figura 41: Segunda possibilidade de padrão musical para a escala de Defesa.	114
Figura 42: Primeira possibilidade de padrão musical para a escala Diagonal.	115
Figura 43: Segunda possibilidade de padrão musical para escala Diagonal.	115
Figura 44: Primeira possibilidade de padrão musical para escala Diametral.	116
Figura 45: Notas da melodia associadas ao plano da mesa, roda e porta.	129
Figura 46: Planos espaciais e notação das direções.	130
Figura 47: Melodia de movimentos/direções a partir da melodia musical.	131
Figura 48: Primeira possibilidade de combinação dos fatores de movimento.	132
Figura 49: Segunda possibilidade de combinação dos fatores de movimento.	132

Figura 50: Primeira possibilidade de combinação dos fatores de movimentos vocais.	132
Figura 51: Segunda possibilidade de combinação dos fatores de movimentos vocais.	133
Figura 52: Partitura Global de Lune d'Octobre	142
Figura 53: Trabalho de expansão da cinesfera.	149
Figura 54: Trabalho de expansão da cinesfera.	150
Figura 55: Processo para Cena 1 – Beata.	150
Figura 56: Processo para Cena 1 – Beata.	151
Figura 57: Processo para Cena 1 – Beata.	151
Figura 58: Processo para Cena 2 – Felício.	152
Figura 59: Processo para Cena 2 – Felício.	152
Figura 60: Processo para Cena 2 – Felício.	153
Figura 61: Processo para Cena 2 – Drag.	153
Figura 62: Processo para Cena 2 – Drag.	154
Figura 63: Processo para Cena 3- Maria.	154
Figura 64: Processo para Cena 3- Maria.	155
Figura 65: Processo para Cena3- Maria	155
Figura 66: Processo para Cena 3 – Morte.	156
Figura 67: Alongamento corporal.	158
Figura 68: Alongamento de pescoço e esternocleidomastoideo.	158
Figura 69: Explicação sobre o esquema corporal Laban e sobre o novo esquema corporal.	159
Figura 70: Início do exercício Contralateral.	159
Figura 71: Início da utilização dos planos baixo, médio e alto.	160
Figura 72: Utilização dos planos baixo, médio e alto e deslocamento em quatro e dois apoios.	160
Figura 73: Movimentos de laringe.	161

Figura 74: Articulações esticadas e inspiração torácica.	162
Figura 75: Agachamento com laringe alta e baixa.	162
Figura 76: Ações corporais e vocais.	163
Figura 77: Exemplificação do plano horizontal.	165
Figura 78: Exercício cardume.	165
Figura 79: Escalas de Movimento.	166
Figura 80: Exercícios, em duplas, dos cubos ressonantes.	166
Figura 81: Vibrações percorrendo a coluna.	167
Figura 82: Diálogos de ações físicas e vocais.	167
Figura 83: Diálogos em vocalizes.	168
Figura 84: Diálogos no <i>Listening</i> .	169
Figura 85: Improvisação coletiva no <i>Listening</i> .	169
Figura 86: Antes e depois de um mesmo trecho da canção.	171
Figura 87: Antes e depois de um mesmo trecho da canção.	171
Figura 88: Antes e depois de um mesmo trecho da canção.	172
Figura 89: Antes e depois da finalização da canção.	172
Figura 90: Antes e depois do início da canção.	173
Figura 91: Antes e depois de um mesmo trecho da canção.	173
Figura 92: Antes e depois de um mesmo trecho da canção.	174
Figura 93: Antes e depois de um mesmo trecho da canção.	174
Figura 94: Antes e depois de um mesmo trecho da canção.	175
Figura 95: Antes e depois da finalização da canção.	175
Figura 96: Gráfico sinóptico das impressões externas sobre os resultados obtidos.	176

LISTA DE EXERCÍCIOS SUGERIDOS

Série 1 de exercícios sugeridos	47
Série 2 de exercícios sugeridos	52
Série 3 de exercícios sugeridos	55
Série 4 de exercícios sugeridos	61
Série 5 de exercícios sugeridos	71
Série 6 de exercícios sugeridos	73
Série 7 de exercícios sugeridos	74
Série 8 de exercícios sugeridos	74
Série 9 de exercícios sugeridos	93
Série 10 de exercícios sugeridos	106
Série 11 de exercícios sugeridos	112
Série 12 de exercícios sugeridos	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
CAPÍTULO 1 – Rudolf Laban.....	35
1.1 Breve biografia.....	35
1.2 Contribuições	38
1.2.1 O Corpo.....	41
1.2.2 Análise Laban de Movimento.....	62
1.2.3 Peso, Espaço, Tempo e Fluência	64
1.2.4 Planos, Formas Cristalinas e Escalas.....	77
1.2.5 Temas de Movimento	116
1.2.6 Kinesfera	121
CAPÍTULO 2 –Caminho para <i>Lune d’Octobre</i>	123
3.1 - Parte 1: preparação	124
3.2 - Parte 2: construção cênica	127
3.3 – Partitura Global.....	134
CAPÍTULO 3 – Voz: substantivo feminino	143
CAPÍTULO 4 – Expressividade em pauta: vozes externas	157
5.1 Pré-expressividade	157
5.2 <i>Performance</i> da canção.....	168
CONCLUSÃO	178
BIBLIOGRAFIA.....	181
ANEXO1	192

ANEXO 2	195
ANEXO 3	211
ANEXO 4	216
ANEXO 5	221
ANEXO 6	223
ANEXO 7	224
ANEXO 8	225
ANEXO 9	228
ANEXO 10	230
ANEXO 11	234

INTRODUÇÃO

O cantor precisa ser um multiartista, desenvolve nas intermedialidades (ver Anexo 1¹). Ou seja, por multiartista queremos dizer que, embora cantar seja um ato psicofísico extremamente complexo, apenas cantar não parece ser suficiente para o cantor, em especial, na atualidade. Muitas vezes, por precisar lidar com as questões literárias, cênicas, plásticas, etc., envolvidas no ato performático, ele precisa buscar algum conhecimento em outras áreas artísticas. Segundo Gaudreault *et* Marion, citados por Rajewsky, “A intermedialidade [é] encontrada em qualquer processo de produção cultural” e, ainda, “(...) um bom entendimento de uma mídia (...) envolve a compreensão de sua relação com outras mídias: é através da intermedialidade, através de uma preocupação com o intermidiático, que uma mídia é compreendida.” (2012, p. 20). Deste modo, em seu fazer artístico, o cantor, por vezes, trabalha dentro dos três conceitos de intermedialidade propostos por Irina O. Rajewsky, a saber:

1. Intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática* (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações): aqui a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. (...)
2. Intermedialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias*, que abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc.; usando-se outra terminologia, esses mesmos fenômenos podem ser chamados de configurações multimídias, mixmídias e intermídias. A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. (...)
3. Intermedialidade no sentido mais restrito de *referências intermidiáticas*, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem. Outros exemplos incluem a musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a *écfrase*, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. As referências intermidiáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, “referência individual”), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (*Systemreferenz*, “referência a um sistema”). (RAJEWSKY, 2012, p. 24-26)

¹ Nessa afirmação partimos das considerações sobre Intermedialidade de Irina O. Rajewsky, em seu texto *Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”*, traduzido para o português por Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis, do qual reproduzimos uma pequena parte no Anexo 1.

A afirmação inicial, de que o cantor precisa ser um multiartista, nos faz repensar nossas trajetórias quer sejamos cantores, artistas em geral ou espectadores-ouvintes. Mesmo um cantor que está, aparentemente, imóvel necessita de uma carga expressiva que ultrapasse o simples emitir de sons e, para tanto, é muito importante trabalhar seus potenciais expressivos juntamente com os musicais. Não se pretende dizer que todos os artistas ditos fenomenais possuem formação acadêmica tradicional, por outro lado, sua formação pode ter se dado de uma maneira quase imperceptível por influências dos gostos e vivências de seu meio social, por exemplo.

Profissionais da arte do canto têm se deparado cada vez mais com a necessidade de serem capazes de atuar de forma polifônica, ou seja, o contexto de trabalho no qual estão inseridos exige deles muito mais que uma bela voz. Espera-se, de modo geral, que eles tenham domínio da técnica vocal, consciência das diferenças estilísticas de repertório, compreensão das interfaces literárias das canções ou árias que executam, uma compreensão dos diferentes tipos de escrita musical (contemporânea, tradicional), presença e desenvolvimento cênicos, capacidade de representar personagens e outras inúmeras demandas. Além desses pontos citados, o artista, e deste modo o cantor, deve ser, por vezes, capaz de, associando esses e outros elementos, transmitir o indizível, ou seja, expressar, por meio de seu subtexto ou outro recurso, as nuances que não estão escritas e que nem sempre podem ser verbalizadas.

Para uma melhor compreensão, podemos ainda dizer que o cantor pode, não somente lidar com as diferentes mídias, mas incorporar em si e em sua atuação alguns aspectos basilares de tais mídias. Assim, considerando certas artes como mídias, o cantor pode instruir-se nos princípios delas. Como sugere Maletta em relação ao ator, pensamos que o cantor poderia ser um artista de atuação polifônica. Dentre os vários usos do termo polifonia, a significação comentada por Maletta é a que indica o uso de várias vozes simultaneamente executando duas ou mais linhas melódicas. Vozes independentes, mas de igual importância (MALETTA, 2005, p. 45). Para ele:

Em síntese (...) entende-se por **ATOR POLIFÔNICO** aquele que, tendo **incorporado** os conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas (literatura, música, artes corporais, artes plásticas, além das teorias e gramáticas da atuação), é capaz de, conscientemente, **se apropriar** deles, construindo um discurso polifônico através do contraponto entre os múltiplos discursos provenientes dessas linguagens; ou seja, pode atuar polifonicamente apropriando-se das várias vozes autoras desses discursos: os outros atores, o autor, os diversos diretores (cênico,

musical, vocal, corporal), o cenógrafo, o figurinista, o iluminador e os demais criadores do espetáculo. (MALETTA, 2005, p.53) (Grifos do autor)

Assim, a nosso ver, o cantor poderia absorver variados discursos artísticos, várias vozes, realizando uma fusão e uma metamorfose de tais princípios, pelos quais ele poderia construir (e ensinar) sua arte de uma forma mais completa, mais fluida. É importante deixar claro que **não** buscamos aqui um *ideal* do cantor-ator-bailarino-pintor, mas uma adição gradual de conhecimentos em outras artes de forma a ampliar o potencial expressivo do cantor. Também em consonância com Maletta:

Entretanto, muito antes disso, o artista múltiplo a que me refiro não será necessariamente aquele que desenvolveu as diversas habilidades na sua **máxima expressão de virtuosismo**, mas o que conseguiu incorporá-las em seus *elementos fundamentais*, conceito que merece, agora, uma especial atenção. As formas de expressão artística (linguagens artísticas) inerentes ao fenômeno teatral – a literatura, a música, as artes corporais e as artes plásticas – possuem, cada uma delas, elementos, conceitos, parâmetros que são os fundamentos essenciais para que as habilidades a elas relacionadas sejam desenvolvidas. No caso da Música, por exemplo, poderíamos citar, entre outros, três elementos fundamentais: ritmo, altura e intensidade. Quanto ao trabalho corporal, são essenciais as noções de equilíbrio, força, direção. Já as Artes Plásticas têm, entre seus fundamentos, os conceitos de espaço, forma, cor. Por sua vez, a Literatura fundamenta-se no conhecimento da língua e na prática da leitura e da escrita. (...) Além disso, para que o ator, cenicamente, consiga cantar ou tocar um instrumento com sensibilidade e musicalidade, não é imprescindível que isso seja feito com absoluto rigor técnico e virtuosismo, se ele tiver se apropriado da essência do universo musical. (...) Cabe ressaltar que **não se fala dessa incorporação apenas para que as habilidades sejam adquiridas isoladamente**, mas, principalmente, para se estabelecer uma relação dialogal entre elas e para que o artista seja capaz de conviver com a simultaneidade de ações cênicas, aprimorando sua coordenação física e motora para executá-las integralmente, **de forma que cada uma, ao invés de dificultar, facilite e estimule a outra**. (MALETTA, 2005, p. 22-23) (Grifos do autor)

Ao retomarmos, mais uma vez, a primeira afirmação deste texto, de que o cantor precisa ser um multiartista, um pequeno filme retrospectivo pode passar na mente do leitor. Nesse filme, as associações podem ser diversas: lembrar-se de uma *performance* na qual se sentisse satisfeito ou insatisfeito por conseguir ou não expressar com exatidão o que queria; lembrar-se das lacunas ou das oportunidades de associações artísticas existentes em sua formação; lembrar-se da maturidade (ou imaturidade) artística e suas diversificadas exigências; lembrar-se até mesmo do medo e da culpa que, por vezes, sentimos por não estarmos com as ferramentas necessárias em punho para o trabalho.

Sim, em menor ou em maior grau, ainda pode existir uma lacuna na formação do cantor no Brasil (no que diz respeito ao aprendizado extramusical), embora ano após ano haja um esforço no sentido de resolver as dificuldades. Não pretendemos sanar essa lacuna, mas contribuir para o encorajamento de cantores, educadores, *performers*, por meio da exposição de nosso processo de pesquisa e resultados. Em toda arte encontram-se os que parecem ser privilegiadamente dotados de talento², mas e em relação aos que não o são? Acreditamos que grande parte das habilidades artísticas, senão todas, podem ser aprendidas, quer depreendam pouco ou enorme esforço.

E a **expressividade**, ou seja, a qualidade expressiva, ela é ensinável? Pode-se ensinar alguém a se expressar? Primeiramente, o que chamamos, nesse caso, de expressão³ é a maneira como um ser consegue externar, na grande maioria das vezes de modo físico, suas vontades, necessidades, desejos, opiniões, arte, etc. Por sua vez, a expressividade⁴ seria a qualidade do que é expressivo, neste caso, do ato expressivo. Não queremos dizer com isso que desacreditamos no caráter subjetivo da expressividade, ou seja, em seus elementos interiores, intuitivos e não mensuráveis, por exemplo. Entretanto, tratamos aqui das características expressivas que podem ser trabalhadas e registradas de modo mais objetivo, por acreditarmos que, assim, poderemos auxiliar outros *performers*. Por isso, partimos do aspecto corpóreo da expressão. Vejamos:

Em seus usos comuns, *expressão* diz respeito à exteriorização de conteúdos de um corpo – humano ou não. Neste sentido, exprimir é manifestar, revelar, trazer à baila, dando forma a conteúdos cuja existência precede o ato expressivo. É comum se ouvir, por exemplo, que um animal doméstico tem fome ou sede na medida em que se expressa, por meio de comportamentos, algo capaz de ser entendido pelo seu dono como necessidade de comer e/ou beber. Nos animais, o que existe como necessidade pode ganhar expressão por meio de comportamentos instintivos, passíveis de decodificação por outros animais – particularmente os da mesma espécie – ou de interpretação pelo homem. Entre humanos, os processos de expressão são evidentemente mais complexos, pois mediados ou produzidos desde a razão e a linguagem, e implicados não só com a necessidade, que é condição biológica do corpo, mas também e, sobretudo, com o desejo, que é condição psíquica do corpo humano, construída na alteridade, isto é, na relação com outros corpos, no jogo da cultura e da linguagem. (SOUZA *et* GAYOTTO, 2005, p. 106)

² “Aptidão natural ou adquirida.” Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/talento> - Acesso em 14 de Agosto de 2016.

³ “1. Ato ou efeito de exprimir; 2. Maneira de exprimir; frase, palavra; 3. Manifestação de um sentimento; 4. .Caráter, sentimentos íntimos, manifestados pelos gestos ou pelo jogo da fisionomia.” Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/express%C3%A3o> - Acesso em 14 de Agosto de 2016.

⁴ “Qualidade do que é expressivo.” Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/expressividade> - Acesso em 14 de Agosto de 2016.

Todavia, é preciso deixar claro que uma dificuldade expressiva não significa, necessariamente, uma dificuldade de sentir, de ter desejos, mas sim a dificuldade de tornar tais sentimentos perceptíveis (às vezes compreensíveis) para o outro, dentro da cultura e da sociedade em que se está inserido. Também, a expressão não compreendida pode estar relacionada, muitas vezes, às diferentes perspectivas, ou pontos de vista, presentes na relação de comunicação.

Em tempo, ressaltamos que o ato de se expressar pode acontecer não somente diante de outras pessoas, mas em solidão e, muitas vezes, quem se expressa com dificuldade quando está em grupo, se expressa mais facilmente quando sozinho. Não nos cabe aqui adentrar nas razões psicológicas e puramente emotivas da expressão. Como já frisamos, iremos nos ater à corporeidade expressiva percebida (não necessariamente compreendida) pelo outro, pelo fato de que o artista do palco realiza sua arte, grande parte das vezes, diante de um público. Por corporeidade expressiva, compreendemos a atividade corporal que participa do ato expressivo, ou seja, diferentes graus de tensão muscular, utilização do corpo no espaço, diferentes velocidades de movimentação, etc.

Voltando ao assunto do ensino da expressão e da expressividade, acreditamos que elas podem ser aprendidas, ou pelo menos suas corporeidades correspondentes. O professor, diretor de cena, orientador, maestro, poderia incitar, instigar, estimular a descoberta do aprendizado da expressão e da expressividade, tornando-se um facilitador de tal processo. Contudo, ao passo que ambas dizem respeito às emoções, necessidades e desejos mais íntimos do indivíduo (ou do personagem), é o artista quem irá descobri-las, mesmo que, tecnicamente, sejam indicados posicionamentos e artimanhas para a construção do personagem ou, ainda, diferentes tipos de respiração, de fraseado, de controle de dinâmica, de *portamenti*, etc.

Não foi intenção dessa pesquisa, no entanto, quantificar a expressão em termos competitivos, avaliando se uma *performance* ou um *performer* é mais ou menos expressiva (o) em relação a outros, mas, sim, objetivar, ou seja, trazer ao alcance do artista algumas características físicas, sonoras, espaciais, etc., que possam ser observadas, treinadas e controladas em diferentes graus, relacionadas mais às qualidades expressivas.

Nesse sentido, buscando expandir nossa capacidade expressiva, é que surgiu o tema central dessa pesquisa, ou seja, por meio dela buscamos confirmar ou refutar a hipótese de

que é pela associação e dialogicidade dos princípios básicos de certas artes (nesse caso Teatro, Música, Canto e Dança) que o cantor pode adquirir mais ferramentas para revelar-se, exprimir-se de maneira satisfatória.

Dentre as justificativas plausíveis para a realização desse trabalho estão: 1) A escassez de bibliografia no Brasil que aborde a utilização das artes supracitadas e de suas interações na formação do cantor; 2) Os resultados positivos obtidos no projeto de mestrado que podem ser agora expandidos acrescentando-se à interação Música-Teatro também os conhecimentos Labanianos oriundos, principalmente, do estudo da Dança; 3) A unificação que se tem dessas artes por abordarem elementos contíguos (forma, cores, texturas, espaço, força, expressão, leveza, cromatismo, volume, proporção, impulsos interiores e exteriores, equilíbrio, ritmo, dinâmica, densidade, etc.); 4) O crescimento contínuo que este trabalho pode trazer aos mais diversos tipos de *performances* musicais, potencializando a expressão do artista e da obra como um todo.

Dois esclarecimentos sobre as justificativas fazem-se necessários. O primeiro é sobre a escassez de bibliografia. Para exemplificá-la, primeiramente, listaremos algumas obras voltadas para a voz e para o cantor. Podemos começar citando o trabalho de Miguel *et al* que analisa os resumos das 9 teses sobre técnica vocal, voz e canto, que foram produzidas no Brasil, na área de música, entre os anos de 1992 a 2014. Sobre os assuntos das teses, os autores dizem que:

Do que trata a pesquisa/questões da pesquisa: Detectamos as seguintes questões nos trabalhos analisados: Estudo amplo sobre técnica vocal e práticas interpretativas para a construção da sonoridade coral (1); Canção brasileira como material para o ensino de canto no Brasil (1); Apoio respiratório na voz cantada no contexto coral (1); Didática da performance no canto lírico e de como o aluno de canto pode extrair informações do texto poético para criar sua performance dentro da música de câmara desde o começo de seu estudo de canto (1); Análise semiótica do canto popular brasileiro (1); Processos de criação da interpretação, realizados pelos intérpretes-cantores no âmbito da música erudita (1); Estudo da voz humana como símbolo sonoro no contexto de um bairro da cidade de Santo André-SP (1); Estudo do caminho que o ar faz na inspiração no canto erudito (1); Ansiedade na performance do cantor lírico (1). (MIGUEL *et al*, 2016, s.p.)

Outros trabalhos importantes voltados para a voz e para o cantor que podemos listar são: 1) *Bel Canto: a history of vocal pedagogy*, de James Stark (1999); 2) *On the art of singing*, de Richard Miller (1996); 3) *The Science of Vocal Pedagogy*, de Ralph Appelman (1986); 4) *Higiene Vocal para o canto coral*, de Mara Behlau (1997); 5) *Higiene Vocal*,

cuidando da voz, de Mara Behlau; 6) *Voz e arte lírica: técnica vocal ao alcance de todos*, de Edilson Costa (2001); 7) *La voix chantée*, de Raoul Husson (1960); 8) *Il canto e le sue tecniche*, de Antonio Juvarrá (1987); 9) *How to sing*, de Lilli Lehmann (1952); 10) *Voz: o livro do especialista*, de Mara Behlau (2013), dentre outros.

Ainda, para termos um panorama mais amplo sobre a produção da bibliografia vocal no Brasil e no exterior, realizamos uma busca⁵ nos portais da CAPES, do SCIELO e do Google Acadêmico. No portal da CAPES, utilizamos o filtro “Artes e Humanidades”. Primeiramente, utilizamos na busca as palavras “voz e corpo” e, depois, “voz e cena”. Das correspondências exibidas, respectivamente, 7 e 46, nenhuma era voltada para o cantor. No portal do Scielo, também realizamos a pesquisa com os verbetes “voz e corpo”. Para esta busca foram exibidas 41 correspondências, das quais dois títulos nos chamaram a atenção. O primeiro título, *Os corpos que dançaram suas vozes*, de Gisela Reis Biancalana (2016), é um trabalho voltado para a dança. O segundo título, *Entre corpo e linguagem: a voz na ópera*, de Maurício Eugênio Maliska (2012), apesar do que o nome possa sugerir, é voltado para a área da psicanálise. Para os verbetes “voz e cena”, foram exibidos 7 resultados, repetindo-se os dois anteriormente citados. Também para a busca com os verbetes “canto e cena”, “canto e corpo”, “canto e teatro” e “canto e dança”, em ambos os portais, não foram encontrados trabalhos que abordassem a formação teatral para o cantor, nem a interação entre teatro e/ou dança na formação e/ou na *performance* do cantor. Para os verbetes “canto e Laban”, não foram encontrados trabalhos sobre esse tema.

No sítio eletrônico de buscas do Google Acadêmico, também foram pesquisados os verbetes “voz e corpo” e “voz e cena”. Por este sítio apresentar cerca de 200.000 mil resultados para cada busca, consultamos as primeiras 10 páginas de exibição. Apenas 2 trabalhos eram voltados para o canto. O primeiro, intitulado *Dinâmicas de movimento da voz*, de Lúcia Helena Gayotto (2005), aborda, principalmente, o trabalho com o ator, mas também inclui os cantores em suas considerações. Este trabalho foi o único que encontramos que relaciona alguns estudos de Laban com a voz, como comentaremos mais adiante⁶. O segundo trabalho, voltado para a formação do cantor é *Corpo-Voz-Emoção: uma proposta de práticas sensibilizadoras para o ensino do canto lírico*, de Maria Nazaré Rocha de Almeida (2010).

⁵Busca realizada no dia 14 de Agosto de 2016.

⁶ Este artigo de Gayotto, possui ideias semelhantes às nossas dos Fatores Sonoros (ver página 76), que ela chama de Dinâmicas de Movimento da Voz. Entretanto, só tomamos conhecimento deste trabalho de Gayotto no dia 14 de Agosto de 2016, após a data da defesa da tese. Deste modo, as citações do referido artigo, que serão aqui inseridas, foram colocadas somente para a versão final da tese.

Para os verbetes “canto e Laban”, foram exibidos, aproximadamente, 5000 resultados, dos quais consultamos as 5 primeiras páginas de exibição e encontramos o supracitado trabalho de Gayotto e o artigo *Postura corporal, voz e autoimagem em cantores líricos*, de Ênio Lopes Mello *et al* (2015), que fala sobre a formação do cantor, mas não está diretamente relacionado a Laban.

Como podemos perceber, de todos os trabalhos listados, apenas 3 abordavam o trabalho corporal na formação do cantor. Acreditamos que possam existir mais trabalhos sobre isso, aos quais não tivemos acesso, mas que o número de estudos deste tipo, ainda assim, tem se apresentado proporcionalmente inexpressivo.

O segundo esclarecimento, com relação às justificativas, diz respeito ao teor do nosso trabalho de mestrado, visto que esta tese é uma continuação dele. Escolhemos as ideias de Constantin Stanislavski para fundamentarem as bases da nossa pesquisa de mestrado. Partindo da leitura, principalmente, da bibliografia deixada por Stanislavski e disponível em português, a saber: *A preparação do Ator*, *A construção do personagem*, *A criação de um papel* e *Minha vida na Arte*, tentamos compreender o que seriam as chamadas Duas Fases⁷ de Stanislavski, ou seja, a fase em que ele trabalhou o conceito de “Memória das Emoções”⁸ e a fase tardia, na qual trabalhou o conceito de “Ações Físicas”.

Sobre o Sistema de Ações Físicas, foi dele que tentamos nos aproximar na pesquisa de mestrado, embora na continuação deste caminho de doutoramento tenhamos sido advertidos⁹ pelo Professor Luiz Otávio Carvalho (especialista em Stanislavski) sobre a profundidade e complexidade do Sistema de Ações Físicas de Stanislavski. Ressaltamos que foi uma tentativa de aproximação, visto que, apesar de estarmos sedentamente buscando um diálogo com a área teatral, nossa formação é na área musical. Ficamos, então, instigados por este Sistema, pelo fato de que ele parte do exterior para o interior, ou seja, por meio das ações

⁷ “Na primeira fase, ele teria trabalhado a expressividade partindo do interior para o exterior e na segunda fase, teria feito o percurso inverso, partindo das ações físicas exteriores para alcançar o interior expressivo do *performer*. Contudo, após uma leitura atenta de seus relatos, percebe-se que todos os fatores ligam, em menor ou em maior grau, a parte interna e a parte externa, pois elas são indissociáveis. Na primeira fase, há relatos da importância do trabalho físico, externo, e na segunda fase também é relatada a importância dos sentimentos, embora eles não estejam no cerne da questão.” (ARAÚJO, 2012: 88)

⁸ A grande distância entre as datas das publicações dos livros de Stanislavski (devido à Segunda Guerra Mundial) e também as possíveis diferenças nas traduções, provavelmente trouxeram prejuízos no entendimento das técnicas de Stanislavski. Nesse sentido, os artigos “*The Stanislavski System – Growth and Methodology*” de Perviz Sawoski e *Um elo perdido: Stanislavski, música e musicalidade, teatro, gesto e palavras* dos autores Michel Mauch, Adriana Fernandes e Robson Corrêa de Camargo trazem alguns esclarecimentos.

⁹ Observação realizada pelo Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho durante a banca de avaliação da defesa da tese em 02 de Agosto de 2016.

físicas exteriores que se alcançam as características interiores do personagem. Segundo Stanislavski, os sentimentos não podem ser fixados¹⁰, mas as ações físicas que evocam ou demonstram esses sentimentos podem sim ser fixadas, repetidas.

Propusemo-nos, assim, no trabalho de mestrado, a identificar, expor e comentar 29 princípios utilizados pelo mestre russo para o desenvolvimento de peças teatrais, construção de personagens, formação de atores, etc. Dentre esses, escolhemos aqueles que seriam mais passíveis de registro. Assim, obtivemos 12 elementos que, a nosso ver, não excluem os outros, mas os contém. Esses 12 elementos são: 1- Circunstâncias Dadas; 2- Superobjetivo (Supertarefa); 3- Unidades; 4- Objetivos; 5- Subtexto; 6- Linha Contínua de Ações Físicas; 7- Tempo-ritmo; 8- Linha Contínua de Ações Vocais – Voz, Canto e Fala (Dicção, Pausa, Entonação e Dinâmica, Acentuação); 9 - Objetos Imaginários; 10- Caracterização Física (e Vocal); 11- Análise; 12- Adaptação (quando possível registrá-la). Esses 12 princípios foram, então, incrementados com ideias de outros autores e com nossas próprias ideias construindo, assim, um percurso para a Construção Cênica, ao qual foram aplicadas algumas canções.

Assim como no trabalho de mestrado, continuamos a encarar a *performance* como um hipertexto, ou seja, uma rede pela qual o cantor se move polifonicamente e, ao mesmo tempo, lida com aspectos variados de mídias distintas. O Hipertexto¹¹, como uma rede, é um espaço composto por infinitos elementos diversos, que estão em constante modificação, especialmente ditada por fatores externos indeterminados, e no qual não existe um centro definido, passando a figura central de um elemento a outro. Nesse espaço, cada elemento pode tornar-se uma nova rede, formando outros milhões de espaços.

Então, fazendo um paralelo com o nosso cotidiano artístico, podemos entender que a *performance* é um espaço em constante movimento, uma rede formada por várias outras redes. Dessa maneira, compreende-se que o fazer artístico é constituído por elementos do gestor (dramaturgo, compositor, poeta, coreógrafo, etc.); elementos dos *performers*-gestores¹² (músicos, bailarinos, intérpretes, atores, etc.); elementos das obras (peças de teatro, esculturas, quadros, balés, etc.); elementos de experiências de vida de cada um desses que culminam em suas personalidades, histórias, etc.; elementos de outros participantes (leitores, espectadores,

¹⁰ “Seria maravilhoso se conseguíssemos um método permanente para repetir as experiências emocionais bem-sucedidas. Mas os sentimentos não podem ser fixados.” (STANISLAVSKI, 2006, p.190)

¹¹ Esta definição foi compilada por mim para um trabalho avaliativo proposto pela Profa. Dra. Luciana Monteiro, na disciplina Tradução e Interpretação em *Performance Musical*, que cursei em 2013, com base em um texto fornecido pela professora, excerto de sua tese de doutorado intitulada *Traduções da Lírica de Manuel Bandeira na Canção de Câmara de Helza Camêu*, de 2009, páginas 29 a 47.

¹² Termos utilizados por mim também por ocasião do trabalho desenvolvido para a disciplina Tradução e Interpretação em *Performance Musical*.

ouvintes, etc.); outros elementos externos (luz, clima, objetos, etc.); e assim por diante. Podemos concluir, então, que um fazer artístico, bem como seus fatores iniciantes e resultantes, jamais são iguais, sendo sempre únicos e de infinitas possibilidades. Nesse sentido, Barthes e Dutra esclarecem que:

As redes são muitas e elas interagem de modo a que nenhuma possa suplantar as demais; esse texto é uma galáxia e não uma estrutura de significados; ele não tem começo, ele é reversível; se ganha acesso a ele através de diversas entradas e nenhuma delas pode ser autoritariamente declarada como principal; os códigos que ele mobiliza se estendem tão longinquamente quanto a vista pode alcançar e são indeterminados (...); os sistemas de significação podem controlar esse texto plural, mas suas possibilidades nunca são fechadas, pois são baseadas na infinidade da linguagem. (BARTHES *apud* DUTRA, 2009, p. 31 e 32)

O hipertexto não se apresenta como uma estrutura ou como uma organização, mas como uma configuração em rede que pode ser redesenhada a cada leitura que dele se faça. Sua dinâmica é ditada por funções associativas, que fornecem ligações entre os diversos nós da rede, permitindo o deslocamento dos “sentidos” pelas trilhas que o próprio leitor escolha ou por caminhos que, ainda que inconscientemente, seu pensamento venha a conduzi-lo. (DUTRA, 2009, p. 39 e 40)

À medida que o *performer* reconhece os elementos intrínsecos e assimila ou compreende os novos ou renovados elementos extrínsecos, ele passa a se deslocar na rede com maior desenvoltura. (DUTRA, 2009, p. 40 e 41)

Feitas tais considerações sobre as justificativas, prossigamos para o conhecimento dos objetivos da presente pesquisa. O objetivo principal deste estudo é contribuir para a descoberta de ferramentas que propiciem um desenvolvimento expressivo e cênico-performático na formação e na atuação do cantor, por meio da capacitação técnica (mas não apenas técnica) deste para uma atuação na qual consiga integrar em seu corpo-voz princípios de múltiplas artes, tornando-se apto para incrementar e registrar com objetividade seu trabalho, ou seja, para estruturá-lo em certos parâmetros que possibilitem sua repetição, seu treino, suas variações, seu desenvolvimento, etc. Este objetivo surgiu pelo fato de que, como vimos, as demandas para este profissional têm aumentado cada vez mais e, embora esteja havendo um progresso no sentido de melhorar sua formação, ainda existe uma lacuna sobre o trabalho corporal voltado para o cantor lírico.

Os objetivos específicos são: 1) sugerir caminhos para interpretação de repertórios vocais (Canção, Ópera e Oratório); 2) desenvolver novos tipos de Partituras Globais¹³ a partir, sobretudo, dos princípios de Laban; 3) tornar essa interação artística uma linguagem familiar

¹³ Partitura Global foi o nome dado em 2012, por ocasião de nossa pesquisa de mestrado, a uma partitura cênica que é acoplada à partitura musical.

ao cantor, de tal maneira que ele possa ter resultados tanto nas construções interpretativas nas quais tenha tempo para criar seus percursos, quanto nas situações de improvisos e jogos em que precise saber articular tal linguagem mais prontamente¹⁴; 4) descobrir meios que potencializem as ações físicas e vocais dos cantores; 5) transpor as descobertas para outros artistas (instrumentistas, atores, artistas plásticos, etc.).

Considerando-se tudo que foi exposto e a partir da inquietação “De que maneira o cantor pode, cada vez mais, aprimorar suas possibilidades expressivas?”, pode-se gerar a seguinte hipótese: “É por meio da incorporação (assimilação) de princípios artísticos¹⁵ de artes distintas e por meio da capacidade de realizar um diálogo facilitador entre tais princípios que o cantor pode desenvolver seu potencial expressivo.” Pretendemos trabalhar, primeiramente, com a noção de *liberdade expressiva*, o que representaria uma liberdade de desejos e emoções, cujas formas são delineadas pela técnica, especialmente, pela técnica vocal.

Antes de explicitarmos a metodologia que utilizaremos para refutar ou comprovar tal hipótese, expomos aqui nossas escolhas em relação ao referencial teórico. O principal autor de referência para esse trabalho foi Rudolf Laban. A escolha desse nome se deu (além de sua reconhecida carreira na dança), principalmente, porque ele não somente estudou e decodificou o movimento humano como estruturou todas as suas descobertas de modo a possibilitar-nos utilizar suas estruturações e decodificações para a compreensão do movimento e também para a construção de novos sistemas, como se pretende neste trabalho. Outro motivo para escolhê-lo, foi o paralelo que pudemos realizar entre suas ideias e os elementos musicais e vocais, conforme veremos no capítulo 1. Por último, as influências que ele sofreu das ideias de Kandinsky, de Schoenberg, de Delsarte, etc., levando suas próprias considerações a serem polifônicas, não somente estudando a dança pura, mas realizando seu entrelaçamento com cores, escalas musicais e pedagogia.

A metodologia configura-se um estudo de caso exploratório e descritivo, no qual o processo de preparação é o foco, apoiado em um tripé, a saber: 1) Laban (principal autor) com seu método empírico e demais autores estudados; 2) as analogias que realizamos a partir das ideias de Laban, juntamente com nossas próprias percepções performáticas; 3) visões externas

¹⁴ Muitas vezes, a construção de uma cena leva bastante tempo, entretanto, criando o chamado “repertório” corporal o cantor fica mais hábil para lidar com situações inesperadas ou de improviso. Ou seja, um dos objetivos é que ele consiga articular melhor a interação música-teatro, por exemplo.

¹⁵ Nos referimos aos princípios artísticos tais quais os comentados por Ernani Maletta (expostos no início deste trabalho), por exemplo, espaço, forma, cor, altura, intensidade, equilíbrio, força, direção, etc.

de estudantes-artistas que puderam vivenciar os caminhos por nós propostos por meio de uma oficina. A partir da demonstração do alinhamento dessas referências com nossas próprias ideias, organizamos um percurso de desenvolvimento expressivo desde os estudos preliminares até a *performance* final apresentada pelo cantor. Esse percurso teve duas etapas básicas. A primeira, diz respeito à fase de treinamento e experimentação e visa compreender e estruturar o movimento, seus principais fatores e sua relação com o som, com o espaço, etc. Essa etapa foi apoiada pelos exercícios sugeridos, principalmente, por Laban e incluiu as séries de exercícios que criamos e/ou adaptamos no capítulo 1. A segunda etapa partiu da criação de uma partitura de ações e, então, foram aplicadas nossas adaptações à peça musical propriamente dita. Nesse caso, o *corpus* escolhido para demonstrar a aplicação de tais percursos¹⁶ foi a canção brasileira, de Heitor Villa-Lobos, *Lune d'Octobre*, da coleção *Historietas*¹⁷. Utilizamos pequenos trechos para exemplificar nossas ideias, culminando em uma construção para a canção completa, ao final do capítulo 2, de modo a aprimorar e arrematar o trabalho expressivo que parte do cantor em direção ao espetáculo. A escolha dessa canção foi baseada, principalmente, em sua forma breve, facilitando uma exemplificação detalhada e, também, num nível não muito alto de dificuldade técnica, visto que esta canção não ultrapassa uma oitava de extensão, não utilizando extremos graves nem agudos da voz, não possui longas frases que exigissem alta capacidade respiratória e nem tem contrastes muito grandes de dinâmica. Acreditamos que essa dificuldade técnica moderada, possibilitaria uma maior facilidade durante a experimentação corporal e cênica, por não termos que manter nossa atenção tão voltada exclusivamente para os ajustes vocais, o que poderia ocorrer em uma canção com alto grau de dificuldade técnica.

Neste momento, algumas dúvidas podem surgir para o leitor, por exemplo: 1) A canção de câmara, tradicionalmente, não é apresentada sem cena? 2) Qual é a proposta cênico-musical deste trabalho e o que é ela? 3) Este trabalho é voltado para um cantor que

¹⁶ Posteriormente, foram aplicadas todas as canções do recital final aos percursos de preparação e construção cênica.

¹⁷ “As "Historietas" foram compostas em 1920 por Heitor Villa-Lobos e possuem seis canções que integram o ciclo: *Solidão*, *Lune D'Octobre*, *Novelozinho de Linha*, *Hermione et les Bergers*, *Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie...*, *Le Marché*. As poesias são de: Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Manuel Baneira, Albert Samain, Ronald de Carvalho e Albert Samain, respectivamente. *Solidão* e *Novelozinho de Linha* (*Debussy*), os únicos poemas escritos originalmente em português, possuem versão em francês, mas os poemas em francês não possuem versão em português. As *Historietas* foram estreadas no Rio de Janeiro, em 1921, antes mesmo da Semana de Arte Moderna. Aliás, Villa-Lobos não chegou a compor nenhuma peça para essa ocasião. Durante a Semana, canções dessa coleção foram executadas por Frederico Nascimento (canto) e Maria Emma (canto), sendo a pianista Lucília Villa-Lobos. Cabe lembrar que todos os poetas brasileiros envolvidos neste ciclo eram amigos e estavam envolvidos (diretamente ou pela apresentação de suas obras) no evento em questão, excetuando-se o poeta simbolista francês Albert Samain, cujas obras foram influências para os poetas brasileiros.” (LOPES SOBRINHO *et* ARAÚJO, 2015, p. 58)

atua ou para um ator que canta? 4) Qual o papel da voz neste trabalho? 5) A canção de câmara é o objeto principal deste estudo ou apenas um pretexto, um meio para execução desse processo?

Oferecemos algumas respostas para nortear o leitor. Sim, tradicionalmente, a canção de câmara tem sido cantada de forma, aparentemente, mais estática e sem encenação. Entretanto, em sua origem, provavelmente, muitas canções eram encenadas¹⁸ como demonstram o termo *Liederspiel*¹⁹ (peça de canções) e as maneiras como eram executados os *Liederkreise*²⁰. Isto posto, podemos dizer que a proposta cênico-musical deste trabalho é utilizar a interdisciplinaridade entre música e teatro, executando música e cena simultaneamente, sem que os princípios de uma disciplina se sobreponham aos da outra em termos de importância, para desenvolver o potencial e a liberdade expressiva do cantor. Não esperamos com isto que o cantor se apresente perfeito, tecnicamente falando, em todas suas funções, mas que ouse experimentar as interações artísticas. Deste modo, este trabalho não é voltado nem para um ator que canta, tampouco para um cantor que atua. É voltado, sim, para um cantor que canta e utiliza certos recursos teatrais em seu corpo/voz durante sua execução musical, não necessariamente objetivando ser um cantor-ator, embora possa tornar-se isso, caso deseje e caso consiga se aprofundar nas duas áreas. Do mesmo modo, este estudo pode ser útil a um ator que atua e em sua atuação faz uso de recursos musicais, não necessariamente desejando tornar-se um ator-cantor (embora possa tornar-se um), como discutimos anteriormente ao falarmos da Atuação Polifônica proposta por Maletta.

O papel da voz neste trabalho é integrar a totalidade do cantor, ou seja, o cantor não é resumido apenas à sua voz. Por este motivo, toda vez que falamos do corpo neste trabalho, estamos falando sobre a voz, porque consideramos não apenas as características sonoras da voz, mas, principalmente, as corpóreas (musculares, articulares, etc). Embora o leitor possa

¹⁸ “A transição do *Liedspiel* para o Ciclo de Canções é expressada claramente com “*Die schöne Müllerin*” de Schubert, que nasce como uma peça musical criada por jovens membros de um salão de Berlim na casa do vereador Friedrich von Stägemann: Wilhelm Müller foi o jovem moleiro, a filha de Stägerman interpretou a jovem moleira, Wilhelm Hensen foi o caçador e outros membros do círculo interpretaram papéis secundários. Os participantes pediram ao compositor Ludwig Berger para agrupar e musicar alguns poemas selecionados, o que resultou no ciclo intitulado [*sic*] “*Gesänge einem gesellschaftlichen Liederspiele ‘Die Schöne Müllerin’*” op. 11. Wilhelm Müller depois revisou e aumentou os poemas como um monólogo na voz do jovem moleiro. Foi esta versão que Schubert musicou em 1823, omitindo 5 poemas.” (PEREIRA, 2007, p. 3 e 4)

¹⁹ “*Liederspiel* significa, literalmente, “peças de canções”. É um tipo de encenação dramática desenvolvida na Alemanha no século XIX, na qual as canções são introduzidas em uma peça teatral.” (BRANSCOMBE *apud* PEREIRA, 2007, p.3)

²⁰ “*Liederkreis* significa, literalmente, “círculo de canções”. É um círculo ou clube de pessoas que se dedicavam ao cultivo da canção popular. As atividades dos *Liederkreise* eram variadas, tanto recreativas como criativas. Incluíam cantar simples grupos de canções e jogos com canções, além de apreciar performances de canções encenadas com figurinos ou *living pictures*.” (PEAKE *apud* PEREIRA, 2007, p. 3)

pensar que não estamos falando diretamente sobre a voz neste trabalho, o que procuramos foi evitar a dissociação corpo/voz. Assim, o intuito não foi trabalhar o corpo e a voz separadamente, mas, sim, trabalhar o corpo e a produção vocal gerada por este corpo, a fim de contribuir para a expressão. Por fim, esclarecemos que a canção, juntamente com suas peculiaridades poéticas e musicais, não é o objeto de estudo deste trabalho. Antes, ela é um veículo, um meio pelo qual poderemos testar e executar nossas ideias.

A seguir, descrevemos as estruturas dos capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *Rudolf Laban*, traçamos uma breve biografia desse autor e comentamos suas contribuições e conceitos, bem como, falamos de nossas ideias e de como absorvemos os conceitos deste autor para o que chamamos Adaptações Musicais e Vocais. Inicialmente, pensamos em colocar nossas adaptações ao final de cada tópico. Contudo, pela riqueza e diversidade de recursos labanianos com os quais tivemos que lidar, colocar nossas considerações ao final dos tópicos poderia dificultar a compreensão do leitor, visto que elas ficariam distantes dos citados recursos labanianos. Desse modo, resolvemos entremear nossa voz a cada adaptação gerada e indicar para o leitor por meio da abreviação “**Adapt.**” (adaptação) que virá no início de cada parágrafo correspondente à nossa voz. Retornando à revisão de Laban, utilizamos a abreviação “**Cont.**” (continuação).

A partir disso, apresentou-se no capítulo dois, intitulado *Caminho para Lune d’Octobre*, um percurso que foi desenvolvido, como já foi dito, em duas partes básicas: Preparação/Treino/Experimentação e Criação Cênica. O terceiro capítulo, *Voz: substantivo feminino*, registra o processo de criação do recital final de doutoramento, aspectos expressivos, partitura de ações, enredos, adereços, textos, figurinos, espaços utilizados, escolha do tema, etc.

Por fim, em *Expressividade em pauta: outras vozes*, o capítulo quarto, demonstramos como esta pesquisa tornou-se também uma possibilidade para a pedagogia da *performance*. Assim, por meio de uma oficina, compartilhamos os resultados obtidos com outros artistas e colhemos suas impressões e opiniões.

CAPÍTULO 1 – RUDOLF LABAN

1.1 Breve biografia

Rudolf Jean-Baptiste Attila Laban nasceu em 15 de Dezembro de 1879 na “Bratislava (região do antigo império formado por Áustria e Hungria)” (RENGEL, 2005, p. 98). Por ter a oportunidade de viajar para visitar o pai, que prestava serviço militar em diferentes lugares, Laban pôde, desde a infância, observar movimentos de pessoas de diferentes culturas. Além disso, ele demonstrava interesse pelos movimentos “dos planetas, das plantas e dos animais” (RENGEL, 2005, p. 98) e já criava peças para seu teatro de bonecos (GUIMARÃES, 2006, p. 41).

Foi, exatamente, em uma dessas viagens com o pai que Laban se interessou pela dança dos Bálcãs como podemos aferir no depoimento colhido por John Foster e citado por Maria Cláudia A. Guimarães:

Eu tive acesso a estes rituais através de um monge maometano, que se encarregou da minha tutela temporariamente, pelo fato de ser o único homem culto naquelas montanhas onde meu pai estacionara. Minhas conversas com este homem estão guardadas como um tesouro em minha mente. Nós conversávamos sobre a sabedoria, a dignidade e a felicidade humana e ele me contava e me mostrava um monte de coisas sobre a dança e os exercícios nos rituais religiosos. – Depoimento colhido em *The influences of Rudolf Laban*, London, Lepus Books por John Foster. (GUIMARÃES, 2006, p. 41)

Por vontade da família, a qual objetivava que Laban seguisse a mesma profissão de seu pai, ele foi matriculado em uma escola para cadetes aos dezoito anos, em 1897. De acordo com Lenira Rengel, após abandonar o curso para ser artista (estudando pintura, escultura e arquitetura²¹), ele perdeu a ajuda financeira proveniente de seu pai por ter esse ficado muito contrariado com a nova decisão do filho (RENGEL, 2005, p. 98-100).

Contudo, a esse respeito, Helena Katz oferece uma informação divergente. Segundo a autora, no período subsequente à saída de Laban do curso de oficiais e quando de sua permanência em Paris (que veremos adiante), ele viveu como um estudante boêmio, recebendo mesada da família de 1900 a 1907 (KATZ, 2006, p. 51).

Antes de sua ida para Paris, porém, em 1899, ele estudou com Herman Obrist (também professor de Kandinsky), tendo sido o interesse pelas artes plásticas mais um motivo

²¹ “(...) decidindo estudar pintura, escultura e arquitetura, em vez de dança e teatro – pelo fato de aquelas artes serem mais bem conceituadas.” (GUIMARÃES, 2006, p. 41)

para que Laban estudasse a “postura e o comportamento humano” (KATZ, 2006, p. 51). Em 1900, Laban instalou-se em Paris, onde viveu por, aproximadamente, sete anos e estudou arquitetura, desenho, balé clássico, conheceu artistas de diversas áreas, teve conhecimento dos princípios de Delsarte²² e trabalhou como ilustrador. Também em Paris foi que ele conheceu sua primeira esposa, a artista plástica Martha Fricke. Em 1910, Rudolf retorna para a Alemanha e foi lá que ele “tomou contato com a ginástica de Mensendieck²³, de Lohelando²⁴ e com a eurritmia de Jaques Dalcroze²⁵” (GUIMARÃES, 2006, p. 41).

Laban, como artista e pedagogo, não visava apenas o desenvolvimento corporal, mas, principalmente, a formação artística mais completa do indivíduo. Nesse sentido, em 1913 e 1914, ele ofertou cursos no Monte Verità (Ascona, Suíça), onde os alunos estudavam ao ar livre, cumprindo um currículo que contemplava as seguintes artes: 1) a arte do movimento; 2) a arte da palavra; 3) a arte do som; 4) a arte da forma.

Na área de movimento, eram dados exercícios corporais (feitos de preferência no jardim, com os pés descalços, com roupas leves ou mesmo sem roupas, para que o aluno tivesse maior liberdade de movimentos e percebesse melhor o contato com a natureza), jogos e danças individuais e em grupo e exercícios de improvisação e de composição de movimentos. Na área de arte da palavra, eram dados exercícios de fonética e de fala em diferentes línguas, eram feitos exercícios vocais e com instrumentos, havendo aulas de ritmo, de canto, de instrumento e de composição musical. Por fim, ainda eram dadas aulas de pintura e escultura, em que além da técnica também se estimulava a criação. No entanto, as atividades da Escola de Artes do Monte Verità não ficavam restritas somente às áreas artísticas, sendo ainda propostas atividades como jardinagem, culinária, tapeçaria e marcenaria, para que a dança e o próprio indivíduo não se distanciassem da vida e da sociedade. Além disso, ainda havia o cuidado com a alimentação, que era vegetariana. Todavia, Laban não se ocupava com o ensino de todas essas atividades, e contava, dentre outras, com a colaboração de sua segunda esposa, a cantora Maja Lederer, que dava aulas de canto (...). (GUIMARÃES, 2006, p. 43)

²² Francês estudioso da expressão e do gesto humano, do teatro, ginástica rítmica, entre outros.

²³ “Bess M. Mensendieck (1866–1959) foi um médico alemão que desenvolveu séries de exercícios para remodelar, reconstruir, revitalizar o corpo e aliviar a dor.” Tradução nossa. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Mensendieck_system - Acesso em 15 de Agosto de 2016.

²⁴ Não foram encontradas informações sobre esse autor.

²⁵ “Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) – Suíço [*sic*] realizou seus estudos em Paris e no Conservatório de Genebra. No período em que lecionou Harmonia no Conservatório de Genebra (1892-1910), ele desenvolveu o sistema que ficou conhecido como Dalcroze Eurhythmic de treinamento musical que tinha por objetivo criar, através [*sic*] do ritmo, uma corrente de comunicação rápida, regular e constante entre o cérebro e o corpo, transformando o sentido rítmico numa experiência corporal, física. Músico e compositor fluente, sua obra inclui algumas óperas, dois concertos para violino, três quartetos de cordas, peças para piano e muitas canções. Escreveu também livros pedagógicos.” Disponível em: http://www.dianagoulart.com/Canto_Popular/Educadores.html Acesso em: 28 de Agosto de 2015.

Lenira Rengel (2005, p. 31) relata que Laban utilizou em suas aulas o piano, instrumentos de percussão, a voz e o canto, mas, além desses recursos, ele explorou a percepção que os alunos tinham de si mesmos e dos outros em relação a “toques, relacionamento, sensibilização”, bem como treinou os alunos a ouvirem seus ritmos internos. Ela também nos conta um pouco sobre o trabalho de Laban na Ópera de Berlim:

(...) trabalhou na “Ópera de Berlim” (seu primeiro emprego fixo), na época da ascensão do nazismo. Estava montando um trabalho em 1936. Goebbels, ministro de Hitler, assistiu ao ensaio e proibiu a grande dança coral. (...) Laban foi preso durante um ano. Ficou muito debilitado, sua saúde tornou-se frágil a partir de então. (RENGEL, 2005, p.99)

Logo após, Kurt Joss (colaborador de Laban e professor de Pina Bausch²⁶) levou Rudolf Laban para a Inglaterra. Foi lá que Laban lecionou no *Dartington Hall* e conheceu Maria Duschenes²⁷ (introdutora do método no Brasil) e Lisa Ullmann (colaboradora de Laban e revisora de alguns de seus livros). Em 1940, Laban mudou-se para Londres, após o início da Segunda Guerra Mundial e o fechamento da escola de *Dartington Hall*. Em 1942, a convite de um industrial, Laban começou a “aplicar seus princípios às formas de trabalho dos operários, a fim de favorecer um melhor rendimento com menos esforço físico (...) [aprimorando] seu sistema de notação de movimento (...)” (GUIMARÃES, 2006, p. 48 e 49). Foi também na Inglaterra que Laban fundou o *Laban Art of Movement Centre*, embora ele tenha lecionado também na Alemanha, Suíça, Itália e suas ideias tenham se espalhado pela Europa, Estados Unidos, Chile, Argentina e Brasil (AMADEI, 2006, p. 32). Laban faleceu em Weybridge, na Inglaterra, em 1º de Julho de 1958.

Maria Cláudia Guimarães lista as obras escritas por Rudolf Laban, são elas:

1. *Die Welt des Tänzers: Fünf Gedankenreigen*. (O mundo dos bailarinos: Cinco pensamentos) Stuttgart: Walter Verlag, 1920.

²⁶ “Pina Bausch nasceu em 1940 em Solingen e morreu em 2009 em Wuppertal. Ela recebeu seu treinamento de dança na Folkwang School em Essen sob orientação de Kurt Jooss, onde ela alcançou a excelência técnica. (...) Sua combinação de poética com elementos do cotidiano influenciou o desenvolvimento internacional da dança decisivamente. (...) Retirado de: http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/ - Acesso em 09 de Agosto de 2016 – Tradução nossa.

2. *Choreographie: Erstes Heft.* (Coreografia: primeiro volume) Jena: Eugen Diedereichs, 1926.
3. *Gymnastik und Tanz.* (Ginástica e Dança) Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag, 1926.
4. *Des Kindes Gymnastik und Tanz.* (A dança e a ginástica das crianças) Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag, 1926.
5. *Schrifttanz: Methodik, Orthographie, Erläuterungen.* (Dança escrita: Metodologia, Ortografia, Explicações) Wien: Universal Edition, 1928.
6. *Schrifttanz: Kleine Tänze mit Vorübungen.* (Dança escrita: Pequenas danças com exercícios preliminares) Wien: Universal Edition, 1930.
7. *Ein Leben für den Tanz.* (Uma vida para a dança) Dresden: Carl Reissner Verlag, 1935.
8. *Lawrence industrial rhythm/and lilt in labour.* (Ritmo e canto no trabalho nas indústrias Lawrence) Manchester: Paton Lawrence & Co. 1942.
9. *Effort.* (Esforço) London: Macdonald & Evans, 1947.
10. *Modern educational dance.* (Dança Educacional Moderna) London; Macdonald & Evans, 1948.
11. *The mastery of movement on the stage.* (O domínio do movimento no palco) London: Macdonalds & Evans, 1950.
12. *Principles of dance and movement notation.* (Princípios para notação de dança e movimento) London: Macdonalds & Evans, 1956.
13. *Choreutics.* (Corêutica) London: Macdonalds & Evans, 1966.
14. *A vision of dynamics space.* (Uma visão do espaço dinâmico) Compilado por Lisa Ullmann. London: Falmer Press in association with Laban Archives, 1984. (GUIMARÃES, 2006, p. 50)

1.2 Contribuições

Após a consulta da bibliografia, podem ser expostos alguns dos principais objetivos que levaram Rodolf Laban às suas escolhas de vida, escolhas profissionais e, como resultado, contribuições artísticas. Laban não ensinava apenas uma técnica de dança, mas estava interessado em que seus alunos pudessem ser capazes de improvisar e de usar o corpo para se expressar por meio do treinamento corporal voltado “às questões estruturais do movimento” (GUIMARÃES, 2006, p. 43 e 44) e à conscientização sobre as relações entre o corpo, espaço,

ritmo e fluência. Além disso, é importante ressaltar que ele tinha uma visão não apenas voltada para o dançarino profissional, mas para a função social da dança, voltando seus exercícios, inclusive, para amadores.

Assim, é uma constante no pensamento de Rudolf Laban a afirmação de que os movimentos usados no cotidiano são exatamente os mesmos utilizados na expressão e na arte, porém, sua significação é distinta a partir das escolhas de construção e de intervenção do artista. Então:

Mas o que são ações simbólicas? Certamente não se trata de meras imitações ou representações das ações comuns da vida cotidiana. Executar movimentos de serrar madeira, de abraçar ou ameaçar a alguém pouco tem a ver com o verdadeiro simbolismo do movimento. Essas imitações dos atos do dia-a-dia podem ser até significativas, mas não são simbólicas. O homem, por via daqueles silenciosos movimentos, cheios de emoção, poderá executar movimentos estranhos que parecem sem significação, ou, pelo menos, aparentemente inexplicáveis. O curioso, contudo, é que ele se move de acordo com as mesmas ações por ele empregadas para serrar, carregar, consertar, amontoar ou fazer qualquer uma das demais operações cotidianas; tais ações, porém, surgem em sequências específicas dotadas de ritmos e formas próprias. As palavras que exprimem sentimentos, sensações, emoções ou certos estados espirituais e mentais não são capazes de fazer mais do que arranhar de leve a superfície das respostas interiores que as formas e ritmos das ações corporais têm condições de evocar. O movimento, em sua brevidade, pode dizer muito mais do que páginas e páginas de descrições verbais. (LABAN, 1978, p. 140-141)

Outro dado demonstrado por ele é que, assim como a fluência das ideias é expressa em sentenças, também as sequências de movimentos formam sentenças que são conscientes ou inconscientemente (na maior parte das vezes) recebidas e interpretadas pelas pessoas de nossa convivência e também pelo público. Essa leitura é realizada não só em relação aos movimentos amplos, mas também pelos movimentos de “sombra” (tiques, movimentos indesejados, etc.) (LABAN, 1978, p. 35).

Miranda comenta que as ideias de Rudolf Laban já demonstravam o movimento como sendo elemento integrador de “corpo, mente, sensação e tensão espacial” (2008, p. 12 e 13) e, sobre a origem das representações espaciais labanianas terem partido da *geometria euclidiana*²⁸, bem como sobre a evolução de tais representações, elucidada:

As teorias de Laban, inspiradas na ilusão modernista de se criar uma linguagem absoluta, objetiva, científica e capaz de acessar diretamente o objeto, e em abordagens psicanalíticas, que consideravam a subjetividade como *fonte da verdade*, tentaram fazer a ponte entre abordagens objetivas e subjetivas, pela construção de um sistema complexo que, embora enraizado na *geometria euclidiana* como

²⁸Ver: <http://www.im.ufrj.br/~risk/diversos/gne.html> Acesso em 28 de maio de 2016.

representação espacial, já apontava outras intensidades espaciais e integrava corpo, mente, sensação e tensão espacial pelo movimento. (MIRANDA, 2008, p. 12 e 13)

Ao revisitar os conceitos de Laban à luz dos discursos da contemporaneidade, tornou-se necessário articulá-los a sistemas geométricos desvinculados dos cânones espaciais euclidianos e pertencentes a uma cultura não mais regida por *verdades*, mas liquefeita em transformações e incertezas. Nesse diálogo, o discurso labaniano se desdobrou, permitindo novos sentidos e novas versões. (MIRANDA, 2008, p.15)

Complementando suas considerações, a autora ressalta a fluidez, plasticidade e flexibilidade do espaço, tornando-o elemento de ligação entre observado e observador em suas diversas facetas, incluindo *performer* e plateia. Todas essas facetas do movimento humano, como espacialidade, ritmo, proporção, equilíbrio, formação de fraseados, entre outros, são comparadas por Laban à arquitetura. Nesse sentido, ele afirma:

Movimento é, por assim dizer, arquitetura viva – viva no sentido de troca de localizações assim como de troca de coesão. Esta arquitetura é criada pelos movimentos humanos e é constituída por trajetórias que traçam formas no espaço. Uma construção só pode se manter se suas partes tiverem uma proporção, a qual é fornecida por um certo equilíbrio do material do qual ela é construída. Arquiteturas de sonhos podem negligenciar as leis do equilíbrio. Do mesmo modo acontece com os movimentos de sonhos, mesmo assim um fundamental senso de equilíbrio sempre permanecerá conosco, mesmo nas mais fantásticas aberrações da realidade. (LABAN *apud* RENGEL, 2005, p. 29 e 30)

Pertencente à fascinante gama de movimentos corporais está a movimentação das pregas vocais, desde sua função primária (de, juntamente com a epiglote, auxiliar no impedimento da passagem de corpos estranhos para o pulmão), até a produção de sons rudimentares (choro, riso, gemidos) e elaborados (fala, canto, etc). Para Fernandes (2006, p. 38 e 39), “todos os termos [de] Laban podem ser aplicados a uma aula de dicção ou de canto”, podendo mesmo o professor de corpo utilizar movimentos vocais para fornecer exemplos corporais ao aluno, deixando livre sua “criatividade motora”. É, então, com consciência dos aspectos sociais, inovadores, inclusivos, relacionais, integrativos (corpo/mente), criativos e libertadores presentes nas contribuições de Laban que passamos a transportá-las para a arte vocal.

1.2.1 O corpo

No entendimento labaniano, o movimento seria a própria característica da existência vital e mesmo o pensamento (que pode preceder a movimentação corporal) é movimento²⁹. Para começarmos a entender o trabalho com o corpo, como Laban o propunha, expomos o esquema da figura 1 que foi obtido no livro *Domínio do Movimento* e que demonstra onde estão simetricamente situadas as articulações corporais que enriquecem as possibilidades motoras, intensamente trabalhadas nos exercícios e experimentos desenvolvidos por Laban.



Figura 1: O corpo: principais articulações. Fonte: LABAN, 1978, p. 57.

²⁹“Na teoria labaniana, o movimento é a fundação, a primeira marca que estabelece a disposição do corpo/máquina, o substrato do corpo, seu estímulo vital. Ninguém existe em qualquer momento fora do movimento. Mesmo em um nível quântico, não há existência sem movimento. E este movimento fundamental, na Análise Laban de Movimento, é orientado pelas relações e articulado como linguagem. Nesta perspectiva, o Sistema oferece uma rede com diferentes intensidades e direções, que abre a possibilidade, para quem lê, de recriar a experiência do original de forma diferente e novamente original.” (MIRANDA, 2008, p. 70)

Laban utilizava esse esquema tanto para auxiliar na análise do movimento, quanto para ajudar nos exercícios corporais (partes separadas e em conjunto, gestos, passos, etc.) e nas utilizações dos fatores de movimento³⁰ (peso, espaço, tempo e fluência). Vejamos as explicações dele:

As ações corporais produzem alterações na posição do corpo ou em partes dele, no espaço que o rodeia. Cada uma dessas alterações leva um certo tempo e requer uma certa dose de energia muscular. É possível determinar e descrever qualquer ação corporal respondendo-se às quatro questões seguintes: 1) Qual é a parte do corpo que se move? 2) Em que direção ou direções do espaço o movimento se realiza? 3) Qual a velocidade em que se processa o movimento? 4) Que grau de energia muscular é gasto no movimento? Suponhamos que as respostas para essas quatro questões sejam: a) A parte do corpo que se move é: a perna direita. b) A região do corpo para o qual o movimento se dirige é a frente. O movimento é: direto. c) A energia muscular gasta no movimento é relativamente grande. O movimento é: forte. d) A velocidade do movimento é rápida. O andamento relativo é: rápido. Entender-se-á que o movimento descrito acima não é um passo, mas um súbito chute dado com ímpeto pela perna direita, à frente do corpo. É evidente que, a fim de executarmos as observações tão exatas quanto seja possível, deve-se usar algumas subdivisões do corpo [figura1] juntamente com certos aspectos dos fatores de movimento Tempo, Peso e Espaço. Entretanto, o movimento é mais do que a soma desses fatores. Deve ser experimentado e compreendido como uma totalidade. Damos aqui o seguinte conselho: invente sequências curtas de movimentos, ou cenas de mímica, nas quais os movimentos descritos possam ser reconhecidos. Esta é uma maneira de treinar não apenas a observação mas também a imaginação de movimentos, e de descobrir a conexão imediata do movimento imaginado a sua aplicação prática, na execução física, em termos de expressão artística. (LABAN, 1978, p. 55 e 56)

Após esse trecho, Laban passa a sugerir exercícios para o treino de diferentes movimentações. Assim, exercício para os pés, pernas, ombro e, além disso, diferentes modos de iniciar e cadenciar o movimento, por exemplo, começando pelo ombro, passando pelo movimento do cotovelo, pulso, mão e dedos das mãos. Ou começando pelos dedos das mãos, pulso, cotovelo, ombro, etc. Nos exercícios, as partes do corpo são trabalhadas separadamente e em conjunto e os movimentos são divididos em, basicamente, passos, gestos³¹ (mãos e braços) e expressões faciais. Laban afirma que o controle da fluência do movimento está intimamente relacionado ao controle dos movimentos das partes do corpo (LABAN, 1978, p.48).

³⁰ Ver página 64.

³¹ Para Laban, os gestos são ações das extremidades, que não envolvem nem transferência nem suporte de peso. (LABAN, 1978, p. 60) “Outra consideração extremamente esclarecedora sobre a relação entre gesto e postura feita por Lamb é a de que a postura é algo que se tem e o gesto é algo que se faz; e que, o que nós fazemos depende daquilo que nós temos, dessa forma, o gesto depende e deriva da postura. E, apesar da postura ser algo inerente à nossa existência e constituição corporal, ela pode ser modificada ou ajustada ao longo da vida, conforme isso se mostre necessário.” (FERNANDES, 2006, p. 113)

Adaptação³² - Considerando o esquema corporal da figura 1, sugerido por Laban, pensamos nas principais partes envolvidas em iniciar e alterar o movimento vocal. Listamos então: pregas vocais e demais músculos intrínsecos da laringe, responsáveis pelo fechamento e outros ajustes glóticos, articulação têmporo-mandibular (abertura da mandíbula), músculos responsáveis pelo levantamento do véu palatino, músculos extrínsecos da laringe, responsáveis por seu levantamento e abaixamento, músculos responsáveis pela movimentação dos articuladores móveis (língua, lábios, etc), músculos responsáveis pela movimentação costodiafragmática-abdominal, incluindo o conjunto de músculos conhecido como “cinta abdominal”. Propomos então um novo esquema, no qual pontuamos os locais sobre os quais geralmente voltamos nossa atenção durante a produção do movimento vocal.

Para chegarmos a esse novo esquema, fazemos o **Esboço 1** (figura 2) que, assim como o esquema Laban, prioriza uma visão estrutural – o esqueleto humano. No **Esboço 2** (figura 3), iniciamos uma mescla de visão estrutural e funcional – esqueleto e musculatura, realizando uma ampliação dos dados sobre a face e o trato vocal. Contudo, não vamos entrar na questão de qual musculatura específica realiza o movimento, citando apenas as partes que são movimentadas. Por exemplo, citaremos o movimento dos lábios (em todas as suas possibilidades), mas não especificaremos as contrações do músculo orbicular da boca ou do músculo risório, porque tais especificações necessitariam de um tempo para estudarmos detalhadamente toda a musculatura corporal. Assim, no **Novo Esquema** (figura 4), consideramos a simetria articular exposta por Laban, mas também certas ações musculares, estejam elas proporcionando ou não um deslocamento da estrutura ósseo-articular no espaço. Mantemos a estrutura Laban, mas sobrepomos os principais pontos para o movimento vocal.

³² Os parágrafos iniciados com a abreviação **“Adapt.”** Indicam nossa voz, ou seja, nossas ideias entremeadas nas de Laban, no que diz respeito às correlações vocais e musicais possíveis.

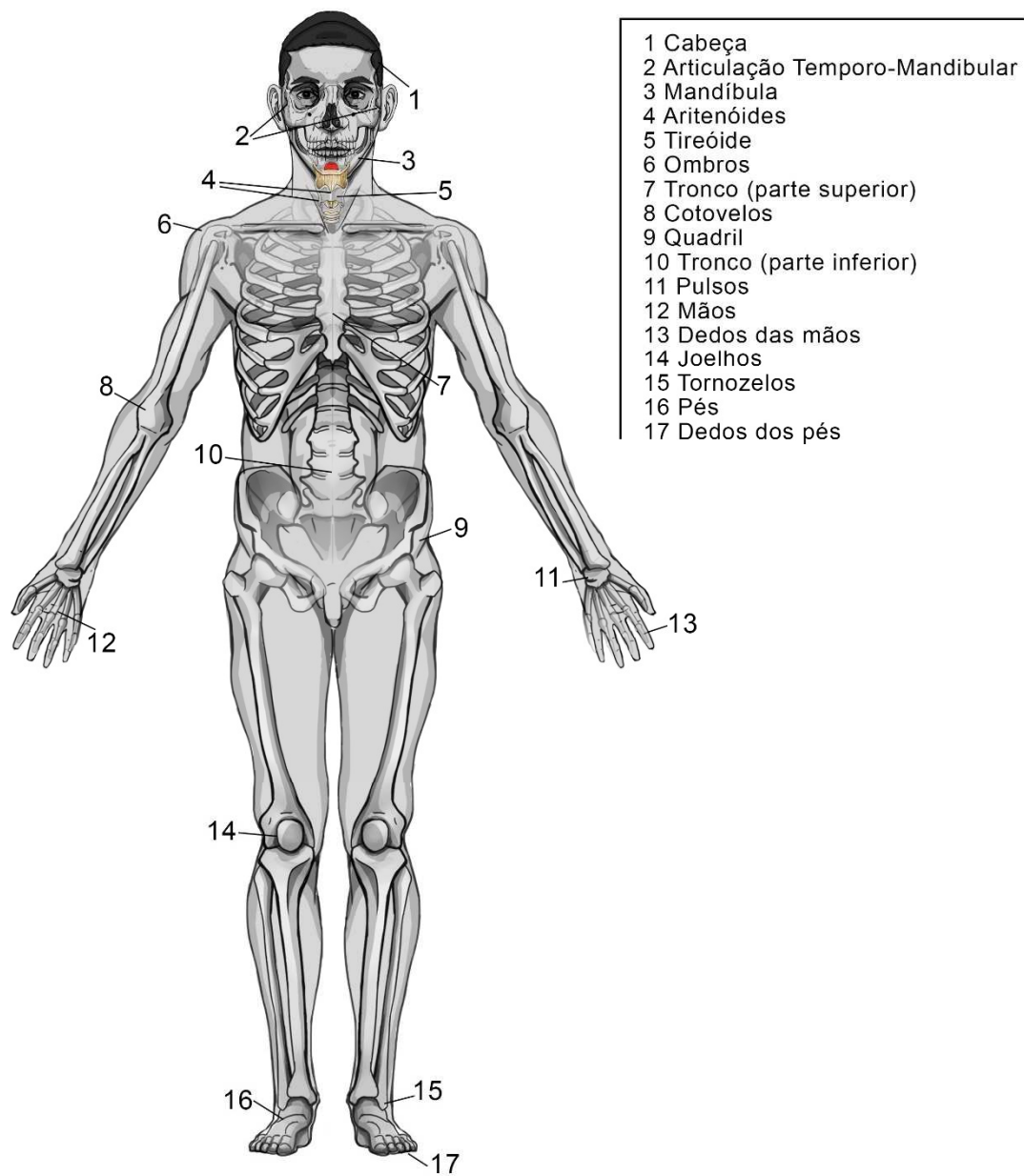


Figura 2: Esboço 1 – articulações corpóreo-vocais.

Ilustração: Filipe Siqueira

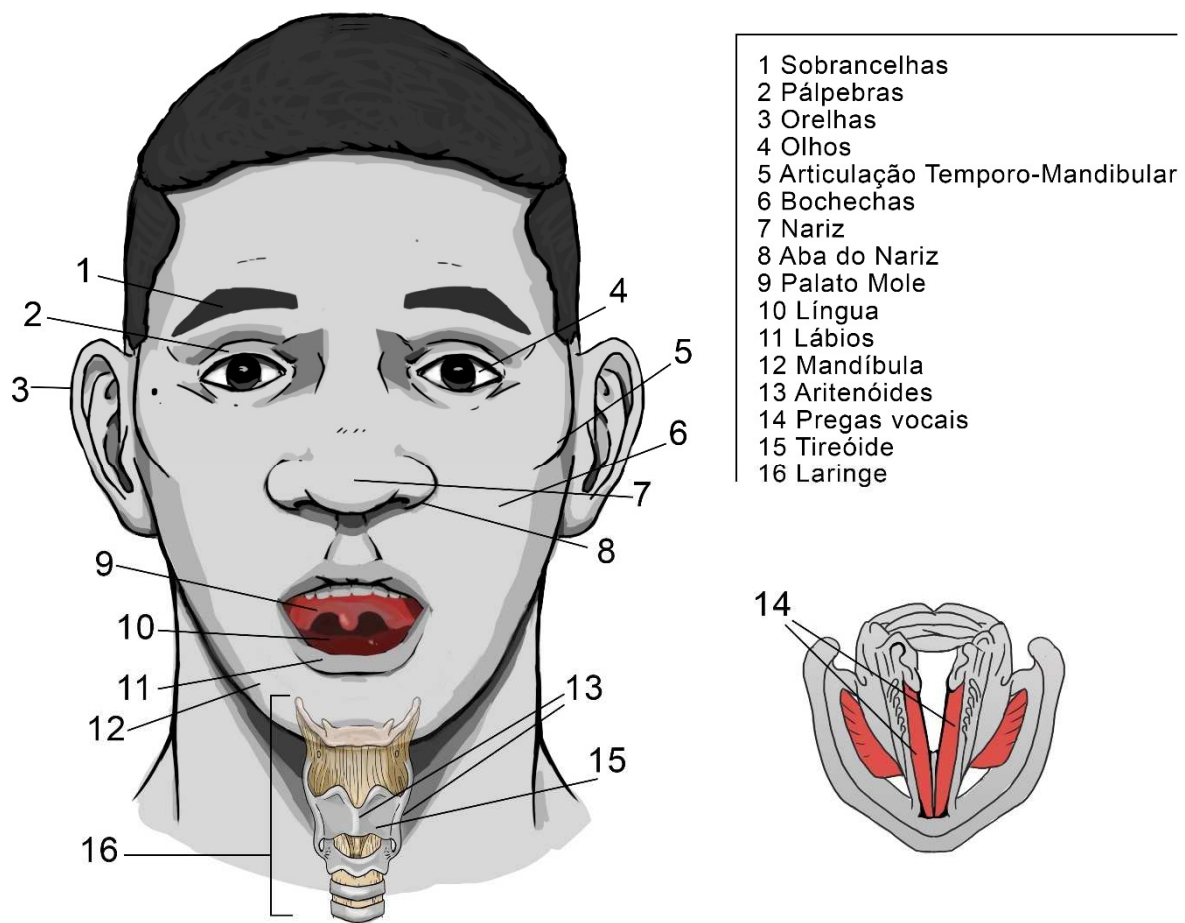


Figura 3: Esboço 2 - principais movimentações da face e do trato vocal.

Ilustração: Filipe Siqueira

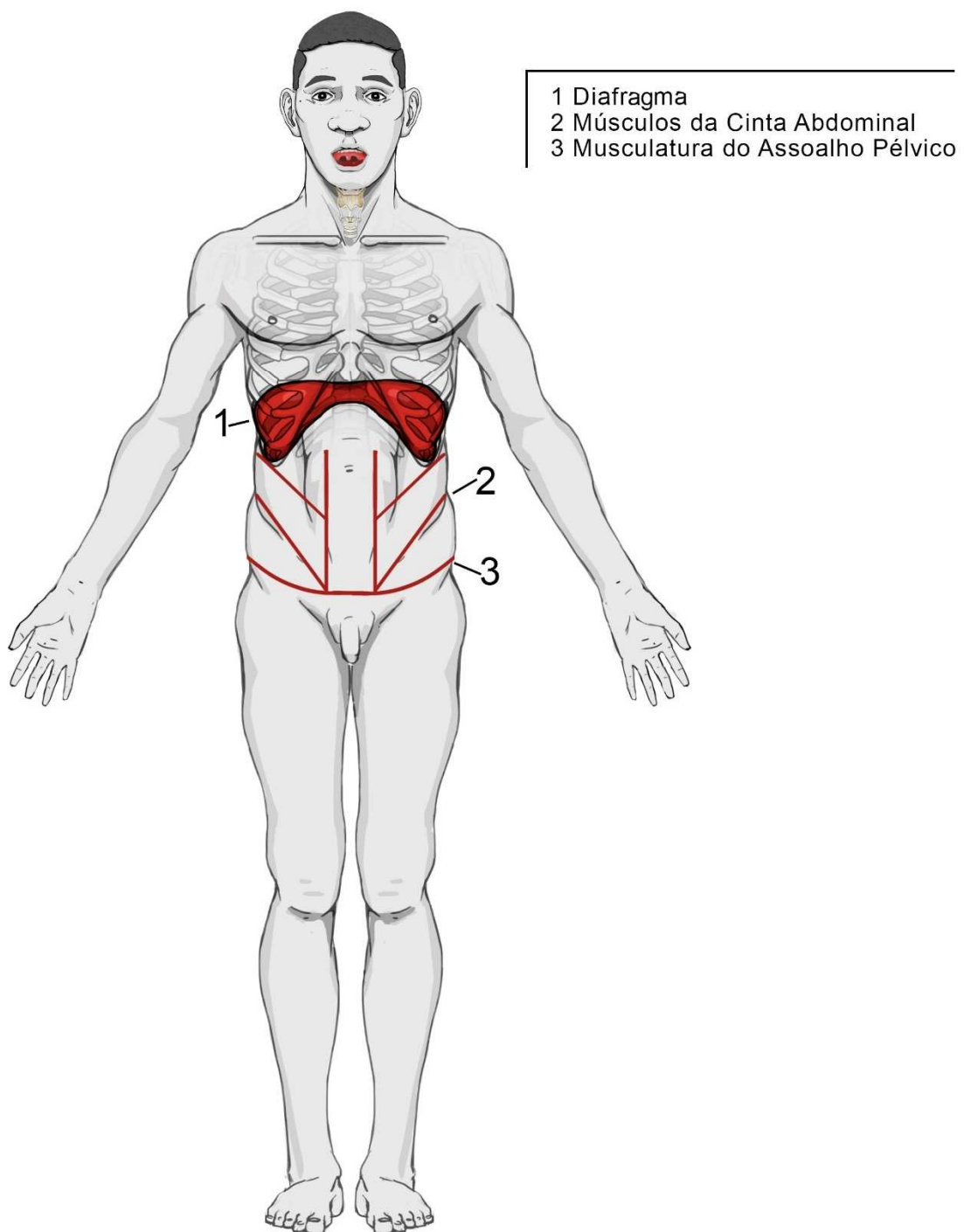


Figura 4: Novo esquema³³.

Ilustração: Filipe Siqueira

³³ Esse esquema leva em consideração todas as informações detalhadas pelos números dos esboços 1 e 2. Entretanto, para manter a clareza da imagem, mantivemos nesta legenda somente as informações que não apareceram nas anteriores.

Sugerimos, então, alguns exercícios para treinamento dessas regiões, primeiramente, pensando em cada parte e depois exercitando-as conjuntamente, de acordo com a releitura do esquema Laban. Não pretendemos, de modo algum, que as séries de exercícios sugeridos se tornem um tipo de “receita” infalível, mas que sejam apenas um painel de sugestões com peças e conteúdos variáveis para instigar um treino do *performer*.

Série 1 de exercícios³⁴ sugeridos

- Segurar o pescoço na região da laringe, fazer o mesmo movimento de sugar um espaguete e observar o abaixamento da laringe³⁵ (Vídeo 1).

- Ainda segurando a região da laringe, fazer movimento de deglutição para perceber o levantamento e abaixamento da laringe e, depois, tentar manter a laringe no posicionamento mais alto como se tentasse interromper no meio o movimento de deglutição (Vídeo 2).

- Esticar a língua para fora o máximo possível e depois retorná-la para dentro da boca, abaixando-a (como se fosse realizar a deglutição) e observar os movimentos de levantamento e abaixamento da laringe.

- Realizar o chamado *vocal fry*³⁶ “relaxado” (na região grave), alternando-o com o *vocal fry* “tenso” (na região aguda) em *glissandi*³⁷ com as vogais “ô” e “a”, respectivamente, no grave e no agudo, realizando os movimentos de abaixamento e levantamento da laringe. Tentar inverter³⁸ o movimento laríngeo com o movimento sonoro, ou seja, abaixar a laringe ao glissar para o agudo e levantar a laringe ao glissar para o grave (Vídeos 3 e 4)³⁹.

- Executar *glissandi* com a vogal “a”, iniciando na região média e, novamente, tentando realizar o movimento sonoro opostamente ao movimento laríngeo (Vídeo 5). Após

³⁴ Alguns dos exercícios sugeridos são exercícios que foram aprendidos oralmente ao longo de nossas experiências didáticas e artísticas e/ou adaptações que criamos com base nessa aprendizagem e para os quais não sabemos apontar uma origem.

³⁵ Exercício comumente utilizado por fonoaudiólogos para abaixamento da laringe.

³⁶ “É um som pouco usado no canto, mas visto com frequência na fala, principalmente nos filmes americanos. (...) Nele o músculo CT [cricotireóideo] (lembre-se, o que estica as pregas vocais e deixa o som mais leve e agudo) está quase totalmente relaxado, apenas com ação do TA [tiroaritenóideo] (músculo vocal, que encurta e aproxima as pregas vocais) e o som é grave (de baixíssima frequência) e se assemelha ao estouro de bolhas ou óleo fritando, daí o apelido *vocal fry*.” Disponível em: <http://www.estudiodevoz.com.br/2012/08/os-registros-vocais-parte-2.html> Acesso em 28 de Maio de 2016.

³⁷ *Glissando*, do italiano, significa literalmente deslizar ou escorregar.

³⁸ O executante não precisa, necessariamente, conseguir realizar essa inversão, mas apenas tornar-se consciente do controle da movimentação laríngea.

³⁹ Esse exercício não deve ultrapassar um ou dois minutos ao dia, pois a realização de *fry* tenso, em certos casos, pode ser prejudicial para a saúde vocal.

esse exercício, começar com a laringe baixa ou médio-baixa e tentar manter o posicionamento laríngeo o mais estável possível enquanto realiza a movimentação sonora.

- Colocando a ponta da língua atrás dos dentes centrais superiores e mantendo a língua nessa posição durante todo o exercício, descer e subir o queixo em linha reta bem devagar⁴⁰.

- Imitar o movimento de um bocejo, para perceber o levantamento do véu palatino ou, ainda, articular a consoante K, lentamente, para observar o movimento da língua e do véu palatino.

- Realizar lentamente a articulação “ha-ha-ha”, como se fosse uma risada sutil, para perceber a movimentação de coaptação glótica.

- Realizar um *glissando* descendente (em oitava) alternando as vogais “a” [a], “é” [ɛ], “ê” [e], “i” [i], “ó” [ɔ], “ô” [o], “u” [u], observando o abaixamento ou relaxamento do fundo da língua e da laringe, mesmo quando a parte médio-anterior ou médio-posterior da língua estiver mais alta para articular as vogais⁴¹.



Figura 5: *Glissando* em oitava.

- Inspirar⁴² e ao mesmo tempo flexionar as articulações, dobrando joelhos, cotovelos, abaixando a laringe, pulso, dedos (como uma concha) e o diafragma (respiração costodiafragmática-abdominal). Expirar fazendo todos os movimentos inversos, ou seja, esticando as articulações.

- Inspirar esticando as articulações e expirar flexionando (movimento contrário ao exercício anterior).

⁴⁰ Exercício comumente utilizado por fonoaudiólogos para exercitar a articulação têmporo-mandibular.

⁴¹ Para elucidar essas informações, recomendamos o vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GCluRCd2YuM> e acessado em 12 de Junho de 2016, que mostra a movimentação interna do trato vocal do barítono Michael Volle, cantando *Oh, du mein holder Abendstern* de Richard Wagner.

⁴² Posteriormente eles serão utilizados para demonstrar as relações entre a musculatura do trato vocal, tronco e membros inferiores, que comentaremos mais adiante na página 95.

Cont. Ressaltamos que é importante, desde o início, conscientizarmo-nos sobre a conexão que existe entre o movimento exterior e a vida interior, que é o que dá origem ao movimento. Ou seja, de acordo com Laban, essa função que parte da vida interior para iniciar o movimento seria como uma “excitação interna dos nervos, causada por uma impressão imediata dos sentidos (...) que resultaria em um esforço interno ou impulso, voluntário ou involuntário para o movimento” (LABAN *apud* MIRANDA, 2008, p. 19 e 20). Os esforços são classificados em visíveis, audíveis e imagináveis. Por exemplo, o esforço (impulso) é visível nos movimentos de um trabalhador, de um bailarino e é audível no canto e discursos. “Em um grito de desespero, pode-se visualizar, na imaginação, o movimento que acompanha o esforço audível” (LABAN, 1978, p.52) e, ainda, um esforço de um instrumentista que produz um som, pode ser audível e visível.

Adapt. Sobre a ligação entre a vida interior e exterior, isto é, entre as intenções e sua expressão física, vale lembrar que o músculo vocal responde rapidamente aos comandos cerebrais. Outro fato interessante sobre essa conexão é o de que, a depender de nossa intenção, o próprio tônus⁴³ do músculo vocal se altera, fazendo, juntamente com a movimentação da musculatura facial e consequente alteração da nossa caixa acústica, com que seja possível ter um resultado sonoro diferenciado para interpretação de raiva ou doçura, por exemplo, mesmo que o ritmo e a entonação da fala sejam os mesmos.

A classificação dos esforços em audíveis, visíveis e imagináveis, trouxe-nos uma nova perspectiva sobre o porquê de em nossos estudos e em nossa cultura eurocentrista o par corpo-voz ter sido dissociado.⁴⁴ Talvez essa dissociação se deva ao equívoco de considerarmos a voz mais em seu aspecto sonoro do que muscular, negligenciando que toda produção sonora é

⁴³ “As emoções parecem interferir no controle da respiração, no posicionamento vertical da laringe, no relaxamento relativo das pregas vocais, no posicionamento e no relaxamento dos músculos da faringe e da língua. Dessa forma, vários distúrbios de voz são atribuídos a excessos afetivos.” (SOUZA *et* HANAYAMA, 2005, p. 388) Para maiores informações sugerimos a leitura do artigo *Percepção e cognição da expressão da emoção em performance musical* de António Salgado, de 2011.

⁴⁴ “Na contemporaneidade, a relação entre a voz e o corpo tem recebido diversos tratamentos, desde o meio científico ao meio teatral. Os modelos científicos vigentes na cultura influenciam o modo de pensar e agir da sociedade, assim, no que se refere ao corpo, durante muito tempo (principalmente no século XIX) alguns paradigmas mecanicistas influenciaram na dicotomia da voz ao corpo e de suas relações bio-psico-sociais. Dentre eles, na visão instituída por René Descartes o corpo humano era visto como uma máquina e sua dimensão era reduzida ao conhecimento de suas partes, não levando em consideração a sua totalidade. Esse paradigma influenciou os estudos a respeito do corpo a partir do século XIX. Desta forma, a voz era estudada de forma fragmentada, sendo pesquisada apenas suas partes, sem a conexão com o todo bio-psico-social que a envolve. Ainda hoje, grande parte da vida contemporânea continua influenciada de acordo com a física cartesiana quando o corpo e a voz são experimentados de maneira mecânica, dissociado de sua totalidade física-emocional-mental-energética. Essa acepção está sendo transformada a medida que as pesquisas científicas estão se desenvolvendo.” (MARTINS, 2005, s.p.) Este capítulo do livro está disponível em: <http://poeticasdavoz.ufsc.br/files/2011/04/Integra%C3%A7%C3%A3o-corpo-voz-na-arte-do-ator-considera%C3%A7%C3%B5es-a-partir-de-Eugenio-Barba.pdf> Acesso em 12 de Junho de 2016.

resultado de movimento corporal. Esse equívoco reforça-se, ainda, por não podermos visualizar todo o movimento de produção vocal sem a ajuda de aparelhos específicos. Acredita-se, muitas vezes, que um cantor canta parado. Ora, lembremo-nos de que o movimento ocorre mesmo que não haja deslocamento visível no espaço. Nesse sentido, quando um cantor canta sem se deslocar no espaço, não significa que não esteja consciente de seu corpo, mas que, talvez, esteja apenas focado em movimentações que nem sempre são visíveis. Assim como Laban sugere exercícios para somente um lado do corpo e depois o outro; e em seguida a junção de ambos os lados, o estudo vocal, por exemplo, também está concentrado em utilizar uma determinada musculatura e não negligenciando o corpo (como algumas vezes pode-se equivocadamente julgar). A partir disso, podemos retomar a unidade do nosso corpo-voz. Interessante, ainda, é pensar na retroalimentação movimentacional que acontece na produção vocal, ou seja, não somente o movimento faz o som, como a própria vibração sonora perpassa o corpo e o movimenta, ainda que minimamente.

Assim, acreditamos ser incompleto o pensamento labaniano de que o canto é um esforço exclusivamente audível. Pensamos que o ato de cantar envolve, ao mesmo tempo, um esforço visível (em parte pode ser visto pelas contrações musculares do pescoço e da face, em parte com a ajuda de aparelhos para laringoscopia), um esforço audível (por seu resultado sonoro) e um esforço imaginário. O esforço imaginário é exemplificado por Laban trazendo à tona a correlação que fazemos entre a corporeidade que uma pessoa assume para determinado resultado sonoro como, por exemplo, um grito, um sussurro, uma voz chorosa. Ao ouvirmos um grito, imaginamos, por exemplo, uma boca bem aberta, veias túrgidas no pescoço, etc. Ao ouvirmos um sussurro, imaginamos uma pessoa produzindo-o sem abrir muito a boca, geralmente, com o corpo encolhido, etc. Do mesmo modo, ao ouvirmos uma voz chorosa, mesmo sem ver o falante, imaginamos alguém com os olhos cheios de lágrimas, etc. Contudo, ressaltamos o esforço imaginário que o cantor faz durante todo o ato de produção vocal, seja imaginando sua movimentação glótica (que ele sente, mas não visualiza), por exemplo, ou utilizando recursos metafóricos⁴⁵ que o fazem assumir a corporeidade que trará o resultado sonoro necessário.

Cont. Para o treinamento corporal, Laban sugere três centros gravitacionais. O primeiro seria na região do umbigo que estaria entre os dois outros centros, a região do tórax (osso esterno) e a região pélvica (no quadril). Enquanto o primeiro centro serve de referência para o início da orientação no espaço, o centro torácico seria denominado “centro de leveza”

⁴⁵ Indicamos a leitura do artigo *O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens* de SOUSA *et al*, de 2010.

(juntamente com ativação dos braços) e o centro pélvico denominado “centro de gravidade⁴⁶” (juntamente com ativação das pernas).

Todavia, o coreógrafo Willian Forsythe ampliou a noção dos centros do corpo, como nos conta Rengel:

William Forsythe, coreógrafo contemporâneo e profundo conhecedor da corêutica de Laban, (...) amplia, atualiza e enriquece esta forma de orientação espacial. Forsythe questiona a premissa de Laban de estabilidade e orientação no espaço a partir do centro do corpo. Para ele, o centro pode ser colocado em qualquer parte do corpo, criando assim novos e diferentes centros do corpo. Estes outros centros do corpo agem simultaneamente ou em sucessão. (RENGEL, 2005, p. 32)

Em *Domínio do Movimento* (LABAN, 1978), alguns exercícios são sugeridos para a experimentação e observação de movimentações de: Tronco, Peito, Pélvis, Mãos, Pés e Cabeça. Considera-se que essas partes também podem agir como se estivessem “olhando” ou “apontando” para algum objeto do qual intentaríamos se aproximar para tocá-lo, agarrá-lo, etc. Além disso, são discutidos os movimentos que realizam torções e os que alteram o centro de gravidade instabilizando, assim, o equilíbrio. Em seguida, são treinadas outras formas de locomoção, ou seja, utilizando-se de outras partes do corpo que não os pés, mantendo contato contínuo ou intermitente com o solo, realizando algumas rotações, etc.

Para esclarecermos melhor a questão dos centros de leveza e de gravidade, bem como suas relações com o equilíbrio e demais atividades de treino corporal, citaremos algumas proposições de Laban seguidas de exercícios também propostos por ele:

Uma vez que todos os nossos movimentos e, principalmente, a postura corporal são influenciados pela lei da gravidade, referir-nos-emos nesse sentido também ao “centro de gravidade” que, no corpo humano, está situado na zona pélvica e, na modalidade normal da postura está situado acima do ponto de suporte. A postura ereta do ser humano coloca em destaque as ações do peito e, neste caso,

⁴⁶ “A cintura pélvica é composta de dois ossos ilíacos, cada um constituído pela fusão de três ossos primitivos – o ílio, o ísquio e o púbis – e pelo sacro. Este último, formado da fusão de cinco vértebras, é responsável pela estabilidade da cintura pélvica, e da sua capacidade de sustentar o peso do corpo. Já a cintura escapular é composta pelas clavículas na frente e as escápulas atrás, sem nenhuma ligação óssea entre elas. Além disso, os ligamentos da cintura pélvica são mais fortes e em maior número que os da cintura escapular. Os ossos das extremidades também diferem em estrutura: os pés têm maior capacidade de suportar peso, enquanto as mãos, com suas longas falanges, maior mobilidade e habilidades finas. Por esses motivos, a cintura escapular é bem mais instável e funcionalmente mais móvel do que a cintura pélvica. Segundo esta constituição, cabe à parte inferior do corpo o suporte e a locomoção, enquanto à parte superior, a mobilização e atividade muscular fina, como escrever, gesticular, etc. No entanto, essas funções são constantemente invertidas ou temporariamente alternadas, criando interessantes formas de expressão artística. Devido à constituição e função diferenciadas, a cintura pélvica e a cintura escapular são também tratadas como Centro de Peso e Centro de Levitação, respectivamente, com referência à Transferência do Peso Corporal, outro Princípio de Movimento de Bartenieff (...).” (FERNANDES, 2006, p. 59)

apercebemo-nos em especial do esterno, ao qual podemos nos referir como “centro de leveza”. Os ombros podem movimentar-se ao redor da coluna, do centro de leveza e entre si com bastante independência e também independentemente um do outro. (...) Execute um movimento trêmulo com os ombros, ou seja, uma série de rápidas ações que não envolvam o tronco e parem finalmente de modo tenso, tendo como consequência um porte assimétrico (...). Depois de uma pausa, traga lentamente seus ombros de volta à sua posição simétrica normal, erguendo a cabeça ao alto. (...) Execute a mesma sequência (...) envolvendo agora uma ação definida a) da parte superior do tronco; b) da parte inferior do tronco; c) de todo o tronco. (LABAN, 1978, p. 92 e 93)

Até aqui, em nossas considerações sobre ações corporais, vimos trabalhando principalmente com o equilíbrio estável. No domínio do movimento, o equilíbrio instável desempenha importante papel. Este tipo de equilíbrio acontece quando o centro de gravidade tende a alterar sua relação vertical normal com o ponto de suporte. Podem-se observar frequentemente coordenações especiais de ações corporais, no ser humano, com a finalidade de contrabalançar a perda do equilíbrio ou de recuperá-lo. Podemos distinguir duas maneiras principais de provocar a perda do equilíbrio: a) o centro de gravidade é deslocado numa determinada direção do espaço, ao passo que a parte do corpo que suporta seu peso está inativa, ou b) o apoio do corpo é removido sem que o centro de gravidade seja deslocado para qualquer direção do espaço. Caso o corpo não execute algum movimento adequado para contrabalançar as situações, resultará uma queda em ambas as instâncias. (...) Invente suas próprias sequências de ações, alternando como quiser entre o equilíbrio estável e instável, envolvendo diferentes planos do centro de gravidade. (LABAN, 1978, p. 102 e 103)

Adapt. Fazendo um paralelo com os centros de leveza e de gravidade, no que diz respeito à atividade vocal e ainda não considerando as possibilidades tímbricas, mas somente os centros de controle de respiração que irão interferir no timbre e demais parâmetros sonoros, sugerimos considerar a respiração torácica ou a diafragmática e intercostal como sendo o centro de leveza e a costodiafragmática-abdominal, com maior ativação do músculo retoabdominal, como o centro de gravidade. Os exercícios Labanianos para equilíbrio, instabilidade do equilíbrio e alterações dos centros, podem ser feitos juntamente com exercícios de controle respiratório, pois, em todo caso, o cantor precisará manter seu centro respiratório como uma constante para a produção vocal, com ação paralela a um ou mais centros.

Série 2 de exercícios sugeridos

- Priorizar respiração torácica⁴⁷ e caminhar na ponta dos pés, depois, continuar priorizando a respiração torácica e caminhar normalmente (Vídeo 6).

⁴⁷ “Segundo a literatura, o apoio denominado inferior contribui para uma voz mais estável, com melhor projeção e controle da hiperfunção laríngea e, para o canto, pode promover uma emissão de voz cantada livre de tensões cervicais. Pode-se verificar que os cantores que utilizam dos músculos inferiores tais como os abdominais, diafragma e intercostais inferiores adquirem uma emissão mais controlada. Em contrapartida, aqueles que trabalham apenas a musculatura intercostal superior (torácica) durante o canto, promovem uma elevação da parte torácica, anteriorização do esterno, tendem a uma captação menor de ar e um aumento das tensões cervicais e laríngeas no ato de cantar.” (GAVA JÚNIOR *et al*, 2010, p. 552)

- Priorizar respiração costodiafragmática-abdominal⁴⁸, principalmente, pensando na ação dos músculos da cinta abdominal, caminhar flexionando os joelhos e com a planta dos pés tocando o solo em toda a sua superfície, depois, repetir essa respiração caminhando normalmente (Vídeo 7).

A função⁴⁹ principal desses exercícios é associar os centros de leveza e gravidade com diferentes padrões de respiração e experimentar como esses centros podem ser utilizados durante o canto que, quase sempre, utiliza a respiração costodiafragmática-abdominal.

Cont. Sobre o movimento expressivo, Laban argumenta que

O melhor meio de adquirir e desenvolver a capacidade de usar o movimento como meio de expressão no palco é executar cenas com movimentos simples. Em primeiro lugar, o estudante do tema deve tomar total conhecimento do caráter das pessoas a serem representadas, do tipo de valores pelos quais lutam e das circunstâncias nas quais esta luta ocorre. A seguir, (...) deve ele selecionar os movimentos apropriados ao personagem, aos valores e à situação em particular. (...) A improvisação da cena representada, conquanto brilhante, não basta e nem é suficiente para memorizar uma combinação de movimentos aparentemente eficaz. (...) [O estudante] poderá descobrir que algumas sequências de movimentos serão de mais fácil execução do que outras. (...) Há duas causas fundamentais que obstruem um fácil domínio do movimento: inibições de ordem física e de ordem mental⁵⁰. (LABAN, 1978, p. 194)

Partindo dos movimentos simples, pode-se ir compreendendo a sintaxe dos movimentos. Sobre ela, anteriormente mencionada, que compreende preparação, ação e recuperação, Laban crê que ela formará um fraseado que não somente representa, mas é a própria maneira de pensar, sentir e expressar do indivíduo.⁵¹ Esse corpo-em-movimento

⁴⁸ “Na literatura estudada, por exemplo, afirma-se que o padrão de apoio costodiafragmaticoabdominal é o ideal, por determinar uma fonação mais adequada e proporcionar um melhor equilíbrio na emissão do ar para a voz cantada. Também é feita referência ao diafragma e à musculatura abdominal como de apoio na emissão vocal tanto falada quanto cantada. Outros autores, por sua vez, afirmam que a denominada coluna de ar, responsável pelo apoio, é formada pela musculatura abdominal-diafragmática e/ou intercostal, de modo conjunto.” (GAVA JÚNIOR *et al*, 2010, p. 552)

⁴⁹ Posteriormente, eles serão utilizados para demonstrar as relações entre a musculatura do trato vocal, tronco e membros inferiores, que comentaremos mais adiante na página 95.

⁵⁰ “Se o aluno tem uma movimentação que consideramos “caricata”, “artificial”, “manipulada”, destituída de um certo grau de livre arbítrio, de nada adianta criticá-lo e tentar mudar seu movimento (aí eu, ou você, leitor (a), estaríamos sendo autoritários, impositivos). É preciso respeitar seus movimentos, aceitar o que este aluno ou colega traz. Ele apresenta o repertório de movimentos que tem. Leva um tempo até o corpo (a pessoa) adquirir e implementar novos movimentos e ter consciência de que ele não é um “recipiente”, onde tudo é “enfiado” sem processamento, e leva um tempo, também, para ele ter uma visão crítica e saudável do que é ficar repetindo movimentos que, na grande maioria, nada tem em relação ao próprio corpo.” (RENGEL, 2008, p. 12-13)

⁵¹ “Na incorporação dos conceitos labanianos por Bartenieff observa-se que as múltiplas oscilações entre preparação, ação e recuperação, em conjunto e em diversas gradações, criam um *fraseado*. E percebemos que cada pessoa possui uma certa maneira de frasear, o seu modo próprio de dizer em movimento.” (MIRANDA, 2008, p. 43 e 44) Bartenieff foi uma alemã aluna de Laban, bailarina, pesquisadora, que viveu muitos anos nos Estados Unidos da América contribuindo em suas pesquisas amplamente com os estudos de fisioterapia.

integrará Esforço, Forma e Espaço, ou seja, os impulsos interiores direcionarão o traçado do corpo e a subsequente constituição da forma em um relacionamento fluido com um espaço que, como o movimento, é plástico.

O movimento resulta, então, primeiramente de um vetor de tensão, uma força para o primeiro lugar onde se desejou ir, mas não apenas desse primeiro vetor, porque, desse modo, seríamos arrastados nessa direção sem resistência. Além dessa força principal, o movimento é constituído por um equilíbrio de forças (tensões) opostas. A esse respeito, vejamos algumas considerações de Miranda:

Quando, por exemplo, se deseja ir a um determinado lugar, esta é a intenção primordial e é para este sentido que os vetores tensionais irão se intensificar. Ou seja, as tensões espaciais são convocadas para o sentido desejado, porque, do contrário, o *ir* não aconteceria. Ao mesmo tempo, para manter o *ir*, há necessidade tanto das tensões entrelaçadas nos feixes do *ir* quanto do jogo de convocações tensionais menores em direções opostas, que permitem que o movimento aconteça de acordo com a intenção principal, sem que o indivíduo se perca em um eterno *ir*. Se as outras tensões se igualassem à tensão primordial, o *ir* não aconteceria, e, caso a tensão primordial fosse a única em ação, só existiria um *ir* sem volta e sem sujeito. Esse jogo de tensões ocorre no movimento e tem no corpo seu agente e sua imagem. (MIRANDA, 2008, p. 34 e 35)

O conceito de *intenção espacial*, por exemplo, é trabalhado com um exercício conceitual encarnado que se alimenta da questão do espaço e do desejo: para onde se dirige o meu desejo, como se comporta o corpo em relação ao tamanho e extensão do desejo, são perguntas que acompanham as experiências de in-corpo(r)ação. A experiência nos indica que o corpo gradualmente adquire a capacidade de se mobilizar e se expandir em sintonia com o desejo, que, por sua vez, também se transforma. E reaprendemos todos que não é preciso temer desejar. (MIRANDA, 2008, p. 36 e 37)

Adapt. Analogamente ao que Laban disse, se o movimento expressivo pode ser treinado, primeiramente, com movimentos simples, o mesmo podemos fazer com relação à atividade vocal. Tal qual a melodia de movimentos do bailarino ou do ator é constituída pela projeção de suas tensões/contratensões no espaço, assim também ocorre com a voz. Elucidaremos. A atividade do músculo vocal não ocorre apenas por uma contração ou tensão isolada, mas cada frequência (altura/nota) que desejamos executar exige um balanceamento exato de contratensão muscular para que as pregas vocais fiquem nas dimensões ideais a gerar aquela frequência.

Esse controle pode ser treinado, iniciando-se também por movimentos simples de cromatismos e graus conjuntos em uma tessitura mediana, por exemplo, e depois por movimentos mais complexos tais quais saltos intervalares, alterações de dinâmica, *messa di*

voce, etc. As possíveis dificuldades para realizar os movimentos vocais também podem ser de ordem física ou mental. Não apenas um problema vocal (disfonia, por exemplo) pode causar impossibilidade de realizar o movimento, mas também falta de treino adequado ou falta de resistência muscular. Sobre as inibições de ordem mental, temos observado que a imagem que a pessoa faz de si mesma e com a qual ela tenta parecer sua voz, pode não ser adequada ao seu tipo vocal. Para exemplificar, podemos citar o caso de mulheres que, muitas vezes, mesmo tendo características físicas de voz bem aguda, por quererem demonstrar certa força psicológica, tendem a conversar no extremo grave da voz e a acreditar que sua voz não é capaz de produzir frequências agudas, ao contrário do que o corpo fornece. Este é um assunto delicado, pois, na grande maioria das vezes, o professor de canto ou alguém que esteja instruindo o cantor (maestro, professor de música de câmara, *vocal coach*) não tem meios para trabalhar com o aluno sobre a interferência de sua autoimagem em sua voz. Nesse ponto, existe um contrassenso entre a identidade psicológica do indivíduo e sua identidade vocal, cujas características ele tenta mascarar. Falaremos um pouco sobre isso mais adiante, quando abordarmos a antitécnica⁵² mencionada pelo professor Ernani Maletta.

Série 3 de exercícios sugeridos

- Movimentos corporais simples escolhidos para serem realizados com movimentos vocais/sonoros simples podem ser, por exemplo: caminhar, deslizar, torcer, sentar, pontuar, cromatismos, *glissandi*, escalas em graus conjuntos.

- Deslizar (utilizando os planos baixo, médio e alto), juntamente com glissando, até a terça maior correspondente, em movimento ascendente e descendente. Repetir realizando a escala cromática, até a terça maior, ascendente e descendente.



Figura 6: *Glissando* em terça maior.



Figura 7: Escala cromática até a terça maior.

⁵² Ver página 59.

- Torcer (utilizando os planos espaciais baixo, médio e alto), juntamente com glissando, até a quinta justa correspondente, com movimento ascendente e descendente. Repetir realizando a escala cromática, até a quinta aumentada, ascendente e descendente (Vídeo 8).

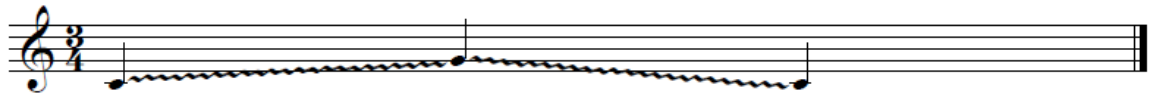


Figura 8: *Glissando* em quinta justa.



Figura 9: Escala cromática até a quinta aumentada.

- Sentar (utilizando os planos espaciais baixo, médio e alto), juntamente com escala diatônica, até terça maior correspondente, ascendente e descendente.



Figura 10: Escala diatônica até a terça maior.

- Caminhar (utilizando os planos espaciais baixo, médio e alto), juntamente com escala diatônica, até a quinta justa correspondente, ascendente e descendente.



Figura 11: Escala diatônica até a quinta justa.

- Pontuar (utilizando os planos espaciais baixo, médio e alto), realizando *staccato* na mesma nota, com a mesma vogal ou vogais alternadas. Repetir o exercício com escala cromática, até a terça maior correspondente, ascendente e descendente em *staccato*.

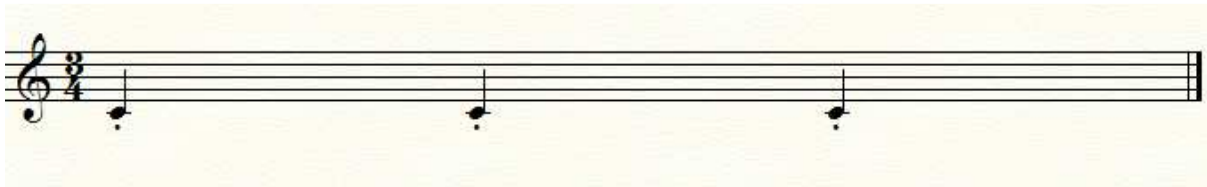


Figura 12: Notas repetidas em *staccato*.



Figura 13: Escala cromática até a terça maior.

- Executar os movimentos anteriores em três modalidades: a) juntamente com os ritmos sonoros dos exercícios musicais; b) contrários aos ritmos sonoros dos exercícios musicais; c) independentemente dos ritmos sonoros dos exercícios musicais.

O objetivo desses exercícios é estimular o desenvolvimento vocal gradual (começando com exercícios simples), bem como o início do treino conjunto da movimentação sonora e corporal, ou seja, movimentar ao mesmo tempo os músculos de produção vocal e demais músculos como, por exemplo, os que possibilitam o deslocamento do corpo pelo espaço. Pensamos que, deste modo, o cantor, já nas suas horas de estudo, desenvolve a capacidade de executar melodias corporais (de movimento) e vocais simultaneamente.

Cont. Ao estudar os métodos Laban/Bartenieff, Ciane Fernandes disponibiliza uma série de exercícios para o corpo-em-movimento e os relaciona com as fases de desenvolvimento motor da criança contemplando os movimentos de flexão, extensão e rotação. O primeiro exercício é a **Respiração Celular**, nele o executante está deitado no chão com braços e pernas abertos e procura sentir a inspiração (enchimento) e expiração (esvaziamento) do corpo como um todo, sem se atentar para as partes de maneira separada (FERNANDES, 2006, p. 56 e 57).

No próximo passo tem-se a **Irradiação Central**, ou seja, considerando-se o umbigo o centro do corpo, o executante passa a não somente experimentar o “enchimento” e

“esvaziamento”, mas a pensar em irradiá-los para seis extremidades, a saber: cabeça, cóccix (cauda), membros superiores e inferiores, trabalhando assim a noção de Centro-Periferia.

(...) Também o bebê, aos poucos move-se a partir de seu umbigo, como se a cabeça não fosse mais importante do que qualquer uma das outras extremidades; estas, num total de seis – cabeça, duas mãos, dois pés, e cauda – são iguais, com o centro de controle no umbigo. (...) A partir da Irradiação Central, gradualmente diferenciam-se a cabeça e a “cauda” – termo usado para valorizar o prolongamento imaginário e dinâmico do cóccix como ponto de referência em diversos movimentos de iniciação pélvica. Aos poucos, as duas extremidades diferenciadas movem-se, criando a ligação entre elas: a coluna, com movimentos como os de uma serpente. Este estágio desenvolve a atenção, estabelece a noção de individualidade, de Cinesfera pessoal, e de movimento em todos os planos do espaço. Um bebê neste estágio move a cabeça e a cauda alternada ou simultaneamente, ainda sem conseguir levantar a cabeça e peito totalmente do chão quando colocado de bruços. As baleias e golfinhos são exemplos de organização corporal Espinhal. Os gatos possuem uma grande ênfase nessa organização, mas são de um estágio bem mais complexo. (FERNANDES, 2006, p. 57 e 58)

A seguir, exercita-se a consciência sobre a divisão corporal em partes **Superior-Inferior (Homólogo)**, separadas imaginariamente pela cintura, juntamente com a percepção do executante sobre a(s) força(s) gravitacional(ais). Ciane Fernandes oferece o exemplo de alguns animais que possuem bom domínio da imobilização de uma das partes enquanto a outra está ativa ao se movimentar, como, por exemplo, as maneiras de pular do sapo e de correr do coelho.

(...) Pode-se observar os bebês nesta fase deitados de bruços, apoiando o peso no abdômen (estabilizando a parte inferior) e tentando levantar o peito do chão (mobilizando a parte superior), ou vice-versa. (FERNANDES, 2006, p. 58)

Passa-se, em sequência, à diferenciação dos lados direito e esquerdo do corpo no movimento **Homolateral**.

(...) Ou seja, a partir da coluna (fase Espinhal), o corpo divide-se no lado direito da cabeça, pescoço, tórax, abdômen, braço, perna, e seu homolateral esquerdo. Este estágio clarifica a intenção e estabelece as bases para a integração das funções laterais do cérebro. Atraída por estímulos auditivos, a criança tende a contrair-se para um dos lados, expandindo o outro, semelhante a uma lagartixa ao locomover-se. (...) (FERNANDES, 2006, p. 60)

No estágio **Contralateral**, faz-se uma junção dos controles das divisões anteriores realizando o entrecruzamento entre os lados “Superior Direito-Inferior Esquerdo e Superior Esquerdo-Inferior Direito”. Sobre o desenvolvimento neurológico dessas etapas, a autora comenta:

Trata-se do estágio de maior complexidade, sustentado por todos os outros. Esse estágio desenvolve o cérebro frontal e a autoconsciência, promovendo o comprometimento na ação. Para chegar neste estágio, a criança alterna entre todos os anteriores, até atingir a maturidade neurológica necessária. Assim, apóia [sic] seu peso em duas pernas e dois braços, engatinhando homolateralmente e contralateralmente; apóia [sic] seu peso em duas pernas e um braço (como um macaco), ou em duas pernas com a ajuda de um objeto de suporte ou das mãos de um adulto, até que consiga andar sozinha. Nos animais, pode-se observar essa organização nos macacos, gatos, cavalos. (...) (FERNANDES, 2006, p. 61)

Adapt. A fim de realizarmos uma conexão entre os exercícios desenvolvidos por Ciane Fernandes, durante seu estudo do método Laban/Bartenieff, com base no desenvolvimento neuromotor da criança e os exercícios que gostaríamos de incluir com base no desenvolvimento vocal, abriremos aqui um espaço para visitarmos as proposições de Ernani Maletta (2014, p. 39-52) e Francesca Della Monica. Faz-se necessário deixar amplas partes das citações, para compreensão adequada.

O termo *arqueologia*, como procedimento que busca o passado para se descobrir a origem das coisas por meio de objetos materiais que a revelam, é precisamente apropriado para identificar suas propostas metodológicas [de Francesca Della Monica]. Por meio de procedimentos que ousou chamar de *antitécnica*, ela nos conduz a processos contínuos de libertação de uma voz que, com o passar dos anos, limitou-se às regras às quais somos levados a obedecer em nome da ordem social e do bem-estar comum. Uso o termo antitécnica por considerar as técnicas, com as quais tive contato, um conjunto de procedimentos, com referenciais apolíneos, que em vez de libertarem nosso potencial vocal em suas peculiaridades, reforçam os limites impostos pelas convenções, buscam resultados estéticos específicos, impedindo a livre expressão. Francesca, arqueologicamente, leva-nos à reconexão com a memória sensorial do passado, quando ainda éramos livres para nos expressarmos corporalmente com todo potencial e particularidades. É importante comentar que, por intermédio da Arqueologia, Della Monica desenvolveu a habilidade única e extraordinária de, pela audição, *escavar* o corpo de todos aqueles com quem trabalha. Desse modo, consegue perceber o fenômeno vocal de uma forma plena, entrelaçando polifonicamente uma percepção da voz ao mesmo tempo técnica e expressiva – ou melhor, mostra-nos que a técnica e a expressividade não se excluem; em vez disso, criam juntas um único conceito igualmente belo e complexo. (MALETTA, 2014, p. 44 e 45)

As possibilidades que tem a criança recém-nascida de sempre manifestar corporal e plenamente seus desejos, suas necessidades, independentemente do lugar, do momento e das circunstâncias em que se encontra, diminuem de forma progressiva a partir do momento em que é considerada “apta” a obedecer regras sociais – em especial quando aprendemos a falar e a andar, pois deve-se a todo custo evitar que alguns desejos, necessidades e ideias sejam expressos no momento errado, no lugar errado, da forma errada ou para as pessoas erradas. Na verdade, passamos a conviver com uma contradição que nos acompanha pelo resto da vida: à medida que o nosso potencial expressivo cresce continuamente com a aquisição de habilidades que nos permitem manifestar mais plenamente os nossos desejos e necessidades, perdemos em igual ou maior proporção a nossa liberdade expressiva, em nome das convenções sociais que ditam quando, como ou se podemos manifestá-los. *Paradoxalmente, quando aprendemos a falar, começamos a perder a nossa voz, em seu sentido mais amplo.* Muitas pessoas sofrem repressões de forma tão contínua, intensa e por vezes assustadora que acabam até mesmo se privando de manifestações expressivas que lhes seriam permitidas. Isso porque passamos a habitar um *espaço* que Della Monica chama de *histórico*, predominantemente apolíneo, no qual aprendemos a nos expressar de uma forma convencional e equilibrada, não perturbada pelos afetos e emoções. Os pontos de vista particulares e as individualidades são geralmente reprimidos pelas regras massificadoras da vida em sociedade e os possíveis transgressores são quase sempre punidos, suas expressões são identificadas como pecados ou incivilidade, nos quais é inculcada a culpa por tê-los cometido. Assim, as ações (gestos) vocais ficam restritas a espaços reduzidos. A conquista da liberdade vocal e da possibilidade de manifestar as individualidades, independentemente das noções apolíneas de certo e errado, significa o alcance do *espaço mítico*, dionisíaco e polifônico. Nesse espaço, segundo Della Monica, a voz de cada indivíduo, em meio ao *terremoto das emoções, das paixões*, preserva o seu poder expressivo. (MALETTA, 2014, p. 49 e 50)

Não é nosso objetivo, na presente pesquisa, abrir mão por completo das técnicas apolíneas, visto que este é um trabalho realizado com grande influência do canto lírico, utilizando um repertório de música erudita e envolvendo profissionais da música erudita. Contudo, nas aulas em que tivemos o privilégio de presenciar a atuação docente do professor Ernani Maletta, pudemos maravilhar-nos com o processo e os resultados de suas descobertas ao que ele chamou de *antitécnica* e, posteriormente, pudemos aplicar algumas de suas teorias em nossa própria prática educadora, (tanto para música popular, quanto mesclando com a técnica do canto erudito) obtendo também resultados incríveis. Voltaremos às riquíssimas pesquisas de Maletta e Della Monica mais adiante⁵³. Entretanto, neste momento, gostaríamos de frisar a importância da liberdade da criança, de sua ainda não convencionalidade social e de seu intrínseco desenvolvimento vocal.

Para nos auxiliar, expomos o quadro abaixo:

⁵³ Ver página 65.

Receptivo	Idade	Expressivo
Assusta-se. Aquieta-se ao som de voz.	0-6 semanas	Choros diferenciados e sons primitivos. Aparecem os sons vogais (V).
Vira-se para a fonte de voz. Observa com atenção objetos e fatos do ambiente.	3 meses	Primeiras consoantes (C) ouvidas são p/b e k/g. Inicia balbucio.
Responde com tons emotivos à voz materna.	6 meses	Balbucio (seqüências de CVCV sem mudar a consoante). Ex.: "dudadá".
Entende pedidos simples com dicas através de gestos. Entende "não" e "tchau".	9 meses	Imita sons. Jargão. Balbucio não-reduplicativo (seqüência CVC ou VCV).
Entende muitas palavras familiares e ordens simples associadas a gestos. Ex.: "vem com o papai".	12 meses	Começa a dizer as primeiras palavras, como "mamá", "papá" ou "dadá".
Conhece algumas partes do corpo. Acha objetos a pedido. Brincadeira simbólica com miniaturas.	18 meses	Poderá ter de 30 a 40 palavras ("mamá", "bebê", "miau", "pé", "ão-ão", "upa"). Começa a combinar duas palavras ("dá papá").
Segue instruções envolvendo dois conceitos verbais (os quais são substantivos). Ex.: "coloque o copo na caixa".	24 meses	Tem um vocabulário de cerca de 150 palavras. Usa combinação de duas ou três.
Entende primeiros verbos. Entende instruções envolvendo até três conceitos. Ex. "coloque a boneca grande na cadeira".	30 meses	Usa habitualmente linguagem telegráfica ("bebê", "papá pão", "mamã vai papá").
Conhece diversas cores. Reconhece plurais, pronomes que diferenciam os sexos, adjetivos.	36 meses	Inicia o uso de artigos, plurais, preposições e verbos auxiliares.
Começa a aprender conceitos abstratos (duro, mole, liso). Linguagem usada para raciocínio. Entende "se", "por que", "quanto". Compreende 1.500 a 2.000 palavras.	48 meses	Formula frases corretas, faz perguntas, usa a negação, fala de acontecimentos no passado ou antecipa outros no futuro.

Quadro I: Desenvolvimento da linguagem. Fonte: SCHIRMER *et al*, 2004, p. 96.

Assim, sugerimos que os exercícios **Respiração Celular, Irradiação Central, Superior-Inferior, Homolateral e Contralateral**, sejam realizados juntamente com os movimentos vocais básicos do desenvolvimento do bebê e da criança pequena. Ainda sem se preocupar com a questão da amplificação e dos “ressonadores”, que incluiremos mais tarde nesse exercício⁵⁴.

Série 4 de exercícios sugeridos

- Respiração celular – realizar apenas a respiração com os membros do corpo todos juntos.

- Irradiação central – abrir os braços e as pernas como que imitando o formato de uma estrela, executar sons graves, médios e agudos como se fossem irradiados para as extremidades do corpo⁵⁵. Mover a cabeça e a cauda do corpo separadamente, como uma serpente. Podem ser feitas expressões vocais de choro.

⁵⁴ Ver página 95.

⁵⁵ Exercício similar a esse foi realizado pela professora Jussara Fernandino em 2013 na disciplina Música e Cena, da qual fui aluna.

- Superior-Inferior – imaginar o corpo dividido pela cintura e realizar movimentos apoiando-se no peito ou no abdômen. Experimentar expressões vocais de riso.

- Homolateral – imaginar uma separação entre os lados do corpo, contrair-se para um dos lados expandindo o outro lado. Juntamente com vibração de lábios sonorizada.

- Contralateral – engatinhar, evoluindo para uma caminhada, juntamente com balbucio de sílabas.

Esperamos que estes exercícios beneficiem o cantor, à medida em que retornam a tipos rudimentares de expressão vocal (primeiramente, explicitando o uso inicial de certas movimentações vocais), sobre os quais nos tornamos desatentos durante nosso desenvolvimento para a fase adulta. Em segundo lugar, por uma tentativa de reencontrarmos a liberdade social e vocal de criança pequena que possui, geralmente, uma projeção e uma espacialização vocal mais livre.

1.2.2 Análise Laban de Movimento

Cont. A Análise Laban de Movimento é um método e uma linguagem de estudo do movimento que compreende desde seus micro elementos (fonemas) até os elementos macro (estruturação de tais fonemas em conjuntos mais complexos). Pode ser empregada tanto para movimentos do cotidiano, de trabalho, quanto para movimentos artísticos (de dança, cênicos, artes plásticas, música, etc.).

Labananálise (LMA): Expressividade/forma é um método sistemático de observação, registro e análise dos aspectos qualitativos do movimento corporal. A qualidade do movimento pode ser pensada em termos de “como” um movimento é realizado. Responde a questões do tipo: Como Jane saiu da cadeira? Ela foi rápida e forte em sua qualidade de movimento? Talvez ela tenha se jogado para fora da cadeira com uma qualidade pesada? Veio de um impulso central ou contratensões espaciais nos membros? (...) O movimento começou no torso que é a área central do corpo? O movimento começou nas mãos que é uma área periférica do corpo? (COHEN *apud* FERNANDES, 2006, p. 35)

De acordo com Ciane Fernandes (2006, p. 37), esse método não descreve puramente o movimento, mas características da personalidade vinculadas a ele, assim o *performer* pode estar mais atento aos seus próprios “padrões corporais” para não confundi-los despropositadamente com os do personagem.

Conquanto os parâmetros labanianos utilizados na Análise Laban de Movimento possam parecer opostos (força-leveza, interior-exterior, etc.), seria reducionista encará-los dessa maneira. A proposta não é de oposição, mas de gradações diversas em um mesmo elemento. Nesse sentido, a figura do Anel ou Fita de *Moebius* é utilizada como ícone explicativo do pensamento labaniano. Assim:

Para descrever e discutir o corpo é necessária uma linguagem dinâmica na qual binárias oposições alteram-se em constante e recíproca transformação. Tal dinâmica pode ser representada pela figura geométrica do Anel de Moebius, citada por Rudolf von Laban, Jacques Lacan, entre outros. Esta figura, descrita por Rudolf Laban como “Lemniscate”, é criada a partir da junção das duas extremidades invertidas de uma banda, cujas faces passam a ser simultaneamente internas e externas. Em LMA, esta figura oito ou do infinito é fundamental na interrelação de conceitos, bem como símbolo na própria notação de movimento. Os conceitos de Laban, muitas vezes interpretados como dualidades opostas, de fato dialogam nessa figura tridimensional que elimina a oposição e instala uma continuidade gradativa em constante transição, como é o movimento humano. Em LMA, essa gradação pode ser vista, por exemplo, na Expressividade. Os conceitos de “peso forte” e “peso leve” não são opostos, mas pertencem a uma gradação de mudança da qualidade de peso do corpo, *tornando-se* leve ou forte. Quanto mais se trabalha peso forte, maior a habilidade de perceber e mover-se com peso leve. De fato, o que se registra durante a observação e análise de movimento não é simplesmente o peso leve ou forte, mas a *mudança* na força do movimento, tornando-se gradativamente mais forte ou mais leve. (FERNANDES, 2006, p. 32)

Outra consideração interessante é a que abrange as formas de caracterização de Deuses e de Mortais. Segundo Rudolf Laban (1978, p. 179), a caracterização de um mortal é mais difícil do que a caracterização de deuses, porque a imaginação credita aos deuses hábitos de esforço mais simples e diretos do que os dos mortais. Assim, enquanto os Deuses teriam um tipo de combinação de esforços possível, os mortais teriam várias combinações que poderiam ir se alterando no decorrer da peça.

Adapt. Já existem no mundo sistemas de notação para a linguagem verbal e sonora. Além disso, precisaríamos de outro tempo de pesquisa se quiséssemos acrescentar à Análise Laban de Movimentos caracteres que pudessem contemplar a extensa gama de movimentos vocais. Apesar disso, acreditamos que o *performer* pode, sim, agregar às suas anotações símbolos que especifiquem detalhes vocais, da produção ao resultado sonoro, para cada intenção expressiva. Talvez, um meio de fazê-lo seja, como Laban, considerando as dualidades.

As dualidades opostas dos conceitos de Laban, representadas pela Fita de Moebius, também são congruentes com aquelas necessárias para o equilíbrio vocal. Com isso queremos

dizer que existe uma infinidade de gradações entre o fechamento glótico muito firme e abertura glótica, por exemplo; entre uma pressão subglótica muito forte ou menos forte, entre o fechamento da mandíbula e sua abertura exagerada, etc. Refletindo-se isso nos resultados sonoros, fortíssimo ou pianíssimo, som limpo ou soproso, etc. É, a propósito, o equilíbrio de forças duais como essas que nos fornece elementos fundamentais para o canto como os chamados apoio e vibrato⁵⁶.

Por último, o que Laban coloca sobre a caracterização de Deuses e Mortais pode trazer-nos um elemento de criação para as vozes de nossos personagens. Se com esforços e dualidades complexas temos nossas vozes humanas, talvez para representarmos uma personalidade divina, pudéssemos utilizar esforços vocais mais simples, sem tantas contraposições musculares.

1.2.3 Peso, Espaço, Tempo e Fluência (Energia)

Cont. Para Laban, há quatro fatores que estarão presentes em todo movimento e dizem respeito à qualidade deste, a saber: Fluência, Peso, Espaço e Tempo. Justamente, por estarem presentes em todo movimento, serão também necessários à análise do movimento. Sobre a sensação do movimento que ocorre nas ações, Rudolf Laban, em seu livro *O Domínio do Movimento*, ressalta que tais sensações são de extrema importância nas situações expressivas, embora não o sejam nas ações meramente funcionais. Isso se dá porque, pela variação dos fatores Peso, Tempo, Espaço e Fluência, altera-se a sensação do movimento e também as qualidades da experiência psicossomática.

Fluência

A Fluência⁵⁷ trata da maneira global como atuam as partes do corpo, ou seja, sua unidade e sua integração. A maneira como modulamos de um movimento a outro, se é **contida** ou **livre**, fragmentada ou contínua. Ela demonstra a relação entre os músculos que contraímos, visto que “todo movimento requer tensão muscular, seja em que grau for” (RENGEL, 2005, p. 64).

⁵⁶ Sobre isso indicamos a leitura dos capítulos *Appoggio* e *Vocal Tremulousness* do livro *Bel Canto: a history of vocal pedagogy* de James Stark, de 1999.

⁵⁷ “É o primeiro fator observado no desenvolvimento do agente. Ao se observar um bebê, é possível ver seus movimentos de expansão e contração; é a fluência se manifestando com qualidades de esforço liberadas e/ou controladas. Ele apenas “flui”, sem muito domínio deste fluir do movimento.” (RENGEL, 2005, p. 64)

Adapt. Falando em Fluência Vocal, podemos considerá-la, então, como sendo a atuação das partes do corpo que produzem a voz. Nesse sentido, ela se refere ao próprio fazer vocal, como um todo, corpo, respiração, emissão, articulação, fonação, fraseado, intenção, etc. Todavia, sublinhamos o fato de que quanto mais **contida** (fragmentada) for a movimentação da produção vocal, ou seja, principalmente, das pregas vocais, mais ruídos podem aparecer no resultado sonoro. Do mesmo modo, consideraremos a Fluência Musical como uma movimentação mais ou menos **contida** ou **livre** dos elementos que configuram o som musical, a saber: melodia, ritmo, dinâmica, fraseado, etc. Por exemplo, geralmente, nossa execução musical tende a ser fluida, livre, contínua. Entretanto, podemos imaginar uma situação na qual começássemos a fragmentar a fluidez rítmica (perdendo a noção de proporção), ou a fluidez harmônica (executando a harmonia em locais inapropriados da música), etc.

Espaço

Cont. Trata-se do conhecimento do espaço⁵⁸ do próprio corpo (interno, externo), da conscientização sobre o espaço do outro e sobre o espaço geral. Interfere diretamente na maneira relacional e de comunicação consigo mesmo, com o outro e com o mundo. Nossa interação com o fator espacial está demonstrada no foco (atenção) que pode ser **direto** (único foco) ou **flexível** (multifoco). O espaço informa o “**onde**” do movimento e, por sua complexidade, compreende um aspecto mais **intelectual** da personalidade (RENGEL, 2005, p. 65).

Adapt. Pode-se considerar Espaço Musical (Sonoro, neste caso) tanto o direcionamento da execução musical e sua propagação espacial (se é direta ou flexível), quanto o espaço ocupado no espectro de harmônicos dos sons resultantes, que também poderiam ser aplicados ao Espaço Vocal. Além das características sonoras, podemos considerar como integrantes do Espaço Vocal os ajustes musculares, cuja interferência é direta na configuração do espaço corporal do *performer* e, assim, em sua relação com o espaço no qual está inserido.

Outras possibilidades sobre o Espaço Vocal, em sua essência discursiva, são trazidas por Maletta e Della Monica como veremos abaixo:

⁵⁸ “É o segundo fator observado no desenvolvimento do agente. Por volta do terceiro mês de vida, o bebê já tem seus órgãos perceptivos mais desenvolvidos; ele manifesta esforço para focalizar sua mãe e objetos.” (RENGEL, 2005, p. 65)

Della Monica identifica diversos espaços que a voz deve ocupar, para que ação comunicativa seja plenamente efetivada:

- **espaço físico visível** – espaço concreto do ambiente no qual se está, e que pode ser fisicamente percebido por intermédio da visão. Corresponde à dimensão do presente, do imediato, do real;

- **espaço físico possível** – aquele também concreto, mas que não podemos ver: o espaço posterior e todos os outros que estão fora do nosso campo visual, mas que podemos enxergar por intermédio da memória. Corresponde a uma dimensão remota e da *possibilidade*;

- **espaço relacional** – espaço não concreto e que existe na medida em que estabelecemos uma relação de comunicação com o nosso interlocutor, incluindo-o como participante do discurso que estabelecemos e agindo de forma que a comunicação seja a mais efetiva possível, isto é, que o nosso interlocutor perceba com clareza o que queremos comunicar;

- **espaço lógico-projetivo** – aquele, também não concreto, que se refere à construção do discurso verbal, musical ou coreográfico, envolvendo a lógica interna daquilo que se pretende comunicar (...).

Com base nessas definições, Della Monica analisa a problemática do que se costuma chamar de *projeção vocal* de forma peculiar e bastante esclarecedora. Projetar a voz não deveria ser, em hipótese alguma, uma questão de volume, de força, mas uma questão de espaço. (...) 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. (MALETTA, 2014, p. 45-47)

As proposições desses dois pesquisadores, que dizem que a projeção vocal é uma questão de espaço e não apenas de “ressonância frontal”, testifica a ideia que sempre nos permeou de que o uso de metáforas (quando for o caso) de caráter mais espacializador pode contribuir para o desenvolvimento vocal. A resposta corporal a essas imagens metafóricas poderá auxiliar a aumentar nossas vibrações nas cavidades internas de amplificação e, desse modo, também ampliarão nosso espectro de harmônicos e nossa projeção vocal, consonantemente às referências trazidas pelo artigo de Maletta (2014).

Peso

Cont. Esse fator informa como sustentamos a nós mesmos, aos movimentos e a objetos (reais ou imaginários). Para definir o fator peso⁵⁹ de um movimento, observamos se ele é **leve** ou **firme**. Para Rengel (2005, p. 67 e 68), esse fator “traz ao movimento um aspecto mais **físico** da personalidade”, demonstrando **intenção**, sensação e afirmação da vontade. A autora fornece quatro elementos a serem considerados:

- 1- Forças gravitacionais.
- 2- Força cinética – força (energia) necessária para mover o corpo no espaço.
- 3- Força estática – a força (energia) que é exercida quando uma posição é mantida em um estado de ativa tensão muscular.
- 4- Resistência externa – a resistência oferecida por objetos ou pessoas.

Adapt. Se o peso é associado à percepção do grau de tensão muscular, podemos considerar o controle do Peso Vocal, em um primeiro momento, pelos ajustes de tensões musculares, desde o grau de fechamento glótico (se firme ou não), até as tensões do trato vocal responsáveis por alterações tímbricas. Contudo, outras observações fazem-se aqui pertinentes. A primeira é que o movimento vocal aplica, pelo menos, três dessas forças ao mesmo tempo. A força estática, mantida no músculo vocal por ação dos músculos tensores e adutores; a força de resistência, que o próprio músculo vocal cria à passagem do ar; e a força cinética, que possibilita o movimento contínuo das pregas vocais. Sem contar as demais resistências que o trato vocal oferece à passagem da onda sonora. A segunda observação possível diz respeito a um paradoxo: o de que, geralmente, uma voz considerada com “mais peso” é aquela que possui mais harmônicos graves, o que muitas vezes ocorre por relaxamento dos músculos adequados no trato vocal e não por tensão exagerada. Exatamente, o relaxamento, porque os tecidos mais moles propiciam valorização de harmônicos graves⁶⁰. Assim, na prática do canto, muitas vezes, a execução de padrões contrários gera um balanceamento saudável e apropriado, queremos dizer, por exemplo, um resultado sonoro de Peso Vocal, pode ser gerado tanto por relaxamento muscular, quanto por tensão muscular, a

⁵⁹ “Este fator auxilia na conquista da verticalidade. É possível observar como o bebê deixa cair objetos várias vezes, “descobrimo” a força da gravidade. Depois ele a experimenta em si mesmo, até ficar de pé sustentando seu corpo.” (RENGEL, 2005, p. 67)

⁶⁰ Na amplificação vocal, as cavidades maiores e tecidos mais moles proporcionam valorização dos harmônicos graves e cavidades menores e tecidos mais rígidos proporcionam valorização dos harmônicos agudos. Por isso quando queremos mais harmônicos agudos (uma voz brilhante, metálica) utilizamos mais “ressonância” nasal e quando queremos mais harmônicos graves (uma voz mais escura/aveludada) utilizamos mais “ressonância” oral.

dependem de outras múltiplas variáveis que não somente o tensionamento e relaxamento das pregas vocais.

Quando pensamos, por outro lado, em Peso Musical, a primeira ideia que nos vem à mente é a de modificação de andamento, de tempo. Geralmente, as peças musicais com caráter pesado ou *pesante*, são executadas em andamento mais lento. Essa associação, todavia, não deveria ser intrínseca, de modo que conseguíssemos executar algo pesado e rápido, ou seja, não necessariamente uma execução musical precisa ser leve para ser rápida. Outra associação possível é a que está diretamente ligada à intensidade. Aumentamos, certas vezes, a intensidade para indicarmos peso, o que seria reflexo direto do aumento de tensão muscular. Ainda este ponto é paradoxal, pois utilizando o próprio peso do corpo (sua massa com ação da gravidade), relaxadamente, em certos casos, podemos conseguir maior intensidade do que se utilizarmos tensão muscular (criando resistência à ação gravitacional).

Tempo

Cont. O elemento Tempo⁶¹ informa o **quando** do movimento, se ele é **sustentado** ou **súbito**. Para Lenira Rengel (2005, p. 70), ele está relacionado com a **decisão** e com o aspecto mais **intuitivo** da personalidade. Abrimos aqui uma brecha para ampliarmos nosso conceito de tempo, de acordo com o texto *Sobre os novos conceitos de espaço e tempo*, de Paulo Petrella. Embora a citação seja um pouco extensa, faz-se necessário mantê-la assim para nossa compreensão.

Não por último deve-se levar em consideração o aspecto físico-geométrico do tempo, ou seja, a quarta dimensão: o *ákhronos*. Considero o prefixo grego “a” (símbolo) como alfa-negativo, quando a ideia é de negação (acéfalo, anônimo etc.), mas o mesmo é usado como alfa-privativo, o qual não nega mas supera e transcende o conceito. Ele se situa fora da categoria de mensuração espacial e racional. Por isso emprego “alfa-privativo” com a ideia de transcendência, privando o conceito de seu valor absoluto. O alfa-privativo incorpora, determinando o conceito em outro de maior abrangência (atonal, amencional, acausal, amoral, acronológico e *akhronos*, a quarta dimensão). (...) A seguir, quatro conceitos de tempo distintos que caracterizam os estilos musicais e de dança das culturas ocidentais e afro-asiáticas;

- Tempo Mágico: motor que tem um movimento contínuo, implacável (que não se pode abrandar); acentuação igual; atitude de consciência para libertar-se de uma fase de identificação com a natureza, agir contra, emancipar-se. É a primeira dimensão

⁶¹ “A noção de tempo, na vida do agente, começa a surgir por volta dos cinco ou seis anos de idade. Antes desta época é vaga a ideia de tempo. É muito comum frases como: “Eu vou ontem”. Nessa idade (cinco ou seis anos) é que as brincadeiras começam a ter começo, meio e fim. (...) Em termos de atitudes internas, o treino e domínio das qualidades do fator tempo ajuda, por exemplo, a que os limites não sejam tão rígidos. Auxilia, ainda, a maior mobilidade e tolerância em relação às frustrações; se o agente não tem algo agora, talvez seja possível obtê-lo depois.” (RENGEL, 2005, p. 70)

para um conceito básico de preservação da vida. Ex.: candomblé, danças primitivas, jazz.

- Tempo Psíquico: infindo; grandeza cujo modelo é arbitrário mas duradouro; de acentuação irregular; predominância de uma afinidade que se realiza por meios mecânicos da intuição e do inconsciente; atitude de consciência que globaliza a unidade homem-Deus. É a segunda dimensão, para um conceito que se estende a tudo. Ex.: música gregoriana, música oriental.
- Tempo Automático: cronométrico; grandeza de medida quantitativa; acentuação métrica regular; predominância do ritmo; atitude de consciência racional que mede e calcula. É a terceira dimensão. Ex.: música ocidental.
- Tempo Acrônico: conceito de tempo baseado na astronomia, em que cada um estabelece um sistema de comunicação particular e divisões de tempo próprias; livre impulso motor da ideia do infundável e da medida tendo por base uma escala fixa; grandeza qualitativa e contínua; estrutura quadridimensional; atitude de consciência integradora, que integra e globaliza. É a quarta dimensão.

Falando com rigor, o tempo em si não é uma dimensão propriamente dita, uma vez que por dimensão entende-se uma relação que se considera suscetível de medida e análise racional. Somente o tempo de relógio, como tempo medido, poderia ser qualificado como dimensão. (...) Todas as medições de tempo são, de fato, medições no espaço e estas dependem daquelas: segundo, minuto, hora, dia, semana, mês, estação e ano são medidas de posições da Terra no espaço em relação ao Sol, à Lua, às estrelas. (...) Em 1907, Einstein, com o espaço absoluto – que não depende de outrem ou de outra coisa –, aboliu o conceito do tempo absoluto, ou seja, de um fluxo constante, invariável e inexorável, o tempo que flui do passado infinito ao futuro infinito. (...) Uma grande parte de nossos interlocutores tem dificuldade em compreender essa verdade, que resulta da recusa do homem a entender que o fenômeno tempo – assim como o da cor e o do som – *é uma forma de percepção*. (...) (PETRELLA, 2006, p. 205 a 208)

Adapt. Inicialmente, o Tempo Musical compreende o andamento, dado por uma pulsação (sonora ou internalizada) e os ritmos, as durações de cada elemento musical. Entretanto, seja a música polirrítmica ou não, o *performer* e/ou o personagem são polirrítmicos nos seus conflitos interiores que dão a eles vida⁶² e isso deveria ser aplicado ao fazer musical. Para fornecer um simples exemplo, podemos dizer que ao executar uma passagem lenta com notas sustentadas, nosso tempo ritmo interno deve ser acelerado, para

⁶² “(...) nas delineações e tendências emocionais, interiores, complicadas e contraditórias, apenas um tempo-ritmo não nos pode servir. É preciso combinar vários.” (STANISLAVSKI, 2001, p.284-285)

“Stanislavski traz em suas experiências alguns exemplos sobre o treino e utilização do Tempo-Ritmo, ou seja, o Tempo-Ritmo pode ser exercitado primeiramente de forma externa, como, por exemplo, executando-se fisicamente um *ostinato* de determinada célula rítmica, por meio de palmas, ou passos, ou produção de sílabas, tentando demonstrar a um colega, pela execução rítmica, certo clima ou circunstância, tentando adivinhar qual situação alguém está tentando demonstrar ritmicamente, etc. Posteriormente, este trabalho será apenas interior, invisível, semelhantemente a contagem do tempo feita pelos músicos durante a execução de uma sinfonia, todavia, sempre que o ator tiver dificuldade no trabalho interior, poderá recorrer à expressão física do Tempo-Ritmo. (...) **Entendemos** que o Tempo em cena é equivalente à pulsação em música, determinada pelos andamentos estipulados. Por exemplo, um compasso de quatro tempos em um andamento *Presto* fornece uma sensação de tempo mais acelerado, ao passo que um mesmo compasso de quatro tempos em um andamento *Adagio* fornece uma pulsação e conseqüente sensação de tempo mais lenta. Deste modo, o Tempo deve ser preenchido por diferentes durações de movimentos, pausas e outros elementos que constituirão o Ritmo da melodia de ações, do mesmo modo que as diferentes durações de notas musicais formam melodias em um pulso de andamento pré-estabelecido.” (ARAÚJO, 2012, p. 59 e 60)

preencher com energia (de respiração, de tensão, de vibração, etc), tal sustentação. Metaforicamente, podemos pensar em “preencher um cilindro sonoro e/ou discursivo”. Por outro lado, se necessitamos executar uma passagem em grande velocidade, o nosso pensamento interno rítmico deve ser lento, possibilitando assim um relaxamento muscular que propicie a execução rápida. Geralmente, tendemos a nos contrair quando estamos andando apressados e a reação deveria ser inversa⁶³. Metaforicamente, poderíamos pensar em criar um “cilindro para canalizar o preenchimento que produzimos”.

Tais pensamentos também podem pertencer ao que chamaríamos de Tempo Vocal, por exemplo, se dissermos que o vibrato indica já em si uma polirritimia, visto que não está diretamente proporcionalizado ao ritmo musical escrito na partitura. Por último, no Tempo Vocal, temos o próprio ritmo realizado pelas pregas vocais em sua vibração para produção das frequências. Além disso, podemos incluir nesse ponto as subvariações de tempo, como as usadas para os *portamenti*, o já comentado vibrato, ornamentos etc.

Cont. Para Laban (1978), a pesquisa e a análise da linguagem de movimentação devem apoiar-se no conhecimento e na prática dos elementos do movimento, suas combinações, sequências e significações, estando atentos para a formação do mundo interno e externo da pessoa (personagem). Ele cita, então, as quatro fases de esforço mental que podem ser observadas em movimentos expressivos, a saber: **Atenção/Espaço** (quando se examina o objeto da ação), **Intenção/Peso** (que varia de forte a leve dependendo do tipo de tensões musculares produzidas e que oferece a informação referente à determinação da pessoa para agir), **Decisão/Tempo** (relativa ao tempo envolvido para se realizar a ação), **Precisão/Fluência** (um momento de antecipação da execução da ação amplamente controlado por um esforço de fluência controlada ou livre).

Adapt. Embora, como discutimos anteriormente em cada tópico, esses elementos estejam estreitamente relacionados e embora haja paradoxos, pensamos em realizar uma correspondência de cada fator de movimento labaniano para um fator⁶⁴ sonoro. O objetivo principal dessa correspondência é facilitar e incentivar exercícios de controle desses fatores juntamente com os demais movimentos corporais. Nesse sentido, escolhemos: 1)

⁶³Isto é o mesmo que acontece, em geral, por exemplo, se estamos atrasados para algum compromisso: tendemos a correr com o corpo tenso, associando tempo acelerado e fluxo controlado. E isto é o que fascina nos dançarinos avançados: logram realizar os exercícios nas velocidades mais rápidas, sem apressar-se nem tensionar-se. Ao longo dos anos, aprenderam a separar “fluxo” de “tempo”, e podem ser rápidos com fluxo livre, em uma expressividade facial tranquila e espontânea. Isto difere de faces tensas que tentam expressar leveza ou bem-estar, enquanto a mente ainda preocupa-se em realizar os complexos exercícios no tempo exato. (FERNANDES, 2006, p. 322 e 323)

⁶⁴ Decidimos chamar de fatores sonoros e não “parâmetros” sonoros, porque incluímos também a projeção que não é convencionalmente inserida na categoria de parâmetro sonoro.

Espaço/Timbre/Atenção; 2) Peso/Altura e/ou Intensidade/Intenção; 3) Tempo, Duração, Decisão; 4) Fluência/Projeção/Precisão.

A escolha de agrupar o Timbre ao Espaço deu-se, em primeiro lugar, pela relação entre espaços de amplificação vocal e sua alteração no timbre, ou seja, as modificações que realizamos em nosso espaço acústico por meio dos ajustes físicos. Em segundo lugar, pelo espectro de harmônicos anteriormente mencionado e, em terceiro lugar, porque a Projeção Vocal⁶⁵ é resultante dos demais fatores, incluindo o Timbre, e não o contrário. Altura e Intensidade, que podem ser trabalhadas em conjunto ou separadamente, foram agrupadas ao fator Peso, porque estão diretamente relacionadas à tensão muscular de adução e estiramento das pregas vocais. Vale lembrar que consideramos Intensidade e Projeção elementos completamente distintos, pois se pode conseguir Projeção mesmo em um som executado em dinâmica *pianíssimo*. Compartilhamos, a seguir, alguns exercícios para treinamento desses fatores.

Série 5 de exercícios sugeridos

- Em uma única nota, priorizar variações de duração, intensidade, timbre e projeção, sendo uma variação por vez e tentando manter os demais fatores estáveis.
- Associar essas variações com variações corporais de Tempo, Espaço, Peso e Fluência.
- Com os graus da escala maior 1,3,5,7,5,3,1 ou 1,3,5,7,8,6,4,2,7,1, executar uma frase musical, primeiramente, valorizando um fator de movimento vocal por vez (duração, intensidade, altura, timbre, projeção), depois, alterar vários fatores de movimento durante a frase.



Figura 14: Arpejo de dó maior com sétima maior.

⁶⁵ Recomendamos a leitura do artigo *O formante do cantor e os ajustes laríngeos* de Cristina Gusmão, Paulo Henrique Campos e Maria Emília Oliveira Maia, de 2010.



Figura 15: Arpejo ascendente de dó maior com sétima maior e descendente de si diminuto com sétima menor e nona menor⁶⁶.

- Executar a frase musical junto com uma frase de movimento corporal, experimentando variações dos fatores de movimento iguais para ambas, por exemplo, variação do fator peso e do fator peso vocal (intensidade) de leve para firme.

- Executar a frase musical e a frase de movimento com diferentes variações de fatores de movimento para cada uma (Vídeo 9⁶⁷).

O objetivo desses exercícios é trabalhar, primeiramente, de modo separado e, depois, em conjunto os fatores sonoros e os fatores de movimento.

Cont. De acordo com Fernandes, “O movimento humano está em constante variação expressiva. A cada 3 a 5 segundos, uma nova qualidade e suas combinações concedem um novo colorido à ação” (FERNANDES, 2006, p. 121). Ela diz que, de acordo com as combinações das qualidades expressivas, o movimento pode ser denominado **Estado Expressivo** (combinação de dois fatores), **Ações** ⁶⁸**Básicas de Expressividade** (combinações de três fatores, excluindo o fator fluxo) ou **Impulso Expressivo** (combinação de três fatores, incluindo o fator fluxo). Sobre a geração das ações básicas de esforços, por meio da combinação dos fatores Peso, Espaço e Tempo, Rengel comenta que:

As ações básicas de esforço têm uma relação com termos originários do balé clássico, como *frappé*, *jetté*, *battu*, etc. Essas ações se remetem também à Teoria das Cores – as ações de esforço básicas fazem analogia às cores primárias. Se o agente fizer combinações com as qualidades de esforço dos três fatores, ESPAÇO, PESO e TEMPO condicionantes para a ação básica, notará que são oito as combinações possíveis, portanto são oito as ações corporais básicas:

⁶⁶ Esse arpejo nos foi ensinado pela professora Raquel Gaboardi nas aulas particulares de solfejo.

⁶⁷ Esse vídeo demonstra variações de tempo, espaço, timbre, peso, intensidade, etc.

⁶⁸ “(...) são necessárias em ações cotidianas sem o envolvimento da emoção (fluxo), como abrir um ovo semicozido (direto, leve, acelerado – “Pontuar”), empurrar um objeto pesado (direto, forte, desacelerado – “Pressionar”), secar uma toalha supermolhada (indireto, forte, desacelerado – “Torcer”), tirar a poeira dos móveis (indireto, leve, acelerado – “Espanar”). Uma variação do fator fluxo nestas ações poderia atrapalhar e até impedir a realização das mesmas. Por outro lado, a associação de espaço, peso e tempo facilita o êxito funcional. O ovo precisa de um leve e acelerado golpe no local exato (foco direto) para abrir sem espalhar-se. A toalha molhada precisa de força (peso forte) numa torção indireta para secar, gradualmente oferecendo mais resistência e desaceleração à ação, e assim por diante. (FERNANDES, 2006, p. 153)

- 1- Torcer: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é firme, sua qualidade de tempo é sustentada.
- 2- Pressionar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é sustentada.
- 3- Chicotear: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é súbita.
- 4- Socar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é súbita.
- 5- Flutuar: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é sustentada.
- 6- Deslizar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é sustentada.
- 7- Pontuar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é súbita.
- 8- Sacudir: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é súbita. (RENGEL, 2005, p. 24)

Sobre os impulsos:

O Impulso Apaixonado (...) combina os fatores de peso, tempo e fluxo, *excluindo* o fator espaço. Ou seja, ao mover-se em Impulso apaixonado, o corpo não está atento ao espaço (...) e pode até machucar-se ao colidir acidentalmente com objetos a seu redor (dependendo da força, da fluência e do tempo do movimento). Como o nome indica, “apaixonado” refere-se a um sentimento (fluxo) e sensação (peso) com urgência (acelerado) ou entrega cada vez mais vagarosa (desacelerado), sem preocupar-se com o espaço. (FERNANDES, 2006, p. 148)

O Impulso Mágico (...) combina os fatores de peso, fluxo e espaço, excluindo o fator tempo. Ou seja, ao mover-se em Impulso Mágico, o corpo mantém seu tempo constante (...) e parece prender a atenção dos espectadores, como se os hipnotizasse. Como o nome indica, “mágico” refere-se a esta combinação de sentimento (fluxo), sensação (peso) e atenção (espaço), instalando uma atmosfera da eternidade, onde o tempo parece ter parado. (FERNANDES, 2006, p. 149)

O Impulso Visual (...) combina os fatores de tempo, fluxo e espaço, *excluindo* o fator peso. Ou seja, ao mover-se em Impulso Visual, o corpo não engaja seu peso ou força. Ele mantém o movimento quase que como uma projeção de ação, sem a sensação de presença física. Como o nome indica, “visual” refere-se a esta combinação de decisão (tempo), sentimento (fluxo) e atenção (espaço), como num momento de visão onde se projeta toda a atenção para fora do corpo e de sua sensação. (FERNANDES, 2006, p. 150)

Adapt. Ficamos intrigados para saber se seria possível, também, desenvolver espécies de Estados Expressivos, Impulsos Expressivos e Ações Básicas de Expressividade para os movimentos Musicais e Vocais. Com intuito de realizarmos uma experimentação, nesse sentido, desenvolvemos os exercícios expostos abaixo.

Série 6 de exercícios sugeridos

- Para trabalhar os Estados Expressivos Vocais pode-se combinar assim os fatores: Fluxo-Tempo (Projeção-Tempo); Fluxo-Peso (Projeção-Intensidade/Altura); Fluxo-Espaço

(Projeção-Timbre). Para esse exercício, que pode ser feito com apenas uma nota sustentada ou com pequenas melodias, escolhamos a vogal “i”, por acreditarmos que, com sua valorização de harmônicos agudos, é a que mais pode, num primeiro momento, auxiliar na projeção vocal.

- Outros fatores: Tempo-Peso (Tempo-Intensidade/Altura); Tempo-Espaço (Tempo-Timbre) podem ser executados com a vogal “a”, por ser a vogal de menor impedância podendo, às vezes, dificultar a projeção vocal, visto que o fator fluxo não está priorizado nessa parte.

- Por último, a combinação Peso-Espaço (Intensidade/Altura-Timbre), pode ser experimentada com a mudança de vogais “ô”, “ó”, “a”, “é”, “ê”, “i”, “u”.

Série 7 de exercícios sugeridos

- Impulso Apaixonado: Peso-Tempo-Fluência (Intensidade/Altura-Tempo-Projeção), evitando-se mudanças de timbre.

- Impulso Mágico: Peso-Fluxo-Espaço (Intensidade/Altura-Projeção-Timbre), evitando-se marcações de tempo. Podem-se mudar as vogais para mudança do timbre, mas sem que, com isso, o tempo fique marcado entre uma vogal e outra.

-Impulso Visual: Tempo-Fluxo-Espaço (Tempo-Projeção-Timbre), evitando-se mudanças de intensidade e altura.

Série 8 de exercícios sugeridos

- Para as ações básicas de expressividade, sugerimos a realização vocal das ações: Torcer, Pressionar, Chicotear, Socar, Flutuar, Deslizar, Pontuar e Sacudir, utilizando para alcançar essas ações vocais os controles de variação dos fatores sonoros, sem definir, entretanto, quais parâmetros serão essenciais para cada ação.

O objetivo principal das séries de exercícios 6, 7 e 8 é tentar realizar vocalmente, por meio da variação dos fatores sonoros, os estados expressivos, impulsos expressivos e ações básicas de expressividade, de modo análogo ao que é feito com as ações corporais. Não se pretende que tais realizações sejam rigorosamente completadas, mas, sim, estimular o cantor a exercitar as variações dos fatores sonoros.

A combinação dos fatores de movimento, bem como sua mudança, indica o **esforço** (a qualidade do movimento) e a **forma** (configuração do movimento no espaço⁶⁹ tridimensional)

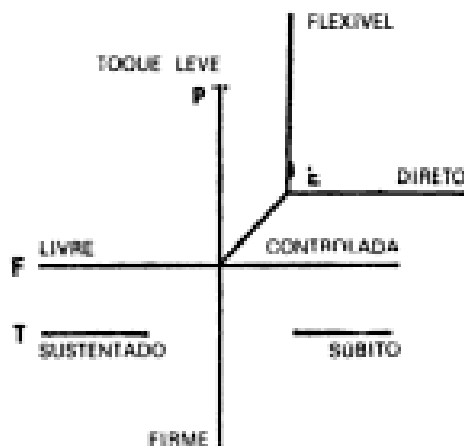
⁶⁹ “Experimentações com o espaço teatral é uma das ramificações dos estudos de Laban. Sempre que possível, Laban fazia suas apresentações criando um lugar como teatro de arena. Para ele, uma arte tridimensional não poderia acontecer num espaço que parecia bidimensional. Criou praticáveis de diferentes níveis e formas, colocando-os tanto no palco como na plateia. Explorou diversos modos de relacionamento; muitas vezes, seus

(RENGEL, 2005, p. 100). Aqui, reproduzimos um quadro-resumo fornecido pelo próprio LABAN, seguido por outro quadro-resumo das nossas próprias adaptações dos Fatores Sonoros:

ESFORÇO

Verificação dos Aspectos de Peso, Tempo, Espaço e Fluência Necessários à Compreensão do Esforço

GRÁFICO DO ESPAÇO
Representando os quatro Fatores de Movimento, cada um dos quais com seus dois Elementos
(P = Peso; E = Espaço; F = Fluência; T = Tempo).



Fatores de movimento	Elementos do Esforço		Aspectos mensuráveis (funções objetivas)	Aspectos classificáveis (sensação do movimento)
	(lutantes)	(complacentes)		
Peso	firme	suave	Resistência forte (ou graus menores até fraco)	Leveza leve (ou graus menores até pesado)
Tempo	súbito	sustentado	Velocidade rápida (ou graus menores até lento)	Duração (longo ou graus menores até curto)
Espaço	direto	flexível	Direção direta (ou graus menores até ondulante)	Expansão flexível (ou graus menores até filiforme)
Fluência	controlada	livre	Controle parado (ou graus menores até libertado)	Fluência fluida (ou graus menores até parando)

Quadro II: Fatores de movimento. Fonte: LABAN, 1978, p. 126.

performers misturavam-se às pessoas da plateia. Não era muito a favor de cenários, preferia apresentações ao ar livre.” (RENGEL, 2005, p. 63)

Fatores de Movimento	Gradações	Fatores Sonoros	Gradações
Espaço	Direto-Flexível	Timbre	Timbre padrão (Tp), Timbre agudo (Ta), Timbre grave (Tg)
Peso	Firme-Leve	Altura/Intensidade	Pianíssimo (pp), Piano (p), <i>Mezzo forte</i> (mf), Forte (f), Fortíssimo (ff) (<i>portamento</i>)
Tempo	Sustentado-Súbito	Duração/Articulação/ <i>Rubato</i> , etc.	<i>Legatto</i> , <i>staccato</i> Vibrato (<i>portamento</i>)
Fluência	Livre-Controlada	Projeção	Maior impostação (I+) Menor impostação (I-)

Quadro III: Quadro-resumo relacionando os Fatores Sonoros⁷⁰ aos Fatores de Movimento labanianos.

Essa associação que fizemos é apenas uma das formas que o *performer* pode utilizar. Uma outra utilização dos Fatores de Movimento para a voz é feita pela fonoaudióloga Lúcia Helena Gayotto, principalmente, voltada para o trabalho de ator. Entretanto, não partimos das ideias dessa pesquisadora, pois só tomamos conhecimento do trabalho dela após a elaboração e escrita de nossas próprias ideias⁷¹, o que assegurou uma variedade de pensamentos. Para exemplificarmos outra maneira de relacionar os Fatores de Movimento à voz, citamos aqui o trabalho de Gayotto, que o intitulou *Dinâmicas de Movimento da voz*:

Partindo do estudo de Rudolf Laban, da descrição dos elementos do movimento – *forte e leve, flexível e direto, rápido e lento, contínuo e entrecortado* que constituem os fatores do movimento, respectivamente – *energia, espaço, tempo e fluência*–, segue a adaptação que fiz deles, todos apropriados como categorias aplicáveis à voz, como dinâmicas de voz:

A-Energia/peso

No corpo – *forte e leve*.

A *energia* da voz está ligada especialmente à *intensidade vocal*, mas também aos ajustes feitos na *articulação*, na *cadência*, nas *ênfases*.

B-Tempo

No corpo – *lento e rápido*.

Na voz, o *tempo* relaciona-se à duração e a transformações dos recursos, tais como: *respiração, pausas, fluência, velocidade e mudanças articulatórias*.

C-Espaço

⁷⁰ Por Timbre padrão, Timbre agudo e Timbre grave, queremos dizer, respectivamente, um timbre com balanceamento de harmônicos agudos e graves, um timbre com valorização de harmônicos agudos e um timbre com valorização de harmônicos graves. Também incluímos na categoria Tempo, variações de articulação vocal, ou seja, uma execução mais articulada ou menos articulada.

⁷¹ A defesa da presente tese ocorreu no dia 02 de Agosto de 2016 e só tomamos conhecimento deste trabalho de Gayotto em 14 de Agosto de 2016, quando, então, inserimos as citações de Gayotto para a versão final da tese.

No corpo – *flexível e direto*.

A *espacialidade* da voz é expressa principalmente nas modificações de *altura* e nos movimentos que alterem, conseqüentemente, as *curvas melódicas*, a *entoação*, como também a qualidades de *ressonância*.

D-Fluência

No corpo – *contínua e entrecortada*.

A *fluência* da voz diz respeito a *variações respiratórias*, de *pausas*, de *encadeamento articulatório*, e também de *duração* (Gayotto, 2004⁷²).

Cada um desses fatores do movimento, *energia*, *espaço*, *tempo* e *fluência*, será classificado aqui em categorias. Como o termo sugere, esses fatores são *dinâmicas* que se tocam, se implicam: o que se considera como *energia* na voz, por exemplo, uma *articulação sobrearticulada*, implica, também, alterações em outras categorias, como as de *tempo* e *fluência*. A presença de uma *ressonância* muito baixa, de peito e laringo-faríngea, recurso vocal ligado à categoria *espaço*, certamente gera sensações e modificações de *energia*. (GAYOTTO, 2005, p. 405)

Sublinhamos, então, algumas diferenciações entre os trabalhos. Gayotto relaciona a variação de altura à categoria espaço, enquanto nós a colocamos na categoria peso. Também não são contempladas diretamente por esta autora, no trabalho ao qual tivemos acesso, as categorias Timbre e Projeção. Demonstra-se, assim, a pluraridade com a qual os estudos labanianos podem ser usufruídos e adaptados.

1.2.4 Planos, Formas Cristalinas e Escalas

Planos

Um plano⁷³ espacial é a união de duas dimensões, sendo chamados nos estudos labanianos de Plano Vertical (Porta), Plano Horizontal (Mesa) e Plano Sagital (Roda). Lacava elucida a questão dos planos por meio dos seguintes tópicos:

Plano Vertical ou Porta

- Com quatro pontos de orientação, estabelece frente e atrás no espaço;
- Contém uma tensão primordial vertical e uma tensão secundária lateral;
- É o “comprimento” do movimento no espaço;
- O plano vertical se desenvolve com base na construção simétrica do corpo. Mobiliza a habilidade de arqueamento lateral da coluna vertebral.

⁷² A autora menciona outro trabalho dela sobre as adaptações dos fatores de Laban, provavelmente, *Fonoaudiologia no teatro: estados da voz* (2004), ao qual não tivemos acesso. Acreditamos ser este o trabalho mencionado, porque a outra referência a um trabalho de 2004 é sobre *Expressão no teatro*, o qual havia sido anteriormente conhecido e citado por nós e que não aborda os aspectos labanianos.

⁷³ “Os movimentos nos planos originam-se na infância, a partir dessa relação com as dimensões. Segundo Cohen (1993a), cada plano corresponde ao desenvolvimento de habilidades psicomotoras. O Plano Horizontal é o da atenção, da receptividade, da busca e da comunicação. O Plano Vertical é o da análise, da determinação, intenção e apresentação. O Plano Sagital é o da recordação, planejamento, ação e locomoção.” (FERNANDES, 2006, p. 214)

Plano horizontal ou Mesa

- Com quatro pontos de orientação, estabelece em cima e embaixo no espaço;
- Contém uma tensão primordial lateral e uma tensão secundária sagital;
- É a “largura” do movimento no espaço;
- O plano horizontal se desenvolve baseando-se na dimensão horizontal com suas propriedades de abrir e fechar. Mobiliza a habilidade de torção da coluna vertebral.

Plano sagital ou roda

- Com quatro pontos de orientação, estabelece direita e esquerda no espaço;
- Contém uma tensão primordial sagital e uma tensão secundária vertical;
- É a “profundidade” do movimento no espaço;
- O plano sagital se desenvolve com base na dimensão sagital, com propriedades de avançar e recuar, modelando o volume do movimento no espaço. Mobiliza a habilidade da coluna vertebral de arquear-se para frente e para trás. (LACAVA, 2006, p. 167)

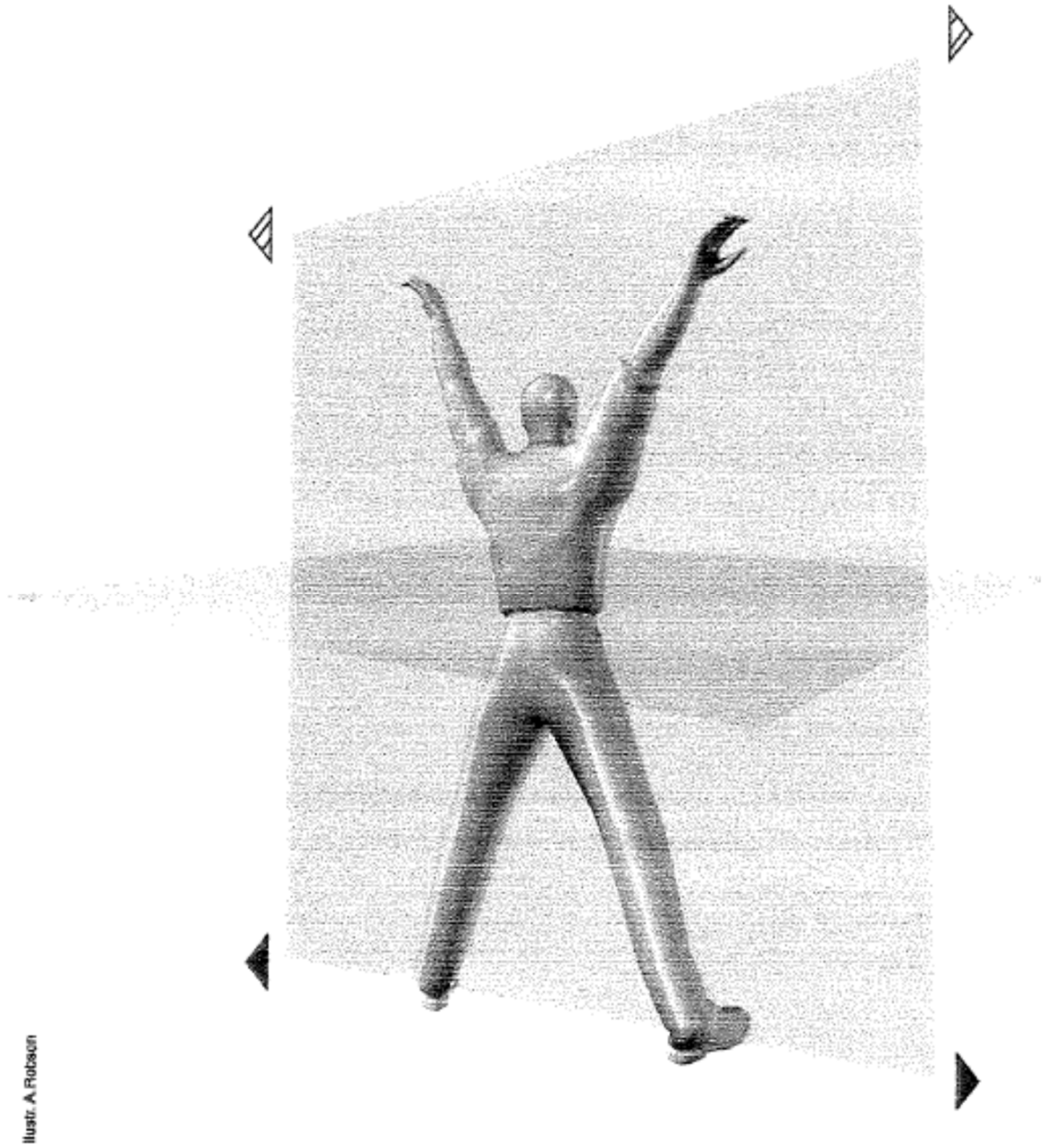


Figura 16: Plano da porta – Fonte: RENGEL, 2001, p. 106.

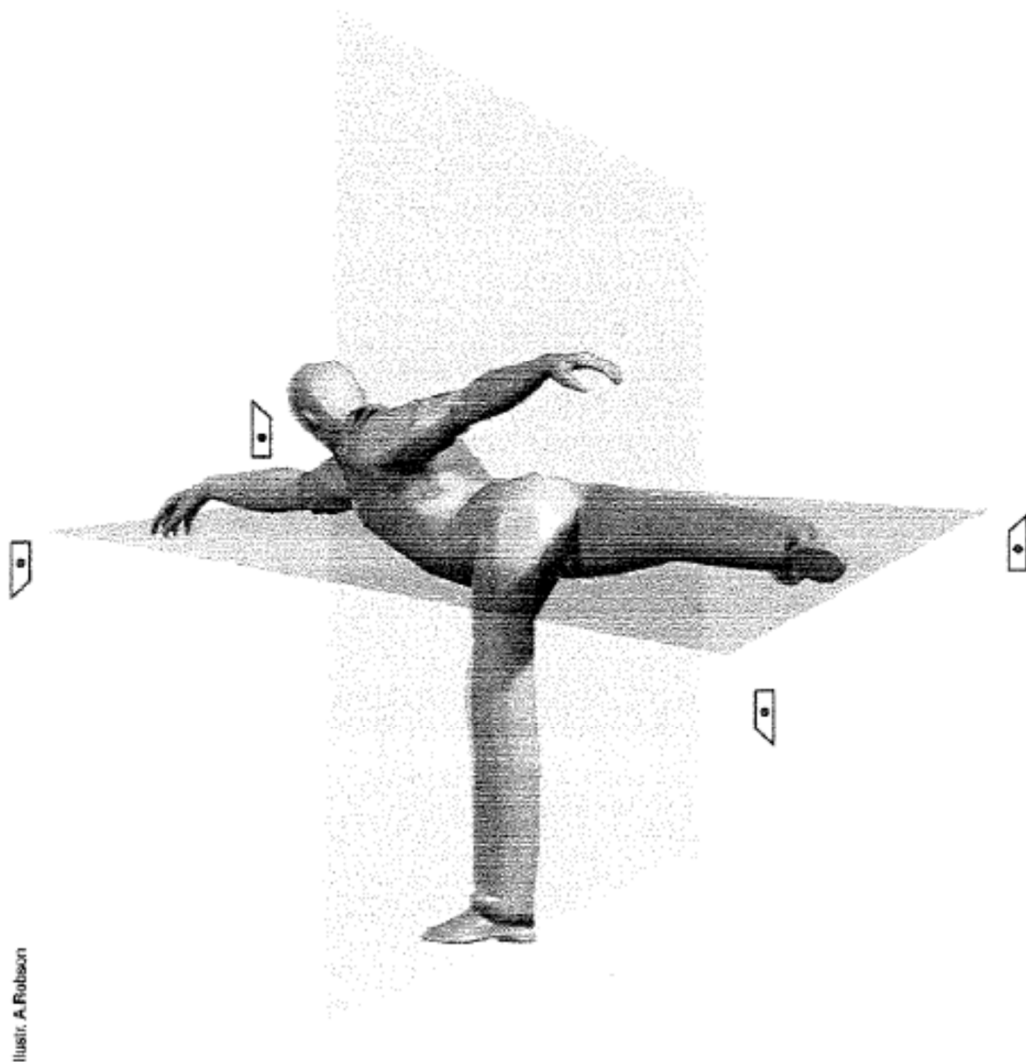


Figura 17: Plano da mesa – Fonte: RENGEL, 2001, p. 107.

Ilustr. A. Robinson

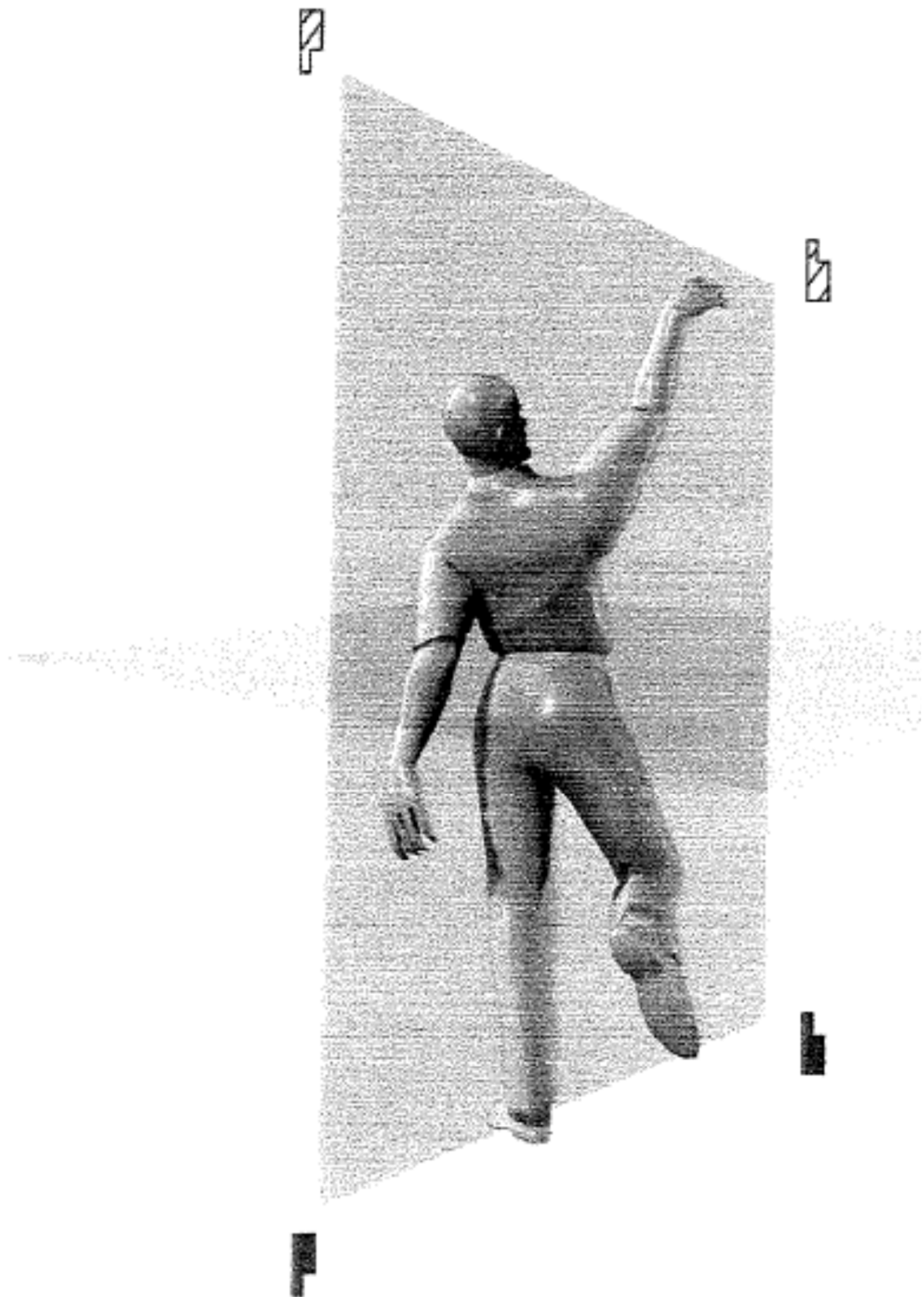
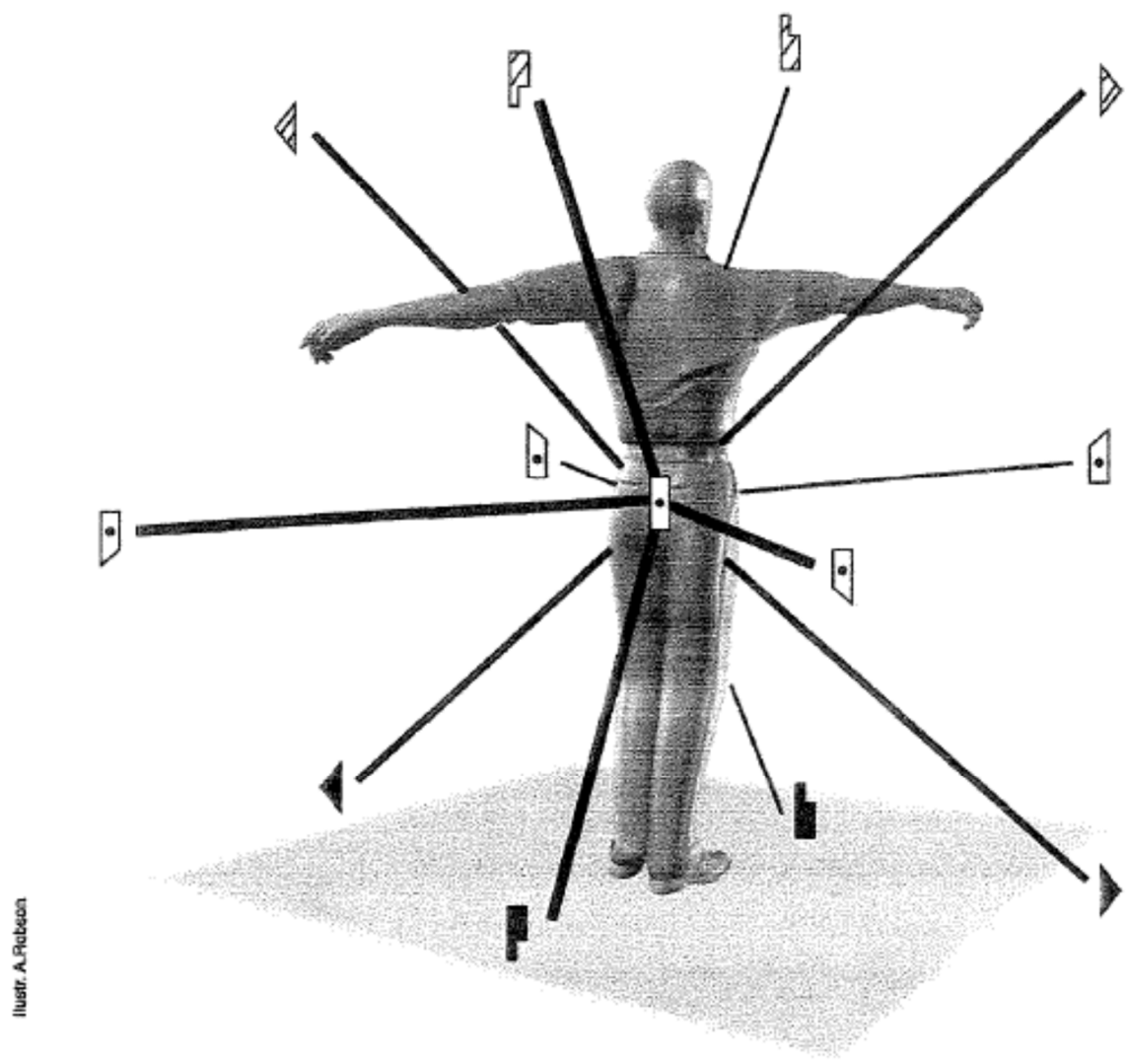
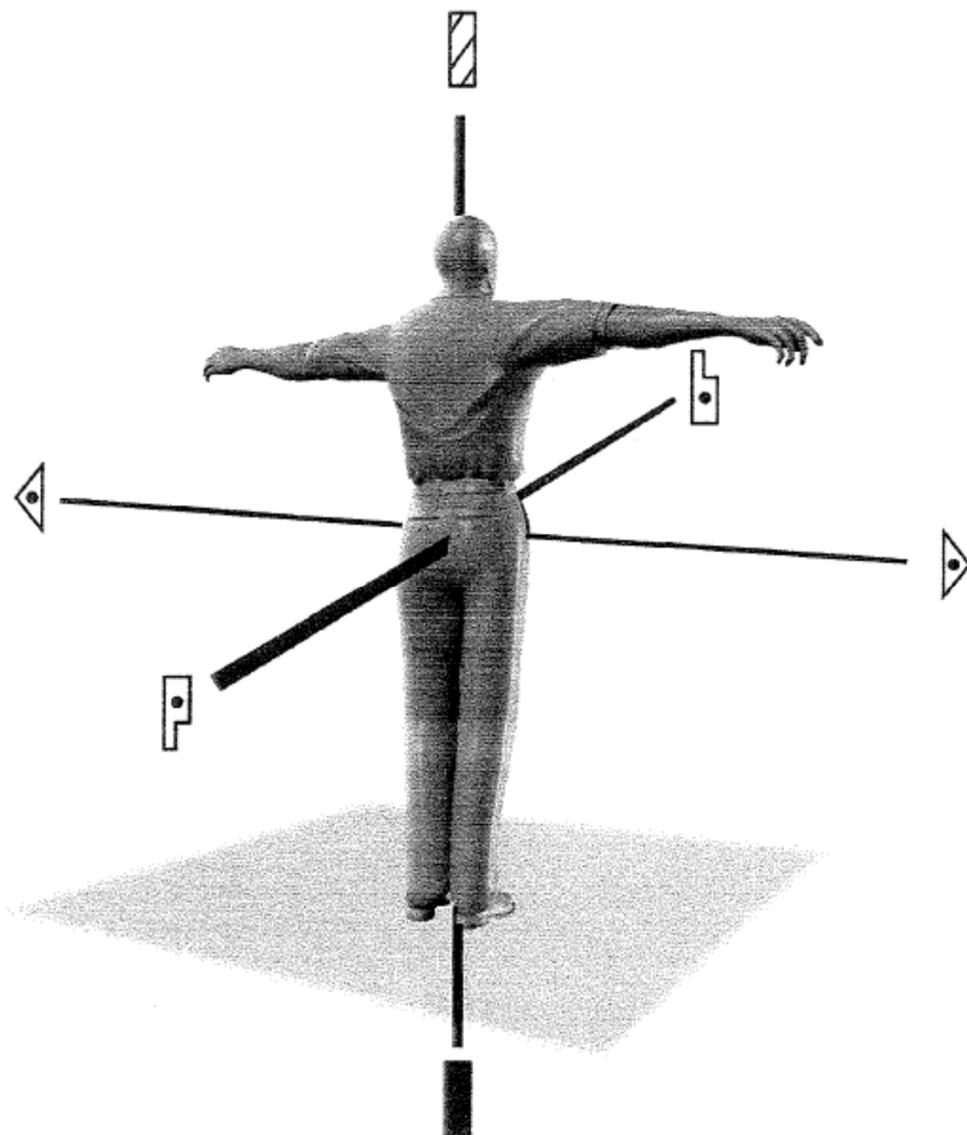


Figura 18: Plano da roda – Fonte: RENGEL, 2001, p. 108.



Ilustr. A. Pebezon

Figura 20: Cruz diametral – Fonte: RENGEL, 2001, p. 44.



Ilustr. A. Frobson

Figura 21: Cruz tridimensional – Fonte: RENGEL, 2001, p. 45.

Formas Cristalinas

Lacava (2006, p. 174 e 175), ao citar Lawor, informa que os poliedros regulares já eram utilizados antes de Platão, com sinais de que “eram conhecidos pelos povos neolíticos da Grã-Bretanha”, e também na tradição hindu, entre outros. Entretanto, foi por meio do trabalho *Timaeus* que Platão delineou “uma cosmologia através da metáfora dos planos e sólidos geométricos regulares, por isso, chamados platônicos: o *cubo*, que associou à terra; o *tetraedro*, ao fogo, o *octaedro*, ao ar; o *icosaedro*, à água, o *dodecaedro* (...) [ao] *prana* (...)”. Laban, por sua vez, utilizará para o estudo do movimento no espaço algumas formas, a saber: cubo (hexaedro), tetraedro, octaedro, dodecaedro e icosaedro⁷⁴, embora tenha se concentrado, principalmente, nas formas do cubo (seis faces), octaedro (oito faces) e icosaedro (vinte faces).

Sendo que:

O Icosaedro é a Forma Cristalina que mais se aproxima ao formato arredondado da Cinesfera, adaptando-se melhor às proporções do corpo humano. Com suas ênfases em dois vetores, os planos do Icosaedro são uma opção de equilíbrio entre a linearidade do Octaedro e a tridimensionalidade do Cubo. Mesmo não precisando de uma torção corporal tão acentuada como no Cubo, os movimentos no Icosaedro exigem um certo grau de Forma Tridimensional, devido, principalmente, aos Percursos Transversos (...) de muitas de suas escalas. Cada ponto do Icosaedro irradia de um correspondente Marco Ósseo, concedendo suporte ao movimento (...) (FERNANDES, 2006, p. 216)

⁷⁴ “Este é um poliedro que não está entre os cristais inorgânicos. O primeiro a descrevê-lo foi o filósofo grego, Platão. Apenas recentemente a ciência descobriu a aparição do icosaedro em certas relações estruturais dentro do mundo orgânico. Pesquisas recentes têm feito mais descobertas nesta direção, especialmente em conexão com a estrutura de certos vírus.” (LABAN *apud* FERNANDES, 2006, p. 216)

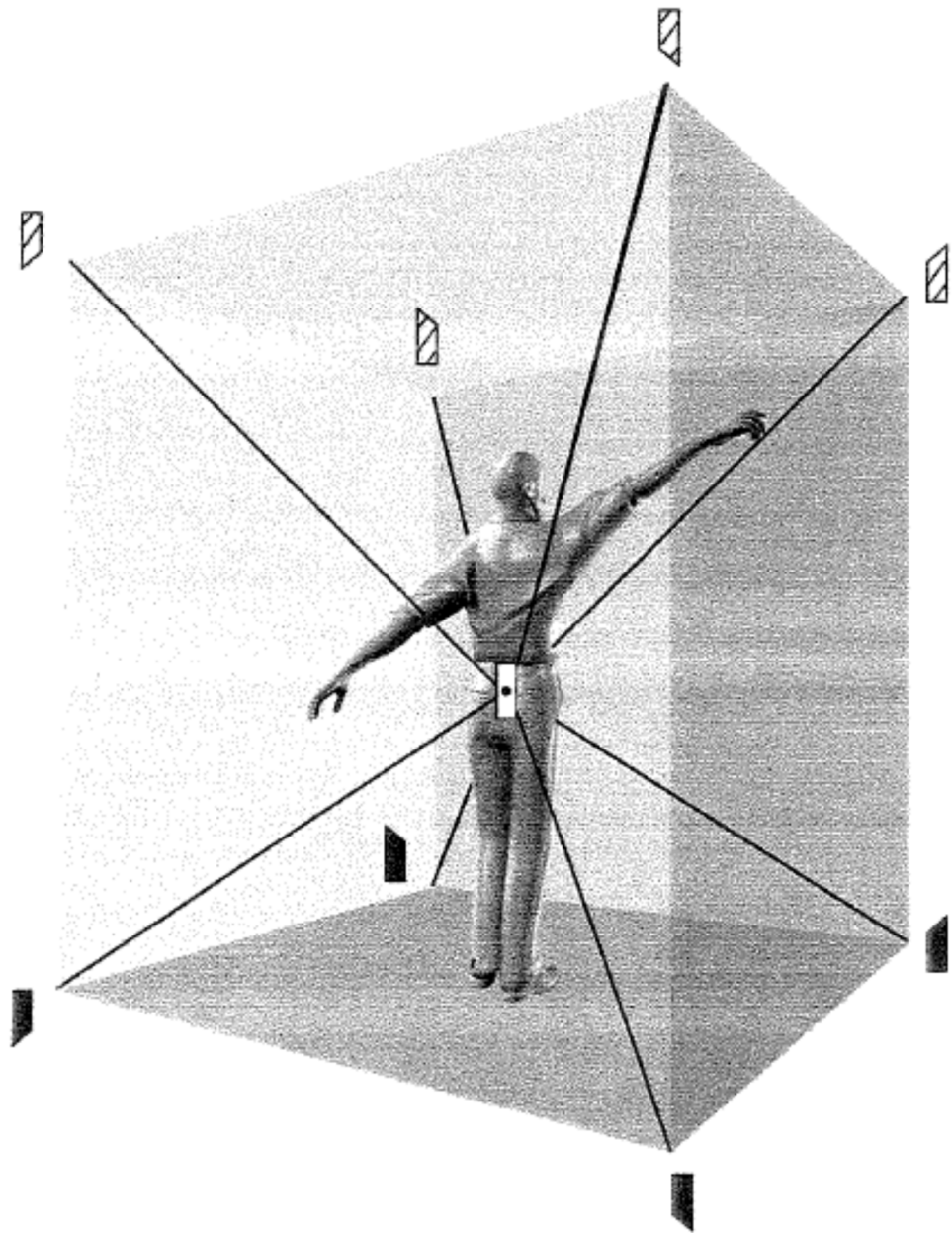
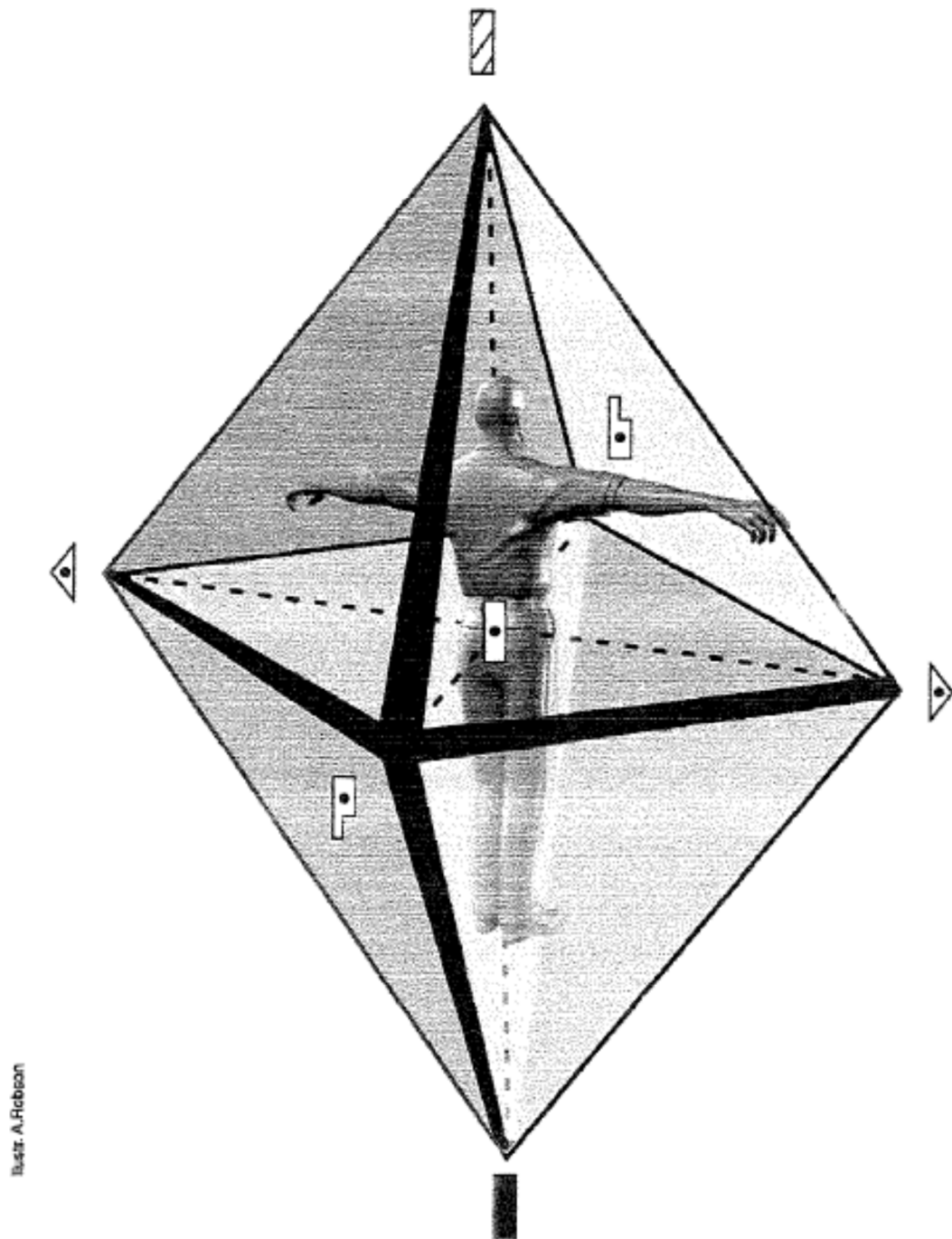


Figura 22: Cubo – Fonte: RENGEL, 2001, p. 46.



Ilustr. A. Ribeiro

Figura 23: Octaedro – Fonte: RENGEL, 2001, p. 102.

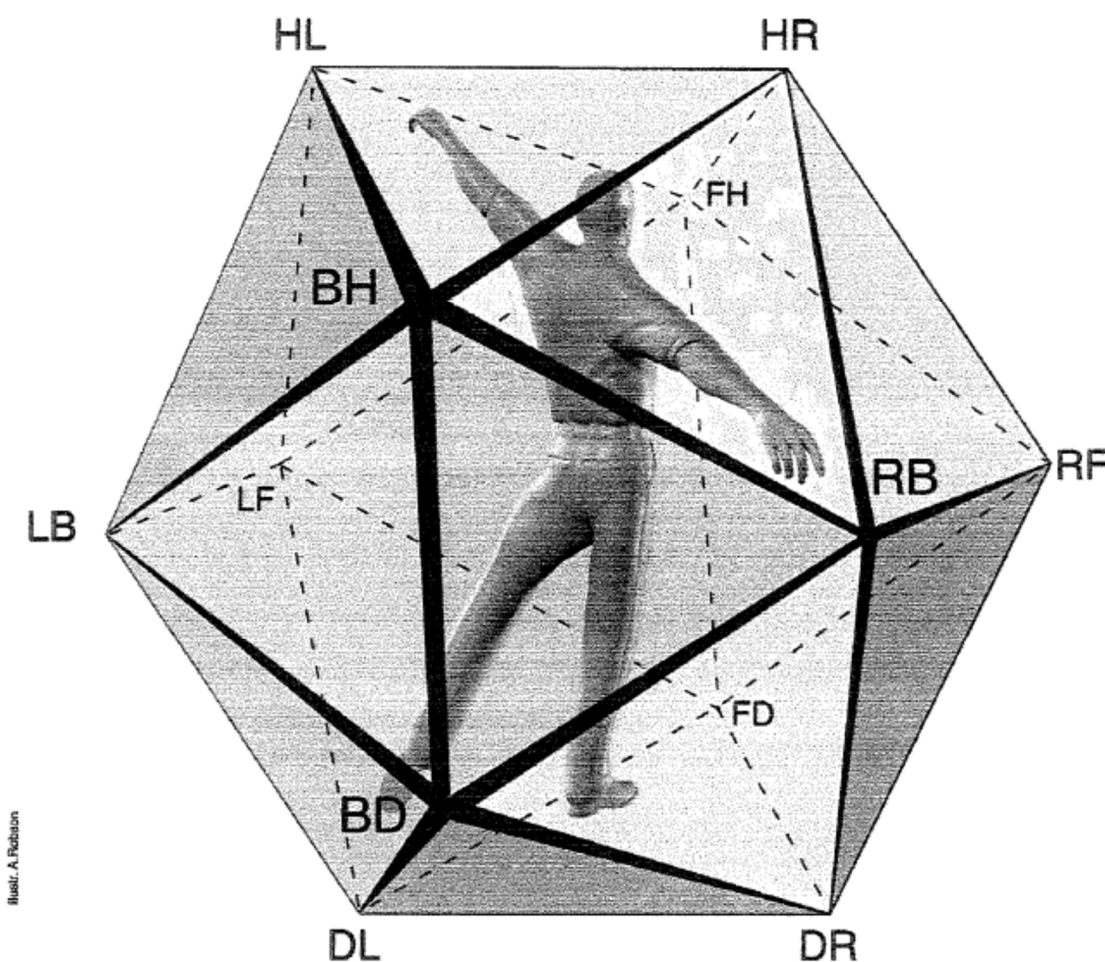


Figura 24: Icosaedro – Fonte: RENGEL, 2001, p. 85⁷⁵.

Adapt. O primeiro ponto que gostaríamos de correlacionar com as formas cristalinas estudadas por Laban diz respeito às sensações de ressonância com as quais trabalhamos no canto. O chamado *buzz* laríngeo (que é o som inicial produzido pelas pregas vocais) é amplificado, basicamente, na região supraglótica, na boca e no nariz. Entretanto, podemos sentir vibrações em toda a cabeça, incluindo-se aí os seios frontais, seio esfenoidal, paranasal e seios maxilares. Já há algum tempo que trabalhamos em nossa prática docente com a ideia de 27 cubos de sensação de ressonância⁷⁶, com o objetivo de ampliarmos a ideia de tridimensionalidade e espacialidade vocais. Tais cubos ficariam dispostos da seguinte maneira: 3 na parte superior e frontal da cabeça (testa), 3 na parte central e frontal (nariz e

⁷⁵ As siglas HL, HR, FH, BH, RB, RF, LB, LF, FD, BD, DL e DR, indicam em inglês, respectivamente, as direcionalidades *HighLeft* (alto-esquerda), *HighRight* (alto direita), *ForwardHigh* (frente-alto), *BackHigh* (trás-alto), *RightBack* (trás-direita), e assim por diante.

⁷⁶ “TITZE (2001) ressalta que as sensações vibratórias percebidas na face nada mais é do que a conversão de energia aerodinâmica em energia acústica; e não um som ressoado na cavidade nasal e seios paranasais como erroneamente se faz referência. Ou seja, para este autor a voz na cavidade nasal e paranasal nada mais é do que uma sensação sonora.” (GUSMÃO *et al*, 2010, p. 48)

bochechas), 3 na parte inferior e frontal (lábios e queixo), 3 na parte superior e medial, 3 na parte central e medial, 3 na parte inferior e medial, 3 na parte superior e posterior (occipital), 3 na parte central e posterior, 3 na parte inferior e posterior (nuca). Esse pensamento foi iniciado com base no clássico “leque” de ressonância demonstrado por Lili Lehmann⁷⁷, o qual, inclusive, despertou o interesse de cientistas como Raoul Husson⁷⁸ para o estudo mais cuidadoso de aspectos anatômico-acústicos da voz humana, como a amplificação, harmônicos, teorias de produção vocal, etc. Por que não pensamos apenas em linhas ou setas direcionais? Porque os cubos trazem a ideia de preenchimento, de espacialização e não apenas de direção, ou seja, eles representam um direcionamento preenchido.

Em nossa vivência docente, trabalhando vários aspectos vocais, inclusive a afinação, por meio de estímulos extrassonoros⁷⁹, temos percebido que existe frequentemente uma associação, talvez por motivos culturais, entre as cores frias (azul, cinza, etc) com os sons mais graves e entre as cores quentes (vermelho, amarelo, etc.) com os sons agudos. Por isso, utilizamos o estímulo por cores, metaforicamente, também para o exercício desses cubos.

Nossos cubos coincidem com as 27 direções espaciais representadas na figura 25, de modo que podemos traçar um paralelo entre este estudo das sensações de ressonância e o das direções. Antes de irmos para essas sensações, podemos iniciar com o Octaedro, assim como iniciamos na técnica vocal, se realizarmos um deslocamento de suas partes, como demonstrado na figura 27. Aí teremos, justamente, o ponto de produção vocal, amplificação bucal e frontal nos quais nos focamos no início do estudo do canto.

Para treinarmos o domínio dessas vibrações na cabeça, podemos tentar deixar a vibração mais acentuada em um cubo por vez, deslocando o pólo de maior vibração pelas extremidades da cabeça. Feito isso, podemos retomar os exercícios de Respiração Celular, Irradiação Central, Superior-Inferior, Homolateral e Contralateral, associando-os ao controle de tais sensações de ressonância. Ressaltamos que tais vibrações não apenas podem ser sentidas pelo toque, mas com o tempo, pode-se percebê-las pelo auxílio visual e/ou auditivo.

⁷⁷ Informações disponíveis no livro *Aprenda a cantar*, de Lilli Lehmann.

⁷⁸ Informações disponíveis no livro *La voix chantée*, de Raoul Husson.

⁷⁹ Este tipo de trabalho foi por nós conhecido, pela primeira vez, ao participarmos das aulas do Prof. Ernani Maletta em 2013.

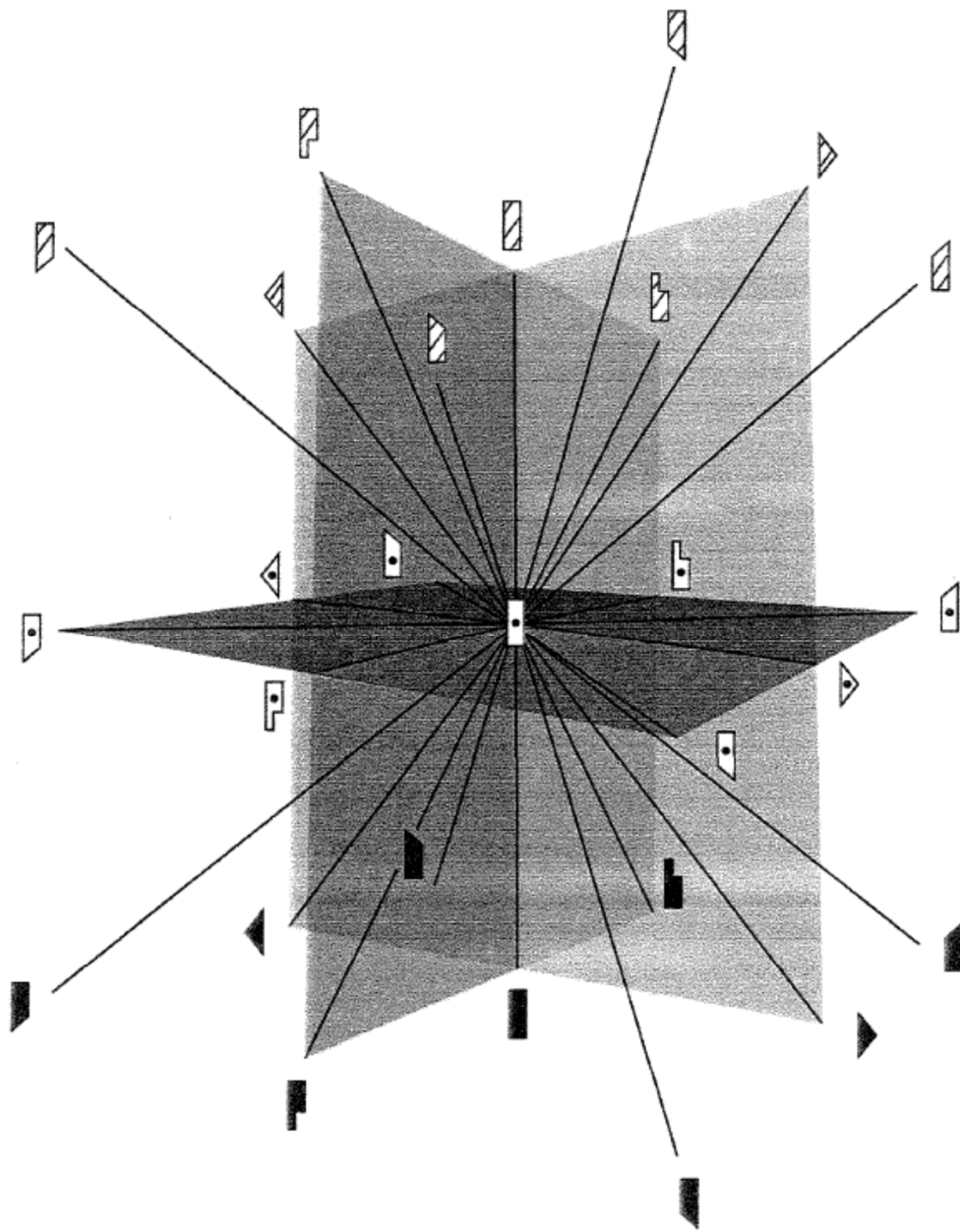


Figura 25: 27 direções de orientação espacial – Fonte: RENGEL, 2001, p. 29.

Direções Dimensionais

	H - "high"	alto
	D - "deep"	baixo
	R - "to the right"	à direita
	L - "to the left"	à esquerda
	F - "forwards"	à frente
	B - "backwards"	atrás
	C - "centre"	centro

Direções Diagonais

	HRF - "diagonal high-right-forwards"	alto-direita-frente
	DLB - "deep-left-backwards"	baixo-esquerda-trás
	HLF - "high-left-forwards"	alto-esquerda-frente
	DRB - "deep-right-backwards"	baixo-direita-trás
	HLB - "high-left-backwards"	alto-esquerda-trás
	DRF - "deep-right-forwards"	baixo-direita-frente
	HRB - "high-right-backwards"	alto-direita-trás
	DLF - "deep-left-forwards"	baixo-esquerda-frente

Direções Diametraais

	HR - "high-right"	alto-direita
	RB - "right-backwards"	direita-trás
	BD - "backwards-deep"	atrás-baixo
	DR - "deep-right"	baixo-direita
	RF - "right-forwards"	direita-frente
	FD - "forwards-deep"	frente-baixo
	DL - "deep-left"	baixo-esquerda
	LF - "left-forwards"	esquerda-frente
	FH - "forwards-high"	frente-alto
	HL - "high-left"	alto-esquerda
	LB - "left-backwards"	esquerda-trás
	BH - "backwards-high"	trás-alto

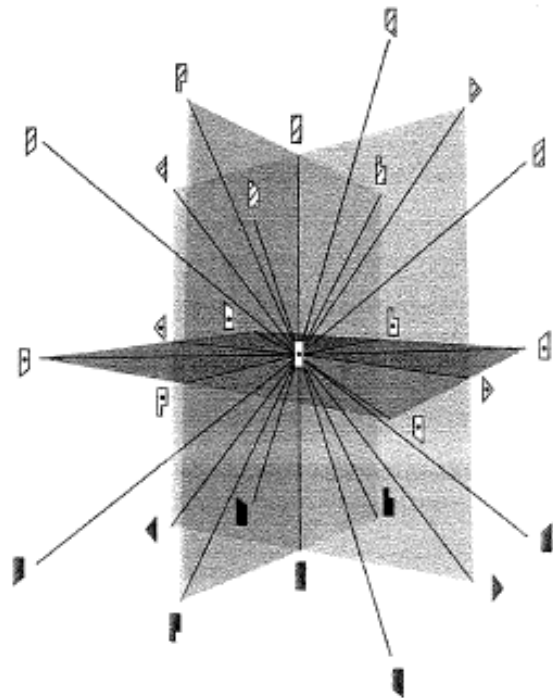


Figura 26: Legenda das direções – Fonte: RENGEL, 2001, p. 30.

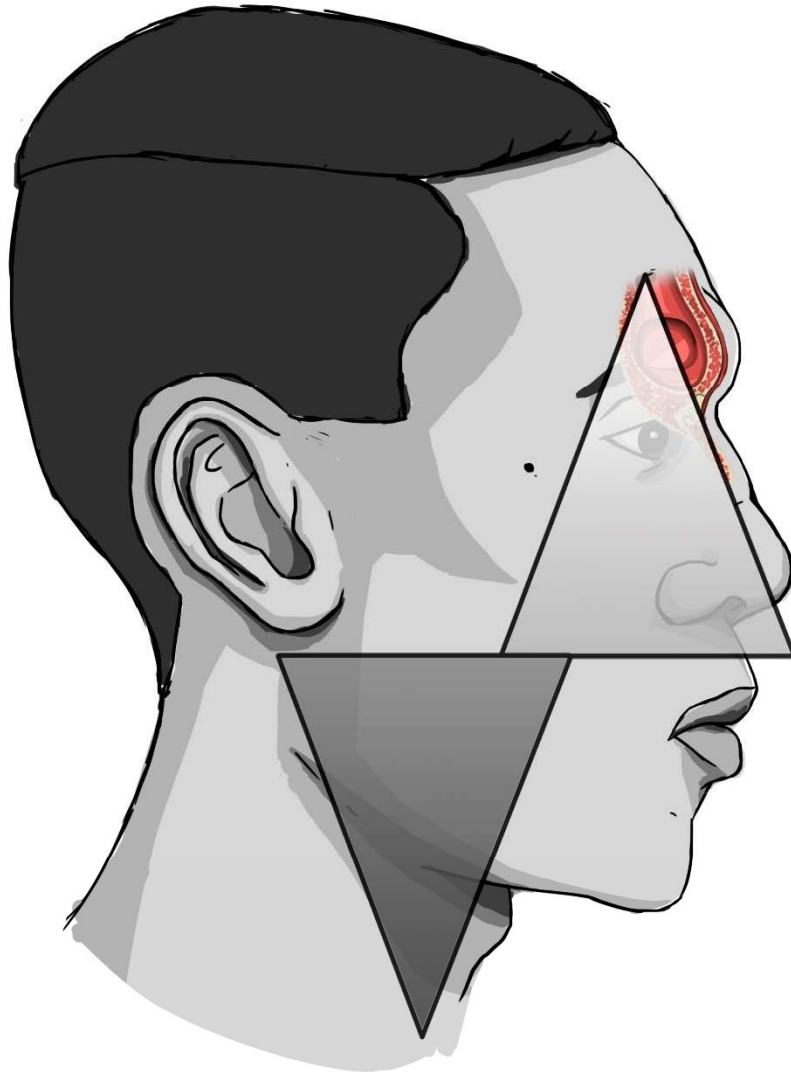


Figura 27: Octaedro deslocado.

Ilustração: Filipe Siqueira.

Série 9 de exercícios sugeridos

- Sugerimos que o executante tente realçar a vibração em cada um dos 27 cubos ressonantes. A localização da parte de vibração mais intensa pode ser feita colocando-se as mãos nos pontos estratégicos da cabeça. Em geral, notas mais agudas e vogais, as quais requerem maior levantamento da parte medial da língua, fazem com que vibremos mais as regiões no topo da cabeça (testa, occipital, etc). Notas médias e vogais, as quais requerem levantamento médio da língua, fazem com que vibremos mais a região central (nariz, bochechas e cubos paralelos a esses). Notas mais graves e abaixamento posterior da língua fazem com que vibremos mais os cubos da região inferior da cabeça. Essas são apenas dicas⁸⁰ para auxiliar o início do exercício, mas o executante pode conseguir vibrações no topo da cabeça com notas graves, vibrações na parte inferior com notas agudas e assim por diante.

- Outro jogo interessante para os cubos ressonantes pode ser realizado em duplas. O sujeito “A” realiza qualquer som em *bocca chiusa*⁸¹ (*humming*), enquanto o sujeito “B” precisa identificar pelo toque qual parte da cabeça de “A” vibra mais. Após identificação, o sujeito “B” sugere, por meio do toque, novos pontos sobre os quais o sujeito “A” deve alcançar maior vibração.

- Sugerimos a realização conjunta do exercício de vibração dos cubos ressonantes com a série de exercícios número 4, que compreende a Respiração Celular, Irradiação Central, Superior/Inferior, Homolateral e Contralateral.

A função da nona série de exercícios sugeridos é facilitar o desenvolvimento e o controle sobre os ajustes tímbricos e a projeção vocal. Em especial, o último exercício (dos cubos ressonantes com a Respiração Celular, etc.) visa aumentar a conexão entre os movimentos do trato vocal (ajustados para alterar as vibrações dos cubos), o tronco e os membros inferiores, conexão essa que discutiremos a seguir.

Durante aula com a Professora Jussara Fernandino em 2013, na UFMG, pudemos observar, pela primeira vez, durante a realização de exercício de uma colega, que enquanto ela realizava o movimento de agachamento, sua laringe também descia. Desde então, tenho observado na prática docente que existe uma correlação direta e intuitiva, na grande maioria das pessoas, entre a movimentação dos músculos do trato vocal e demais malha muscular

⁸⁰ É importante ressaltar que os sons mais graves fazem vibrar mais a cabeça como um todo, inclusive no topo. Assim, as considerações feitas no texto não querem dizer, por exemplo, que os sons graves não vibram o topo da cabeça, mas apenas indicam modos pelos quais o executante pode iniciar a experimentação das vibrações.

⁸¹ Literalmente, significa “boca fechada”, em italiano.

corporal. Uma correlação entre a tensão da musculatura do braço e a do pescoço já foi estudada (DOMANICO, 1997, p.11), contudo, essa ligação com a movimentação de membros mais distantes ao trato vocal, principalmente, inferiores, muito nos intrigou.

A primeira consideração sobre isso a que tivemos acesso veio também dos professores Maletta e Della Monica, conforme transcrevemos abaixo:

É também fundamental observar que **o espaço se vê com todo o corpo e não apenas com os olhos**. Perceber o espaço apenas com os olhos limita o corpo a ressonâncias prevalentemente frontais, enquanto *sentir o espaço* e então relacionar-se com a multiplicidade das dimensões acima descritas estende a ação ressonante do corpo a toda a sua superfície. Trata-se de disponibilizar todas as cavidades de ressonância do corpo à sua ação amplificadora, graças a uma reação ao espaço. De fato, **a exposição a espaços de grandes dimensões e a horizontes remotos determina uma reação de abaixamento da laringe**, já no momento do ataque vocal, como se o corpo aumentasse a própria disponibilidade e a própria receptividade, alargando os próprios limites para além do visível. (MALETTA, 2014, p. 47)

Outras considerações similares são feitas por Frederick Matthias Alexander (1869–1955) e citadas por Paulo Henrique Campos em sua dissertação de mestrado:

Como o uso de um órgão do corpo está ligado ao uso de outros, existe uma “influência recíproca exercida pelos diversos órgãos [que] muda incessantemente, de acordo com a modalidade de uso dos mesmos”. Portanto, no processo de reeducação, quando mudamos o uso de determinada parte do corpo, “o estímulo para a nova modalidade de uso é fraco em comparação com o estímulo para o uso dos outros órgãos do corpo, que estarão sendo empregados indiretamente nessa atividade, segundo a modalidade antiga habitual” (CAMPOS, 2007, p. 59)

Para Alexander, “o uso de qualquer órgão específico, como o braço ou a perna, implica necessariamente no acionamento dos diferentes mecanismos [...] do organismo, cuja atividade conjunta ocasiona o uso do órgão específico” (ALEXANDER *apud* CAMPOS, 2007, P. 60).

Acreditamos que, possivelmente, os estudiosos das áreas de educação física e fisioterapia, em seus estudos sobre as relações intermusculares, já tenham abordado, de algum modo, a relação entre movimento do trato vocal e das demais partes do corpo. Entretanto, até o presente momento, não encontramos nenhuma bibliografia sobre o assunto. Por isso, vamos apenas sugerir exercícios que coliguem conscientemente a movimentação dessas partes ou que as tentem mover separadamente. Todavia, compartilhamos uma experimentação que fizemos e que nos parece ser útil para reflexões iniciais. Se experimentarmos realizar um agachamento com uma das mãos na laringe, na altura da tireóide e outra no peito, da primeira vez abaixando a laringe ao agachar e da segunda vez mantendo a laringe alta ao agachar,

iremos perceber que é mais difícil realizar o agachamento com a laringe alta, sentindo, inclusive, nesse caso, um alongamento da musculatura peitoral. A título de esclarecimento, gostaríamos de sublinhar que **não** estamos falando aqui, pelo menos diretamente, sobre a função esfínteriana (ou esfíntérica) da laringe⁸², na qual as pregas vocais se fecham e interrompem o fluxo de ar para auxiliar na realização de certos esforços físicos. O que estamos propondo é justamente o contrário, durante a inspiração e com o abaixamento da laringe a realização do citado agachamento, por exemplo, torna-se mais fácil.

Talvez por isso, intuitivamente, nas aulas de canto exercitamos realizar as notas mais agudas durante um agachamento ou um simples dobrar de joelhos, porque, de fato, nosso corpo sente-se mais confortável para fazê-lo abaixando a laringe, o que facilitaria a produção dos sons agudos. O que muitas vezes é feito com o corpo de maneira intuitiva pode ajudar-nos a resolver as questões vocais, porque, na maioria das vezes, as pessoas demoram a conseguir controlar conscientemente os ajustes milimétricos necessários para a movimentação do trato vocal. Por outro lado, incentivar uma conscientização gradual de tais ajustes, pode auxiliar as pessoas que não os conseguiram fazer de maneira intuitiva. Pode-se repetir a última parte da primeira série de exercícios, observando-se, agora, as conexões que propomos na figura híbrida do trato vocal, tronco e membros do corpo. Para auxiliar na visualização dessa conexão, fornecemos a figura 28. Nela, tentamos demonstrar, por exemplo, que o abaixamento da laringe (e do fundo da língua) pode ocorrer junto com o abaixamento diafragmático e com o relaxamento da musculatura do assoalho pélvico, bem como com as flexões de joelhos e cotovelos. Por outro lado, a contração exacerbada de músculos do abdômen pode gerar tensão na região do pescoço, etc. Ao retomar a última parte da primeira série de exercícios e, também, a segunda série (vídeos 6 e 7), o *performer* poderá perceber em sua experimentação como, certas vezes, inspirar torna-se mais difícil se mantivermos todos os membros do corpo esticados, ao passo que será mais fácil se mantivermos as principais articulações corporais flexíveis.

⁸² “A função esfínteriana na laringe é ser protetora das vias aéreas inferiores pela ação de dois conjuntos de esfínteres: o superior, constituído pela epiglote, pregas ariteno- epiglóticas e aritenóides; e o inferior, formado pelas bandas ventriculares ou cordas vocais verdadeiras [pregas vocais]. Ambas, em conjunto, desempenham pontos de apoio aos músculos abdominais, intercostais e diafragma, correlacionando com os esforços da defecação, do trabalho de parto, da tosse, do espirro e de suporte para os membros superiores (bacia escapulo-umeral).” (VIEIRA, 2003, p. 62)

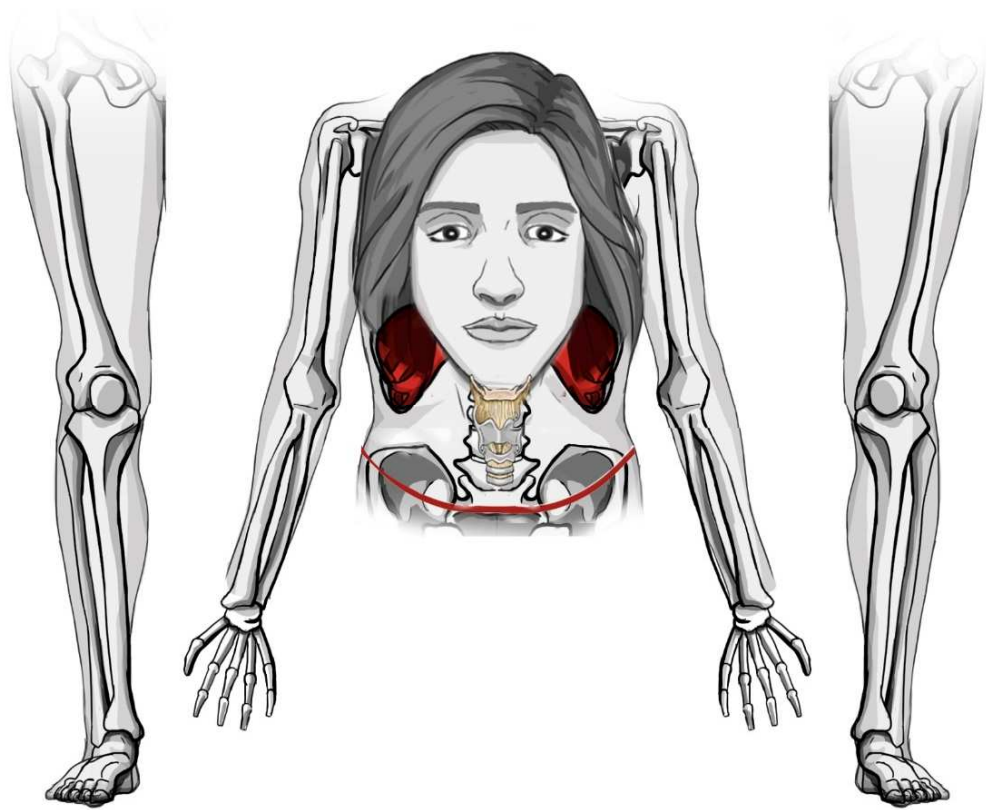


Figura 28: Híbrido do trato vocal, tronco, membros superiores e inferiores.

Ilustração: Filipe Siqueira.

Ainda sobre o trabalho de Maletta, gostaríamos de sublinhar sua consideração sobre a identidade vocal:

Na vida cotidiana, usa-se a voz até uma certa altura. A partir daí, tem-se medo de enfrentar um novo espaço. Della Monica, a respeito disso, é categórica, afirmando que não se atinge o agudo por falta de espaço. Segundo ela, o agudo, de uma forma antropológica, exige mais espaço, jamais força. O mesmo vale para outras tantas dificuldades na emissão, especialmente à falta de precisão na afinação e ao que se costuma chamar de *quebras da voz*, isto é, o rompimento do fluxo contínuo do som vocal. Sair do nosso conhecido recinto pode ser tão assustador que, mesmo quando nossos desejos expressivos não cabem nele, preferimos nos *espremer, apertar*. Assim, o receio do desconhecido impede o movimento sonoro da voz em direção à região dos agudos – o que também vale para as extremidades graves –, levando-nos a *abrir mão da própria identidade vocal* e mascarar tecnicamente a voz para alcançar essas regiões de acordo com as regras sociais ou com determinadas estéticas por estas legitimadas. Esse é um bom exemplo de como a técnica pode ser limitadora. Para a preservação da identidade vocal do sujeito fonador deve-se buscar uma qualidade sonora que seja própria da sua *pessoa vocal*, que verdadeiramente o identifique e que seja mantida em toda a sua extensão, não se alterando na passagem da fala para o canto. (MALETTA, 2014, p. 50)

Logo após esse trecho, no artigo original, são expostas questões que Della Monica utiliza para fornecer auxílio a essa manutenção da identidade vocal, as quais não nos cabe comentar aqui. Voltando ao tópico da identidade vocal e de seu papel na expressividade, concordamos que certas técnicas, especialmente aquela voltada para o canto lírico, podem mascarar a identidade do cantor. Especificamente no canto erudito, não é completamente possível para o cantor manter toda sua identidade vocal em todo o tempo. Isto se dá pela produção do Formante do Cantor⁸³ que é uma junção do terceiro, quarto e quinto formantes, sendo os três primeiros responsáveis pela identidade das vogais e o quarto e quinto pela identidade do emissor.

Não obstante, acreditamos que o cantor lírico pode manter sua identidade vocal, embora não como na voz falada, devido ao fenômeno supracitado. Por outro lado, pensamos que a técnica, usada de maneira consciente, pode possibilitar ao emissor criar o que chamamos de voz “neutra” padronizada (assim como trabalhamos o corpo neutro no teatro) e, não sendo encarcerado por ela, ele pode conseguir transitar entre o modo neutro vocal, sua própria identidade e possíveis identidades de personagens. É de suma importância clarear que o que entendemos aqui por voz neutra diz respeito a um balanceamento de harmônicos que, além de tudo, possibilite boa projeção. Não estamos nos referindo, nesse caso, à chamada voz neutra utilizada em algumas técnicas de canto popular, na qual um pouco de ar é adicionado à emissão.

⁸³ Vide artigo de Cristina Gusmão *et al*, de 2010.

O ponto da(s) identidade(s) vocal(is) levanta outra reflexão que é a seguinte: se nossas expressões corporais/faciais, ou seja, nossos movimentos musculares, interferem no nosso resultado sonoro, até que ponto conseguimos tornar independentes a expressão corporal/facial e a expressão vocal? Acreditamos que certa independência entre as partes diretamente envolvidas na produção da voz e os músculos faciais seja possível e desejável. Por exemplo, na realização de uma entonação ou timbre vocal alegre e brilhante associado a uma expressão facial/corporal triste e pesarosa. O que parece um contrassenso, poderia ser muito útil para enriquecer a vida interior/exterior de um personagem ou de uma *performance* de obra musical. Nesse sentido, o domínio consciente e independente dos grupos musculares pode ajudar. Por exemplo, com maior levantamento de laringe, podem-se conseguir mais harmônicos agudos para o som, mesmo que o músculo zigomático esteja relaxado (a contração desse músculo é uma das responsáveis pela expressão de sorriso e alegria). Esse controle permite-nos realizar passagens, como no balé e no teatro, que podem parecer extremamente leves, mas que exigem extremo esforço e vice-versa.

Retornando à relação entre os músculos do trato vocal e demais partes do corpo (tronco, braços, pernas, etc.), conforme comentamos ao falar da figura do híbrido (figura 28), gostaríamos de abrir um diálogo com OIDA (2007), a fim de ampliarmos nosso entendimento sobre as possibilidades de conexões entre a produção vocal e o restante do corpo. Para isso, abordaremos as falas de Yoshi Oida⁸⁴ sobre os orifícios do corpo e, então, sobre a imagem da *Kundalini*.

“Segundo a tradição japonesa, o corpo tem nove orifícios: dois olhos, duas narinas, duas orelhas, uma boca, um orifício para a passagem de água e um outro para defecação. Todos precisam de atenção.” (OIDA, 2007, p. 27). Além de limpar o corpo, devemos cuidar dele partindo da atenção pelos nove orifícios. Com relação aos **Olhos**, o autor indica que devem ser lavados e também exercitados, para cima, para baixo, para as laterais, com movimentos circulares e massageados, pois, segundo ele, o público está atento aos olhos do

⁸⁴ Yoshi Oida é um ator japonês e diretor, nascido em 26 de Julho de 1933, em Kobe. Ele atuou na televisão, no cinema e no teatro contemporâneo. Esteve envolvido com o tradicional Teatro Nô japonês, o *Kabuqui* e, ainda, atuou como contador de histórias. Foi a maneira repleta de mesclas de traços ocidentais e orientais que se tornou a grande característica teatral de Yoshi Oida. Em 1968, aos 35 anos de idade e sem falar nenhum idioma europeu, ele deixou o Japão para ir à França, onde conheceu Peter Brook, com quem trabalhou também, em 1970, no Centro Internacional de Criações Teatrais. Sua convivência com Peter Brook permitiu-lhe apresentar-se em importantes espetáculos em diversos países. De seu legado teórico, constam três livros: *L'acteur invisible* (O ator invisível), *L'acteur flottant* (O ator errante) e *L'acteur rusé* (O ator astuto/hábil). A partir de 1975, ele trabalhou também com ópera e dança. – Informações formuladas com base no livro *O ator invisível* de Yoshi Oida, de 2007.

ator. Ele ressaltava a importância dos olhos para a expressão das emoções e para o trabalho de ator e diz que:

(...) precisamos saber escolher o *me-sen* (linha d'água). Isso inclui foco (desfocado, nitidamente focado, próximo ao foco) e também direção. Existem outros truques, como o da convenção “olhando para a lua”. Embora a sensação para o público seja a de que nossos olhos estão focados na lua estamos, na realidade, usando o queixo para olhá-la. Isso torna a ação maior e mais verdadeira. Sendo capazes de usar bem os olhos não ficamos confinados ao mundo físico. Os olhos podem ver tanto as coisas concretas quanto as invisíveis. (OIDA, 2007, p. 28).

Sobre o **Nariz**, ele diz que o melhor é inspirarmos pelas narinas e não pela boca e cita uma crença japonesa de que as narinas estão conectadas à terceira visão e de que ficar com o nariz entupido afetaria a “capacidade de perceber com clareza e de pensar com inteligência” (OIDA, 2007, p. 30). Oida instrui o leitor a fazer massagens nas laterais do nariz com os dedos em direção ao cavalete do nariz.

Em sequência, ele instrui outra massagem para as **Orelhas**. Segundo ele, deve-se começar apertando suavemente a cartilagem da orelha que se encontra com o contorno do rosto e, após isso, com o polegar e o indicador realizar movimentos circulares no lobo da orelha e, ainda, expandi-lo puxando-o levemente para fora. Outro exercício, indicado por Oida, consiste em cobrir uma orelha de cada vez com a palma das mãos por alguns segundos e, depois, afastar a mão rapidamente. Na sequência, podem-se dobrar as cartilagens em direção ao rosto e com os dedos que estão livres dar “leves batidinhas na cabeça”.

Para o cuidado com a **Boca**, Yoshi indica, novamente, massagens nas gengivas, da seguinte maneira:

Com a boca fechada, posicionam-se as pontas dos dedos no lábio superior, logo abaixo do nariz. Suavemente, damos umas batidinhas nessa parte (base das gengivas) com as pontas dos dedos e continuamos o movimento, que será circular, num caminho entre a boca e o osso da face. Vamos então com os dedos em direção ao queixo, continuando a massagear as gengivas – atingindo o maxilar inferior, do mesmo jeito. (OIDA, 2007, p. 31)

O autor alega que, devido à fração de dentes caninos que possuímos ser de um oitavo em relação aos demais (incisivos e molares), essa deveria também ser a quantidade de carne correspondente em nossa alimentação.

Sobre o **Ânus**, Yoshi Oida expõe que “no Japão, todas as artes marciais e as tradições teatrais ressaltam vivamente a importância de manter o ânus contraído quando se está

trabalhando” (OIDA, 2007, p. 32), especialmente, nas partes em que se necessita de mais energia corporal ou vocal. Ele comenta sobre figuras existentes nas crenças tibetanas, taoístas, africanas e iogues que partem do ânus levando energia em direção à coluna. Especialmente, citaremos a *Kundalini*, da ioga indiana, que é a figura de uma serpente de energia, endireitando a coluna e intensificando a energia espiritual.

Sobre os primeiros sete orifícios, também podemos treinar sua movimentação e dos músculos ao redor, ou seja, orelha, olhos (pálpebras, sobrancelhas, etc), nariz (e abas do nariz), boca (bochechas, lábios, mandíbula), etc., com o intuito de obter maior controle do movimento dessas regiões. Nessa movimentação, podem-se aplicar os fatores de movimento Laban (Peso, Espaço, Tempo, Fluência) e suas variações.

Quanto aos orifícios da Musculatura do Assoalho Pélvico, a primeira observação que fazemos é que mais um orifício deveria ser incluído, a Vagina. A Vagina, na musculatura feminina, também participa das contrações do assoalho pélvico, musculatura essa que sustenta nossos órgãos pélvicos e que se contrai em atividades como rir, tossir, fazer esforço físico, etc. Se considerarmos que ao rirmos e ao tossirmos existe uma acentuada contração do diafragma, perceberemos que a Musculatura do Assoalho Pélvico⁸⁵ também pode se contrair ao retesarmos nosso diafragma durante a expiração. Assim como Oida relata que a contração anal é importante para momentos nos quais necessitamos de mais força (nas artes marciais ou outras atividades), muitos professores de canto sugerem esse recurso, principalmente, para alcançarmos notas agudas. Particularmente, não consideramos que essa contração deva ser feita em todas as notas agudas, mas que pode, sim, ser útil em alguns momentos.

Falaremos um pouco agora sobre a imagem da serpente energética *Kundalini* e os *Chakras* alinhados nela. Freitas *et al* (2012), fazem uma interessante revisão bibliográfica e científica, citando estudiosos da biologia, medicina, física, etc., sobre os centros energéticos chamados *Chakras* e as atuais comprovações científicas que integram energia, fisiologia e psicologia. Para a presente pesquisa, separamos apenas o trecho que relaciona os *Chakras* aos nossos aspectos físicos (glândulas, nervos, órgãos, etc.).

Conforme amplamente conhecido pela filosofia oriental, possuímos sete chakras principais, que segundo ANDREWS (2012, p. 2), são esses “transformadores” que decompõem a energia dos nossos corpos mais sutis para os mais densos. Eles energizam os nossos corpos físicos por meio de uma vasta e complexa rede de canais de energia, que fluem num plano energético mais refinado. Através desta rede os chakras controlam os plexos, nervos, glândulas endócrinas e órgãos situados nas suas respectivas regiões, sendo que a ativação das respectivas glândulas, fazem [sic]

⁸⁵ Disponível em: <http://perineo.net/conteudo/index.php> Acesso em 03 de Janeiro de 2016.

com que estimulem ou inibam a produção de hormônios. Para JUDITH (2004, p. 56), no corpo físico, os Chakras correspondem aos gânglios nervosos, glândulas do sistema endócrino e vários processos corporais, influenciando os estados mentais e físicos. Os chakras podem nos dar pistas importantes sobre nossas forças e fraquezas, sublinhando áreas que precisamos trabalhar em nós mesmos. (...) Segundo alguns autores ocidentais, incluindo as pesquisas do Dr. Motoyama, já citado, a ligação hormonal entre os chakras e as glândulas endócrinas sugere novas e complicadas possibilidades quanto à maneiras pelas quais um desequilíbrio no sistema energético sutil pode produzir alterações anormais nas células de todo o corpo, apresentado através de um diagrama por GERBER (2007, p. 106), que nos demonstram as associações neurofisiológicas e endócrinas dos chakras. (FREITAS et al, 2012, p. 56)

CHAKRA	PLEXO NERVOSO	SISTEMA FISIOLÓGICO	SISTEMA ENDÓCRINO
Coccigiano	Sacro-Coccígeo	Reprodutivo	Gônadas
Sacro	Sacro	Geniturinário	Células De Leydig
Plexo Solar	Solar	Digestivo	Supra-Renais
Coração	Plexo Cardíaco	Circulatório	Timo
Garganta	Gânglios Cervicais Medula	Respiratório	Tireóide
Terceiro Olho	Hipotálamo Pituitária	Sistema Nervoso Autônomo	Pituitária
Cabeça	Córtex Cerebral Glândula Pineal	Snc Controle Central	Glândula Pineal

Quadro IV: Os *chakras* e o corpo humano. Fonte: FREITAS et al, 2012, p. 56 e 57.

A fim de visualizarmos melhor os pontos dos chamados *Chakras* no nosso corpo, e conseqüentemente da *Kundalini*, acrescentamos ao nosso estudo a seguinte imagem:

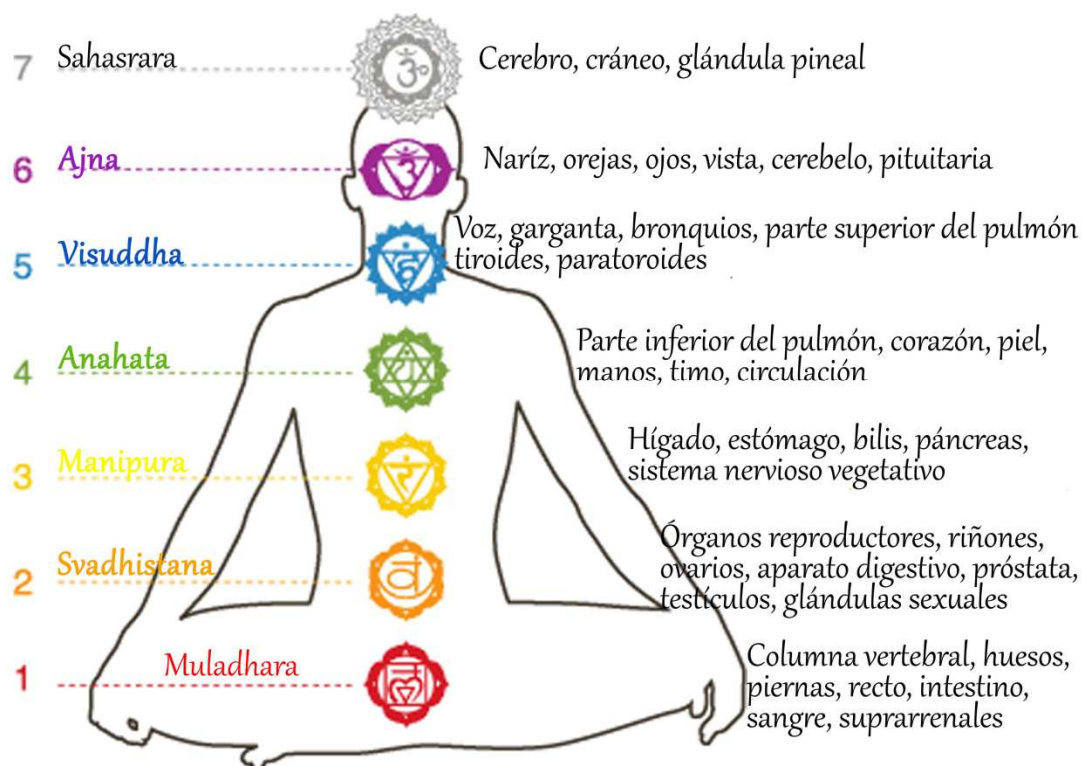


Figura 29: Os *chakras*. Disponível em <http://www.shurya.com/chakras/> Acesso em 03 de Janeiro de 2016.

A partir da observação milenar⁸⁶, algumas características são atribuídas a cada *Chakra*, a saber:

- Primeiro *Chakra* (de baixo para cima): energia vital, aspecto orgânico, força, segurança, autoafirmação, enraizamento.
- Segundo *Chakra*: ordem, aspecto energético, fluidez, percepção, sensualidade.
- Terceiro *Chakra*: liberdade, aspecto emocional, mundo interior, expressão.
- Quarto *Chakra*: amor, aspecto relacional, afetos, confiança.
- Quinto *Chakra*: poder, aspecto intelectual, aprendizagem, comunicação.
- Sexto *Chakra*: imaginação, aspecto mental superior, intuição, observação, concentração.
- Sétimo *Chakra*: compreensão, aspecto espiritual, totalidade, conexão transpessoal.

⁸⁶ Tópicos escritos com base nas informações encontradas em <http://antakaranamajadahonda.com/tag/chakras/> e <http://sanando-gillianleyva.blogspot.com.br/2014/10/las-ruedas-de-la-energia-los-chacras.html>. Acesso em 03 de Janeiro de 2016.

Propomos, então, que esses pontos e suas correlações psicofísicas, podem ser pensados de maneira coincidente com os principais pontos nos quais concentramos nossa atenção na hora de cantar. Assim:

- Primeiro *Chakra*: cóccix, uretra, vagina (contração da musculatura do assoalho pélvico).
- Segundo *Chakra*: músculo retoabdominal e musculatura da cinta abdominal.
- Terceiro *Chakra*: diafragma e músculos intercostais.
- Quarto *Chakra*: pulmões, vibrações acentuadas nas notas graves, trajetória da passagem do ar.
- Quinto *Chakra*: pregas vocais, fonte sonora, laringe, faringe, amplificação de harmônicos graves.
- Sexto *Chakra*: nariz, “máscara”, seios paranasais, seio esfenoidal, seios frontais, seios maxilares, amplificação de harmônicos agudos.
- Sétimo *Chakra*: sensações de ressonância no topo da cabeça e na região occipital para os sons superagudos.

Um trabalho mais aprofundado sobre a geração do som vocal e as vibrações corporais correspondentes aos pontos dos *Chakras* é feito por Janaína Träsel Martins, cujas palavras citamos aqui:

O fluxo energético do corpo está relacionado às frequências vibratórias de cada órgão, músculo, cavidade e dos movimentos internos, como ritmos do batimento do coração, como respiração, entre outros, todos interconectados com a frequência vibratória do pensamento, do sentimento, da intencionalidade. “Todo órgão, osso e tecido de seu corpo têm sua própria frequência de ressonância. Juntos, eles formam uma frequência composta, um harmônico que é sua frequência vibratória pessoal.” (GOLDMAN, 1994, p. 20). Goldman (1994) parte da hipótese de que assim como é possível fazer com que um objeto entre em sua vibração por meio da ressonância, é possível restabelecer as frequências vibratórias harmônicas do corpo, mediante o uso de sons vocálicos, pois as ondas de som da vocalização comunicam as suas energias às regiões internas do corpo e se estas tiverem a mesma frequência inerente à da vibração, também iniciarão um movimento vibratório. (...) A ressonância da voz, em sua dinâmica física, está interligada aos tons gerados pelas pregas vocais, influenciadas pela frequência vibratória do corpo todo. Os aspectos físicos que determinam a relação das frequências vibratórias com a dinâmica fisiológica do corpo são desde a espessura e extensão das pregas vocais, ao grau de tensão do trato vocal, a tonicidade da musculatura, ao tamanho das suas cavidades, a porosidade óssea, a estrutura do esqueleto. Todos estes aspectos estão conectados com a vibração energética que o corpo todo irradia. (...) A musculatura também atua como filtro das frequências vibratórias: dependendo de como estiverem suas tonicidades, uma ou outra qualidade de frequência vibratória irá ressoar. Wilhem Reich (1998) constatou que o fluxo energético no corpo pode ser bloqueado em determinados

locais por excesso de tensão muscular. Ele descreveu sete anéis de tensão gerados pela *Courea Muscular de Caráter*, sendo eles: o seguimento ocular (olhos, testa, couro cabeludo – visão, audição, olfato), o segmento oral (lábios, queixo, mandíbulas e bochechas), o segmento cervical (laringe, faringe, cintura escapular), o segmento torácico (coração, pulmões e braços), o segmento diafragmático (diafragma), o segmento abdominal (intestinos e parte inferior das costas) e o segmento pélvico (órgãos sexuais e pernas). Cada um destes segmentos, ao estar excessivamente tenso na musculatura, interrompe e intercepta a corrente vital de fluxo energético (da energia e da respiração) pelo corpo. Tais segmentos estão relacionados ao fluxo energético das emoções por entre as musculaturas. A partir de tais compreensões, podemos constatar que, para o fluxo energético sonoro perpassar em potencialidade pelo corpo, é necessário também uma atenção à tonicidade das musculaturas. Nestes fluxos da frequência vibratória vocal pelo corpo, a porosidade óssea da estrutura completa do esqueleto é em potencial um ressonador do som. Dr. Alfred Tomatis, um médico otorrinolaringologista francês, ressalta o efeito condutor dos ossos para a amplificação e ressonância da voz. (MARTINS, 2008, p. 49, 51 e 54)

Escolhemos manter partes um pouco extensas na citação para assegurarmos a compreensão do exercício de vibrações perpassando pela coluna⁸⁷, que forneceremos logo após nossos comentários sobre os *vibradores* de Grotowski⁸⁸, que virão a seguir.

Enquanto, tradicionalmente, admitiam-se dois ressonadores vocais, a cabeça e o peito⁸⁹, Grotowski expandiu essa visão e começou a pensar em, pelo menos, vinte e quatro ressonadores em todo o corpo (SLOWIAK *et* CUESTA, 2007, p. 148), a fim de evitar uma voz exageradamente artificial. Tal observação sobre os novos ressonadores deve-se, em parte, à observação de Grotowski de que diferentes idiomas exigem diferentes locais ressonantes. Contudo, mesmo após essa experimentação de novas sensações vibratórias, Grotowski reparou que a voz dos atores ainda continuava muito “mecânica”, pois eles ainda estavam mantendo sua atenção exacerbadamente voltada para a voz. Assim⁹⁰:

⁸⁷ Ver página 106.

⁸⁸ Jerzy Marian Grotowski, nasceu em Rzeszow na Polônia, em 1933. Ele já era um admirador de Stanislavski e de seu Sistema de Ações Físicas, quando foi para Moscou em 1955 estudar o Sistema Stanislavsky. Por mais de vinte anos, Grotowski trabalhou discretamente, longe da fama. Desde a metade da década de 1980, ele aparecia de tempos em tempos para entrevistas e alguns pronunciamentos. Para Schechner (1997, p. 25), Grotowski “era bem conhecido e obscuro ao mesmo tempo, sua fama, em vez de projetá-lo aos olhos do público, mascarou-o”. Grotowski e Thomas Richards estiveram no Brasil, em São Paulo, em 1996 para realizar uma programação junto ao SESC-SP (MIRANDA, 2010, p. 10). Grotowski faleceu na Itália em 1999.

⁸⁹ Embora hoje seja conhecido que o que chamamos de registro de peito e registro de cabeça são, na verdade, as ações de diferentes grupos musculares durante a produção vocal de sons graves e agudos, e que as cavidades de amplificação vocal são, principalmente, boca e nariz (embora haja outros locais de sensação de vibração), durante muito tempo, acreditou-se que a “ressonância” (amplificação) vocal ocorria no peito (para os sons graves) e na cabeça (para os sons agudos). Sobre esse assunto, recomendamos a leitura do capítulo *Registers: some tough breaks* do livro *Bel canto: a history of vocal pedagogy*, de James Stark (1999).

⁹⁰ “Grotowski insisted that an actor should never observe his/her own voice. If an actor, while working, put his attention on his vocal instrument, he begins to listen to himself. Perhaps he likes what he hears or perhaps he begins to doubt himself. In either case, when he listens to himself, his larynx closes, not entirely, but sort of half-closes. The closure causes him to struggle for fullness and so he begins to force his voice and becomes hoarse.

Grotowski insistiu que um ator nunca deveria observar sua própria voz. Se um ator, enquanto trabalha, coloca sua atenção no seu instrumento vocal, ele começa a ouvir a si mesmo. Talvez ele goste do que ouve, mas talvez comece a duvidar de si mesmo. Em ambos os casos, quando ele ouve a si mesmo, sua laringe fecha, não inteiramente, mas permanece algo como “meio-fechada”. O fechamento causa uma luta por plenitude e, então, o ator começa a forçar sua voz e fica rouco. O ator viola o instrumento vocal podendo criar, depois de um longo período, problemas fisiológicos como nódulos ou laringite crônica. Observar o próprio instrumento vocal e interferir no processo orgânico deve ser evitado a cada passo do trabalho vocal. (...) A maneira com a qual Grotowski evitou esse problema foi pelo trabalho com o eco do ator. [Atenção voltada para o exterior e não para si mesmo] (...) Então, Grotowski começou a estimular os atores partindo do exterior, encorajando-os a manter um diálogo com o teto (para o ressonador occipital), com a parede (para os ressonadores de peito e da espinha dorsal), e com o chão (para o ressonador do estômago). Ele procurou por diferentes associações com o espaço e animais, relações com o meio. Ele determinou que a voz deve sempre procurar fazer contato, em direção a um local preciso no espaço e procurar por retorno, objetivando ajustar e fazer novo contato.

(SLOWIAK *et* CUESTA, 2007, p. 149 e 150) [Tradução nossa]

Alguns ressonadores sugeridos por Grotowski e suas relações espaciais são (SLOWIAK *et* CUESTA, 2007, p. 150):

- A voz de cabeça (em direção ao teto)
- A voz que sai da boca (como se falando para o ar em frente ao ator)
- A voz occipital (em direção ao teto atrás do ator)
- A voz de peito (projetada em direção à parede em frente ao ator)
- A voz estomacal (em direção ao chão)
- A voz das omoplatas (em direção ao teto atrás do ator)
- A voz do meio da espinha dorsal (em direção à parede atrás do ator)
- A voz da região lombar (em direção ao chão, à parede, e à sala atrás do ator)

Creemos que assim como Grotowski desenvolveu uma série de exercícios, nós também podemos criar uma série de estudos para o aumento das vibrações corporais. O ponto

The actor violates the vocal instrument, which can create, after a long period, physiological problems like vocal nodes or chronic laryngitis. Observing one's own vocal instrument and interfering in the organic process must be avoided at each step of working on the voice. (...) The way that Grotowski avoided this problem was to work with the actor's echo. (...) So Grotowski began to stimulate the actor from the outside, coaxing him to engage in dialogue with the ceiling (for the occipital resonator), with the wall (for the chest or spine resonator), and with the floor (for the stomach resonator). He looked for different associations of space and animals, relationships and environment. He determined that the voice must always be seeking contact, directed toward a precise place in the space, and listening for feedback, in order to adjust and make new contact.” (SLOWIAK *et* CUESTA, 2007, p. 149 e 150)

principal de nossas séries serão os movimentos vibratórios, ou seja, movimentos com treino de vibração vocal simultânea. Como já demonstramos anteriormente, alguns pontos dos ressonadores de Grotowski coincidem com locais de concentração fundamentais para a produção vocal. Queremos, então, fazer com que os ressonadores de Grotowski não sejam apenas imaginativos, mas que consigamos vibrar, de fato, essas regiões do corpo até a parte inferior da coluna, conforme demonstraremos nos próximos exercícios.

Série 10 de exercícios sugeridos

Essa série visa retomar a ideia de que a voz é nosso próprio corpo, por meio da extensão do alcance de vibração corporal durante a fonação. Para auxiliar a compreensão desse processo, fornecemos as figuras 30 e 31, cujas cores indicam as vibrações do agudo ao grave (vermelho ao violeta).

- Inicialmente, sugerimos que o executante realize sua fonação, em *bocca chiusa*, tentando fazer vibrar o peito e a parte das costas correspondente à base dos pulmões.

- Depois, pode-se tentar controlar a vibração em toda a coluna vertebral e fazer essa vibração deslizar pela coluna, para cima e para baixo, com um controle consciente. Alterações no posicionamento da língua (como se fosse articular diferentes vogais) e nas alturas (frequências) emitidas facilitarão esse processo.

- A seguir, tenta-se experimentar vibrações na parte das costas um pouco acima dos quadris e na frente, no tronco, na região do baixo ventre.

- Por último, sugerimos que o executante tente sentir as suaves vibrações que podem ocorrer nos membros superiores e inferiores, especialmente, braços e pernas.

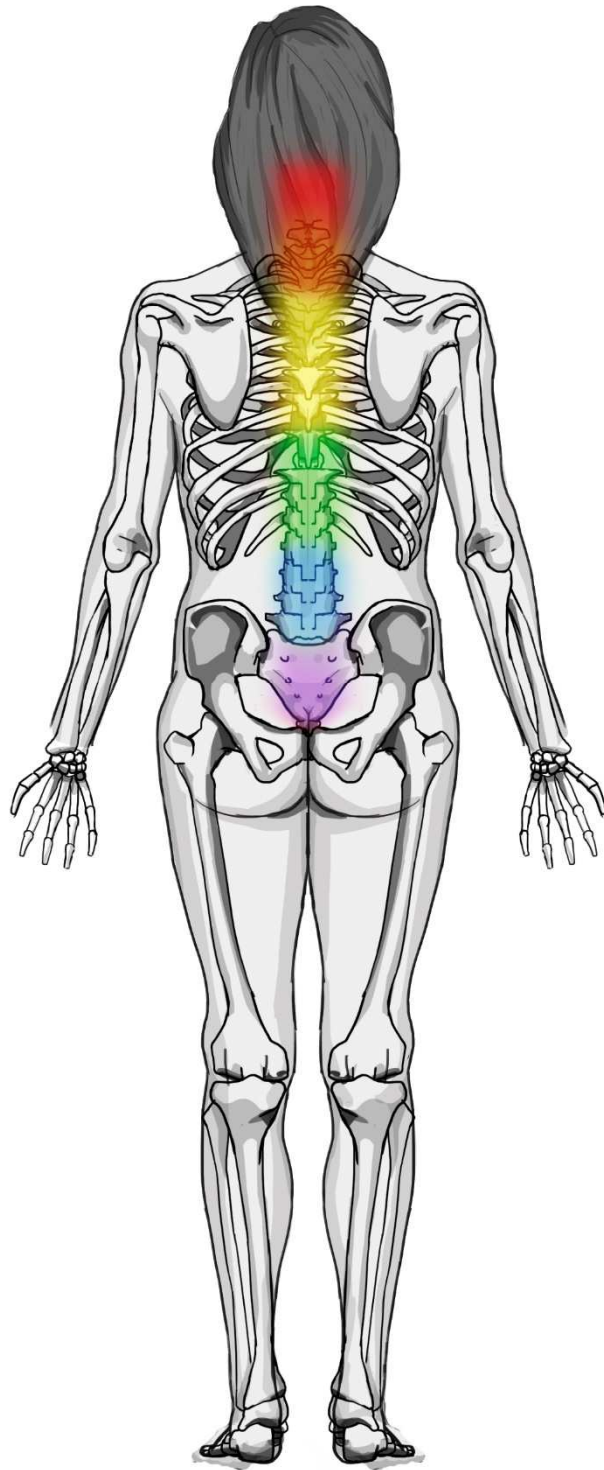


Figura 30: Mapa de vibrações corporais propiciadas pela produção vocal. Ilustração: Filipe Siqueira

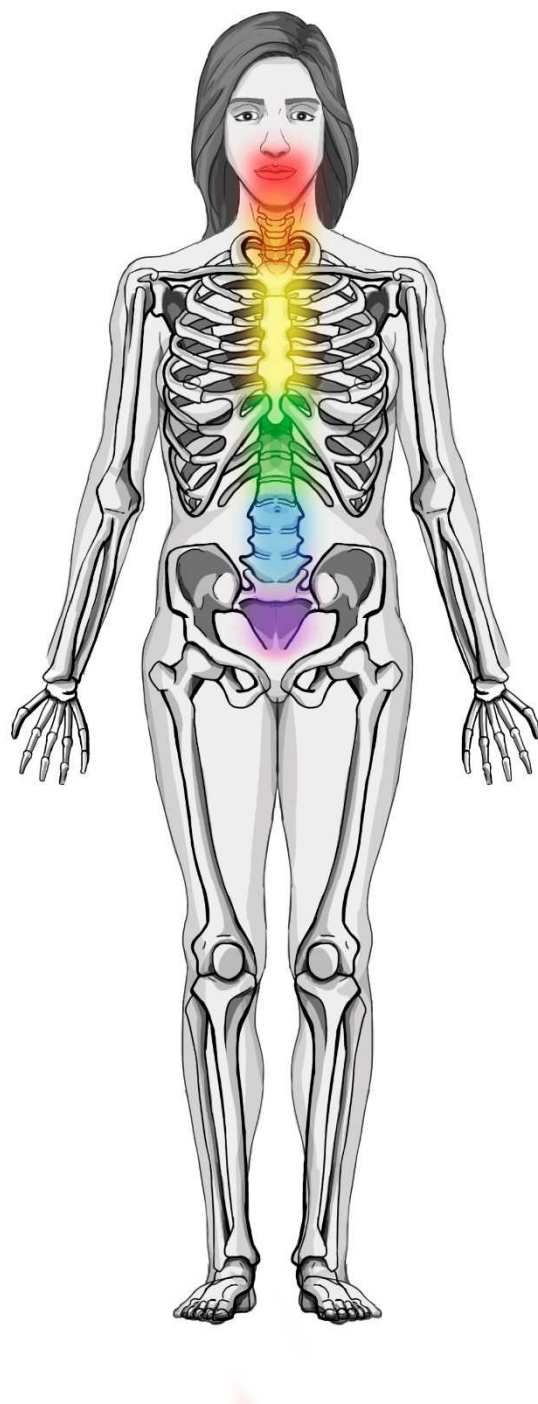


Figura 31: Mapa de vibrações corporais propiciadas pela produção vocal. Ilustração: Filipe Siqueira

A partir de tal percepção, pretendemos utilizar as informações sobre os aspectos fisiológicos e emocionais dos *Chakras* e dos *Vibradores* de Grotowski para enriquecer nosso trabalho muscular e expressivo na *performance* do canto, o qual é um processo psicofísico complexo. Essa relação direta, entre tais pontos de vibração corporal e os principais pontos que pensamos na técnica vocal durante a produção do canto, começa a permitir-nos conectar mais amplamente a produção vocal com a parte inferior do tronco, até a inserção pubiana do retoabdominal e o cóccix. Para demonstrar melhor os aspectos relacionais que propomos para os assuntos que foram expostos, oferecemos o quadro abaixo:

<i>Chakras</i>	Vibradores de Grotowski	Técnica Vocal
Primeiro <i>Chakra</i>	Voz da região lombar	Musculatura do assoalho pélvico
Segundo <i>Chakra</i>	Voz do meio da espinha dorsal	Músculos da cinta abdominal
Terceiro <i>Chakra</i>	Voz estomacal	Diafragma
Quarto <i>Chakra</i>	Voz de peito	Vibração peitoral e pulmões
Quinto <i>Chakra</i>	Voz que sai da boca	Pregas vocais (fonte sonora)
Sexto <i>Chakra</i>	Voz de cabeça	Nariz e seios da face
Sétimo <i>Chakra</i>	Voz occipital	Occipital (superagudos)

Quadro V: Relações entre os *Chakras*, Vibradores de Grotowski e Técnica Vocal.

Escalas

Cont. Voltaremos agora aos estudos labanianos. Assim como temos um modelo da escala musical ocidental formada de 12 sons, Laban desenvolve escalas de exercícios corpóreo-espaciais, nas quais o corpo, ao passar pelos pontos que coincidem com os vértices das formas cristalinas, vai desenhando no espaço. A seguir, expomos as escalas espaciais trabalhadas por Laban, que objetivam fornecer uma base para um movimento mais decisivo, acurado em sua orientação no espaço tridimensional. As escalas⁹¹ podem ser executadas com

⁹¹ “As Escalas do Icosaedro podem incluir todos os doze pontos, ou incluir apenas parte dos pontos, em escalas com apenas seis ou três pontos. Uma regra é comum a quase todas as Escalas do Icosaedro: elas seguem uma ordem nos planos, indo sempre do Plano Vertical ao Sagital ao Horizontal, e de volta ao Vertical.” (FERNANDES, 2006, p. 217)

diferentes partes do corpo, sejam membros inferiores, superiores, separadamente ou ao mesmo tempo.

Embora tenhamos consultado ampla bibliografia, a execução das escalas só se tornou clara quando tomamos conhecimento do aplicativo *Moving Space: The Laban Scales* produzido pelo desenvolvedor *Center Moves* e disponível na *Apple Store*. Com base nas animações fornecidas pelo aplicativo, listamos no Anexo 2 as sequências escalares, as formas cristalinas correspondentes e as definições fornecidas pelos desenvolvedores. Deixaremos aqui, entretanto, quatro definições de escalas que serão usadas nas adaptações dos exercícios.

Escalas do Octaedro

A **escala dimensional** consiste em simples caminhos entre os eixos cardinais de cima/baixo, esquerda/direita e frente/atrás. Devido a cada um de seus movimentos consistirem de uma única tensão espacial, a escala parece estável e descomplicada. Muitos rituais com componentes de movimentos contêm porções da escala dimensional. Laban considerou a escala dimensional como representativa de eficiência, facilidade e economia de esforço. Essa escala deve ser usada para praticar clareza, centralização e para reforçar o contato de base com o solo. Essa escala também pode ser útil para recuperação ou desaquecimento após praticar as escalas mais “desorientadoras”. – Disponível no ícone de informação – Tradução nossa.⁹²

A **escala de defesa** é uma variação da escala dimensional, inspirada pelas ações primárias na arte marcial de esgrima. Ela consiste em três frases de movimento, cada uma delas parte do centro, passa pelo espaço executando o formato de um arco e retorna ao centro. Por exemplo, imagine executar a versão da escala da qual a primeira frase irradia para cima e então “varre” para a direita e baixo, direcionada pelo braço direito. Nesse caso, a primeira frase defende a cabeça e então o lado (flanco) direito. A segunda frase defende o lado esquerdo do pescoço e então passa cruzando, protegendo o lado direito do pescoço. A terceira frase defende o lado (flanco) esquerdo por uma defesa entre o corpo e a parte posterior e então protege o abdômen por um impulso levantando para a frente. Note como essa escala tem características de rapidez, mudanças direcionais imprevistas, e um ritmo de alternância de movimentos lineares a arqueados. Essa escala pode ser usada para nos preparar em situações nas quais prontidão, iniciativa e definição dos limites são necessárias. Como na escala dimensional, a escala de defesa mantém o poder da simplicidade, mas também contém algumas surpresas. – Disponível no ícone de informação – Tradução nossa.⁹³

⁹² “The dimensional scales consists of simple pathways along the cardinal axes of up/down, left/right, and forward/back. Because each of its movements consists of a single spatial pull, the scale feels stabilizing and uncomplicated. Many rituals with movement components contain portions of the dimensional scale. Laban saw the dimensional scale as representing efficiency, ease, and economy of effort. Use this scale when you want to practice simple clarity, centeredness, and grounded power. It can serve as a useful recuperation or warm-down after practicing the more disorienting scales.” *Texto do Moving Space App*.

⁹³ “The defense scale is a variation on the dimensional scale, inspired by the primary actions in the martial art of fencing. It consists of three movement phrases, each of which extends out from center, sweeps through space in an arc-like path, and returns to center. For example, imagine performing the version of the scale whose fist phrase spokes upward and then sweeps to the right and down, led by the right arm. In that case... The first phrase defends the head and then the right flank. The second phrase defends the left side of the neck and then sweeps across, protecting the right side of the neck. The third phrase defends the left flank via a parry across the body and backward and then protects the abdomen by a rising thrust forward. Notice how this scale features quick, unpredictable directional changes and a rhythm of alternating linear and arcing movements. Use this scale to prepare for situations in which readiness, initiation, and setting of boundaries are called for. Like the

Escala do Cubo

Há uma simplicidade ilusória na **escala diagonal**. O sólido cristalino que a contém é o familiar cubo, e os seus percursos diagonais são simplesmente conexões entre os vértices do cubo. Ainda, porque cada seguimento da escala começa e termina em um ponto que contém 3 tensões espaciais, cada movimento direciona você para o vértice da outra extremidade e, rapidamente, você está viajando de um vértice para a sua diagonal completamente oposta. Por essa razão, a escala diagonal é considerada uma das escalas mais mobilizadoras. Laban considerou que a escala diagonal continha mudanças extremamente dinâmicas que, embora raras nos movimentos da vida cotidiana, representavam a plenitude do potencial humano, em todos os seus diferentes aspectos. Essa escala deve ser usada para praticar grandes mudanças na dinâmica, tais como preparar para um debate ou o atual (corrente) *parkour*. Essa escala não aborda tantos pontos no espaço quanto os pontos das escalas do icosaedro, mas as mudanças são mais extremas. Os atores treinados com os princípios labanianos, algumas vezes, atribuem dinâmicas emocionais para cada vértice do cubo e executam a escala com o objetivo de “aquecer” seu âmbito expressivo. Você também pode atribuir sons vocais ou notas para cada vértice e explorar as modulações vocais entre eles enquanto você executa a escala. – Disponível no ícone de informação – Tradução nossa.⁹⁴

Escala do Icosaedro

A **escala diametral**, sistematicamente, explora cada um dos 3 planos que compõem internamente a estrutura do icosaedro. Geralmente, os movimentos dessa escala são, portanto, planos, contendo apenas 2 tensões espaciais. Depois de explorar um plano, vai-se para o próximo e, finalmente, para o terceiro. Devido ao fato de essa escala abordar apenas 2 dimensões por vez, ela pode ser uma maneira simplificadora de explorar a estrutura interna do icosaedro em comparação à uma escala que se move entre três dimensões simultaneamente. Essa escala deve ser usada para trazer ordem sistemática a uma questão complexa, situar a estrutura oculta do icosaedro, ou para focar nas partes que compõem um todo. Essa escala também serve para praticar localizar e tocar os vértices do icosaedro com precisão, estabelecendo confiança nos planos antes de passar para os volumes. – Disponível no ícone de informação – Tradução nossa.⁹⁵

dimensional scale, the defense scale holds the power of simplicity, but it also contains a few surprises.” Texto do Moving Space App.

⁹⁴ *“There is a deceptive simplicity to the diagonal scale. The crystalline solid that contains it is the familiar cube, and its diagonal pathways are merely connections between the cube’s corners. Yet because every segment of the scale starts and ends at a point containing 3 spatial pulls, each movement sends you off into another extreme corner, and half the time you’re traveling from one corner to its complete diagonal opposite. For this reason, the diagonal scale is considered to be one of the most mobilizing scales. Laban felt the diagonal scale contained extreme dynamic changes that, while rare in the movement of everyday life, represented the fullness of human potential, in all its different aspects. Use this scale when you want to practice big changes in dynamic, such as preparing for a debate or running parkour. It does not touch as many points in space as the icosahedral scales, but the changes are more extreme. Laban-trained actors sometimes assign emotional dynamics to each corner of the cube and run the scale in order to warm-up their expressive range. You can also assign vocal sounds or tones to each corner and explore modulating between them as you do the scale.” Texto do Moving Space App.*

⁹⁵ *“The diametrical scale systematically explores each of the 3 planes which make up the inner scaffolding of the icosahedron. Generally, its movement is therefore flat, containing just 2 spatial pulls. After exploring one plane, it then moves on to the next, and finally to the third. Because it only tackles 2 dimensions at a time, it can be a simpler way to explore the inner structure of the icosahedron than tackling a scale which moves along three dimensions simultaneously. Use this scale when you want to bring systematic order to a complex issue, locating its underlying structure, or when you want to focus on the parts that make up a whole. It also serves as a way to practice locating and touching the vertices of the icosahedron with precision, establishing confidence in the planes before moving on to volumes.” Texto do Moving Space App.*

Adapt. Nossa ideia é desenvolver uma série de exercícios para que o *performer* se acostume a coordenar a ação de sua musculatura de produção vocal juntamente com a ação dos demais grupos musculares como, por exemplo, músculos dos membros inferiores. Assim, associamos exercícios vocais às escalas Labanianas, utilizando escalas cromáticas e diatônicas, arpejos e demais sequências intervalares.

Série 11 de exercícios sugeridos

- Sugerimos que sejam adicionados padrões musicais às escalas de movimento labanianas. Separamos aqui apenas escalas que possuem diferentes números de movimentos para exemplificarmos nossa sugestão. Contudo, os padrões musicais podem ser repetidos nas outras escalas citadas no Anexo 2 (que possuam mesmo número de movimentos) e podem ser realizadas ascendentemente ou descendentemente, com nome das notas, com uma vogal ou mais de uma. Embora estejamos sugerindo vários formatos de padrões musicais, acreditamos que se o *performer* escolher apenas um padrão musical para cada formato da escala, isso pode facilitar a memorização dos pontos e das escalas pela associação das memórias musical e cinética, pois, nessas sugestões, procuramos estabelecer uma nota da escala musical para cada vértice, ou seja, repetições de uma mesma nota são repetições do vértice, exceto quando a nota está colocada em outra oitava. Porém, essas associações podem variar a cada escala, assim, a nota dó é sempre o mesmo vértice na Escala Dimensional I, mas pode representar outra localização no espaço em outra escala. Em tempo, elucidamos que os números que vêm antes das direções espaciais indicam as etapas de realização do exercício e não os graus de uma escala musical. Não escreveremos fórmula de compasso, pois o ritmo e andamento estarão livres para a criação do executante, conforme demonstraremos nos exemplos da primeira escala abaixo.

Escala Dimensional I – primeiro formato: 1- centro-medial; 2- centro-alto (vértice superior); 3- centro-baixo (vértice inferior); 4- centro-medial; 5- esquerda-medial (vértice esquerdo); 6- direita-medial (vértice direito); 7- centro-medial; 8- atrás-medial (vértice posterior); 9- frente-medial (vértice anterior); 10- centro-medial (Vídeos 10, 11 e 12).

Exemplos de padrões possíveis: dó, ré, mi, dó, fá, sol, dó, lá, si, dó / dó, mi, ré, dó, fá, sol, dó, lá, si, dó/ dó, si, la, dó, sol, fa, dó, mi, ré, dó.



Figura 32: Primeira possibilidade de padrão musical para escala Dimensional I.



Figura 33: Demonstração de composição rítmica para a escala cinético-musical.



Figura 34: Segunda possibilidade de padrão musical para escala Dimensional I.



Figura 35: Terceira possibilidade de padrão musical para escala Dimensional I.

Escala Dimensional II – primeiro formato: 1- centro-alto (vértice superior); 2- centro-baixo (vértice inferior); 3- esquerda-medial (vértice esquerdo); 4- direita-medial (vértice direito); 5- atrás-medial (vértice posterior); 6- frente-medial (vértice anterior); 7- centro-alto (vértice superior).

Exemplos de padrões possíveis: dó, ré, mi, fá, sol, lá, dó/ dó, si, lá, sol, fá, mi, dó. Ou podemos manter as mesmas notas que utilizamos para os vértices no exercício anterior: ré, mi, fá, sol, lá, si, ré/ si, lá, sol, fá, mi, re, si.



Figura 36: Primeira possibilidade de padrão musical para escala Dimensional II.



Figura 37: Segunda possibilidade de padrão musical para escala Dimensional II.



Figura 38: Terceira possibilidade de padrão musical para escala Dimensional II.



Figura 39: Quarta possibilidade de padrão musical para escala Dimensional II.

Escala de Defesa – primeiro formato: 1- centro-medial; 2- centro-alto (vértice superior); 3- direita-medial (vértice direito); 4- centro-baixo (vértice inferior); 5- centro-medial; 6- esquerda-medial (vértice esquerdo); 7- frente-medial (vértice anterior); 8- direita-medial (vértice direito); 9- centro-medial; 10- atrás-medial (vértice posterior); 11- centro-baixo (vértice inferior); 12- frente-medial (vértice anterior); 13- centro-medial.

Exemplos de padrões possíveis: dó, ré, mi, fá, dó, sol, lá, mi, dó, si, fá, lá, dó / dó, si, lá, sol, dó, fá, mi, lá, dó, ré, sol, mi, dó.



Figura 40: Primeira possibilidade de padrão musical para a escala de Defesa.



Figura 41: Segunda possibilidade de padrão musical para a escala de Defesa.

Escala Diagonal – primeiro formato: 1- direita-frente-alto (vértice direito-anterior-superior); 2- esquerda-atrás-baixo (vértice esquerdo-posterior-inferior); 3- esquerda-frente-alto (vértice esquerdo-anterior-superior); 4- direita-atrás-baixo (vértice direito-posterior-superior); 5- esquerda-atrás-alto (vértice esquerdo-posterior-superior); 6- direita-frente-baixo (vértice direito-anterior-inferior); 7- direita-atrás-alto (vértice direito-posterior-superior); 8- esquerda-frente-baixo (vértice esquerdo-anterior-inferior); 9- direita-frente-alto (vértice direito-anterior-superior).

- Para essa escala, uma mesma nota em oitava diferente da anterior indica outra localização no espaço.

Exemplo de padrões possíveis: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, si, dó/dó, mi, sol, si, lá, fá, ré, sí, dó.



Figura 42: Primeira possibilidade de padrão musical para a escala Diagonal.



Figura 43: Segunda possibilidade de padrão musical para escala Diagonal.

Escala Diametral I- primeiro formato: 1- centro-medial; 2- direita-alto (vértice direito superior); 3- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 4- centro-medial; 5- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 6- direita-baixo (vértice direito inferior); 7- centro-medial; 8- frente-alto (vértice anterior superior); 9- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 10- centro-medial; 11- atrás-alto (vértice posterior superior); 12- frente-baixo (vértice anterior inferior); 13- centro-medial; 14- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 15- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 16- centro-medial; 17- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 18- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 19- centro-medial.

Exemplos de padrões musicais: dó, mi, sol, dó, si, re, dó, lá, fá, dó ré, si, dó, lá, sol, dó, dó, mi, dó / dó, dó#, ré, dó, ré#, ré, dó, mi, fá, dó, fá#, sol, dó, sol#, lá, dó, lá#, si, dó.



Figura 44: Primeira possibilidade de padrão musical para escala Diametral.

- Nesse formato, uma mesma nota em oitava diferente da anterior indica outra localização no espaço, no caso da escala diatônica. Esse parâmetro não se aplica à escala cromática.

O objetivo da realização das escalas cinético-musicais consiste em dois pontos principais, habituar o cantor a realizar canto e movimento, desde sua preparação até a *performance* final e, também, facilitar o treino das direcionalidades espaciais, juntamente com os treinos intervalares e de utilização vocal.

1.2.5 Temas de Movimento

Cont. Os Temas de Movimento são sugestões de exercícios progressivos deixados por Laban em seu livro *A Dança Educativa Moderna* (1984)⁹⁶. Ao todo são expostos dezesseis temas de movimento. Embora Laban sugira que os oito primeiros temas sejam para crianças menores de onze anos, os exercícios podem ser adaptados aos mais diversos contextos. O conteúdo que transcrevo abaixo é uma síntese das informações fornecidas por Lenira Rengel em seus livros *Dicionário Laban* (2005) e *Os Temas de Movimento de Rudolf Laban (I a VIII)* (2008).

⁹⁶ Informação encontrada no texto não publicado de Roberta Jorge Luz, disponível em http://spcd.com.br/downloads/seminario_publicacoes/Reflexoes_Sobre_a_LinguagemdaDancanasAulasde%20Arte_RobertaLuz.pdf. Acesso em 07 de Julho de 2015.

Tema de movimento I – consciência corporal (RENGEL, 2005, p. 101 e 102):

- Corpo em movimento e imobilidade⁹⁷;
- Uso simétrico e assimétrico do corpo;
- Ênfase em partes do corpo;
- Liderando o movimento com partes específicas do corpo;
- Transferência do peso e gestual;
- Relações entre partes do corpo.
- Esticar, dobrar, torcer⁹⁸.

Tema de movimento II – consciência do peso (firme ou leve) e do tempo⁹⁹ (sustentado ou súbito).

Tema de movimento III – consciência do espaço (RENGEL, 2005, p. 102).

- Áreas espaciais (baixa, média e alta).
- Zonas do corpo.
- Extensão no espaço¹⁰⁰ (trata da mudança de foco: para perto do corpo e para longe do corpo).
- Palavras espaciais (por cima, por baixo, ao redor).
- Ações espaciais básicas (emergir, afundar, etc.).

Tema de movimento IV – consciência da fluência¹⁰¹ do peso corporal no espaço e no tempo.

Tema de movimento V – relacionado com a adaptação a parceiros (RENGEL, 2005, p. 103).

- Fazendo o mesmo – realizando atitudes espelhadas.
- Conversações em movimento.
- Dançando junto.

⁹⁷ “Importante perceber que imobilidade tem movimento. É apenas aparentemente, a olho nu, que estamos imóveis. Melhor dizendo, podemos estar parados, porém não imóveis. Imagine se tivéssemos aquela visão de raio X ou de ultra som, etc., daria para ver que tudo está se mexendo dentro do corpo, bem como fora. O movimento não se dá só “fora” do corpo.” (RENGEL, 2008, p. 20)

⁹⁸ “Este Tema trata de como coordenar as bases mecânicas constituintes do movimento, as quais são dobrar, esticar e torcer e de funções cinéticas elementares.” (RENGEL, 2008, p. 19)

⁹⁹ “Com relação ao tempo, Laban chamou a atenção para algo muito importante que ocorre. Trata-se do ritmo métrico e não-métrico.” (RENGEL, 2008, p. 33)

¹⁰⁰ “Também criamos traçados com fitas, barbantes e elásticos. Esses caminhos podem ser retos ou sinuosos, deste modo experienciamos as qualidades espaciais de *DIRETO* e *FLEXÍVEL*.” (RENGEL, 2008, p. 40)

¹⁰¹ “Laban disse que quando não conseguimos “parar” um movimento rapidamente, a fluência é livre, quando paramos um movimento e recomeçamos sem dificuldade a qualquer momento, a fluência é controlada.” (RENGEL, 2008, p. 48)

- Dançando para o parceiro (observação de movimentos).
- Dançar em duos, trios, quartetos, etc.

Tema de movimento VI – relacionado com o uso instrumental do corpo (RENGEL, 2005, p. 103 e 104).

- Gestos (sem transferências de peso).
- Passos (com transferências de peso).
- Locomoção (transferências de lugar).
- Pular (movimentos nos quais não há um ponto de suporte).
- Virar (movimentos nos quais é feita uma mudança de frente).

Tema de movimento VII – consciência das oito ações de esforço básicas¹⁰²: 1-Torcer 2-Pressionar 3- Chicotear 4- Socar 5- Flutuar 6- Deslizar 7-Pontuar 8- Sacudir.

Tema de Movimento VIII – relacionado aos ritmos ocupacionais¹⁰³ (RENGEL, 2005, p. 105).

- Ações mímicas de trabalho¹⁰⁴.
- Trabalhos em pares ou grupos.
- Ritmo da ação (preparação, ação, recuperação).
- Estados de ânimo e ações de trabalho.
- Traduzindo o trabalho em dança.

Tema de movimento IX – relacionado com as formas do movimento (RENGEL, 2005, p. 105).

- Padrões espaciais básicos – linhas retas, curvas e torcidas.
- Progressão espacial e tensão espacial.
- Tamanho do movimento.
- Formas corporais – (como-agulha, como-bola, etc.).

¹⁰² “É como se as ações completas fossem as cores primárias e, a partir delas, existissem “cores incompletas”: vinho, azul-piscina.” (RENGEL, 2008, p. 74)

¹⁰³ “Pesquise, observe os múltiplos movimentos que são feitos em cada tipo de trabalho, ou na rua, no ônibus, entre outros. Nada disso é uma mera imitação e, lembre-se do que falamos sobre cópia e/ou imitação. Ficar mimetizando movimentos de trabalho, os do dia a dia ou de técnicas de danças específicas é para transformá-los e também entender seus propósitos e qualidades. E, a partir deles criar dança!!!” (RENGEL, 2008, p. 85)

¹⁰⁴ “Originalmente este Tema correspondia a aprender a compor a partir de canções e de sons produzidos no trabalho.” (RENGEL, 2005, p. 105)

Tema de movimento X – relacionado com os ritmos dinâmicos e as transições das oito ações básicas.

Tema de movimento XI – consciência da orientação espacial relacionando-se com as vinte e sete direções espaciais básicas.

Tema de movimento XII – relacionado às afinidades de esforço e forma, “os aspectos espaciais e dinâmicos do movimento são abordados como uma coisa só” (RENGEL, 2005, p. 107).

Tema de movimento XIII – relacionado com a elevação do solo (RENGEL, 2005, p. 108).

- Saindo do chão.
- Partes específicas do corpo, levando o peso em direção ao ar.
- Formas e elevação.
- Esforço e elevação.
- Volta ao chão.
- Elevação sem pulo.
- Jogos com parceiros e grupos.
- Música e elevação.

Tema de movimento XIV – despertar da sensação e da composição em grupo (RENGEL, 2005, p. 108).

- Sendo parte de um grupo.
- Liderando e adaptando-se num grupo de improvisação.
- Ações de grupo miméticas.
- Compondo para um grupo e dirigindo um grupo.
- Relações de Espaço, Peso, Tempo e Fluência.

Tema de movimento XV – relacionado com as formações grupais (RENGEL, 2005, p. 109).

- O grupo atuando como uma unidade.
- Formações de grupos lineares, irregulares, fragmentadas.
- Recursos visuais que auxiliam as formações (objetos, esculturas, elementos da natureza).

Tema de movimento XVI – relacionado com significado, expressão, comunicação e implementação no corpo (RENGEL, 2005, p. 109).

- Significado, expressão, comunicação.
- Conteúdo de uma composição de dança.
- O processo criativo.
- Formas coreográficas.
- Instrumentos coreográficos.
- Coreografia como um evento multimídia.
- Da expressão à implementação/*embodiment*.

Adapt. Associamos, então, os temas de movimento aos exercícios anteriormente propostos e desenvolvemos nossos exercícios para as novas partes necessárias.

Série 12 de exercícios sugeridos

Adaptações que podem ser incluídas nos temas de movimento, dentre outras, são:

- Experimentar a voz em movimento e imobilidade, por exemplo, cantar sem se locomover ou locomovendo-se pelo espaço (Tema de Movimento 1);
- Uso simétrico e assimétrico dos cubos ressonantes, associado às outras partes do corpo (como demonstramos ao falar da figura do híbrido do trato vocal), assim, o executante pode experimentar vibrações em diferentes locais da cabeça e do corpo, juntamente com uma movimentação corporal simétrica ou assimétrica (Tema de Movimento D);
- Consciência dos fatores sonoros (peso, tempo, espaço, fluência), que podem ser associados aos fatores de movimento (Tema de Movimento IV);
- Espacialidades vocais, como as propostas por Francesca Della Mônica¹⁰⁵ (Tema de Movimento III);
- Palavras espaciais (por cima, por baixo, ao redor) utilizadas para a produção vocal (Tema de Movimento III);
- Adaptação dos exercícios sugeridos a parceiros (duos, trios, etc.) e, posteriormente, interação com os parceiros em canções folclóricas (Tema de Movimento V);

¹⁰⁵ Ver página 66.

1.2.6 Kinesfera

Cont. Para compreender o que é a Cinesfera (Kinesfera), basta esticar os membros do corpo para o mais distante onde consigam ir do centro do corpo, ou seja, é uma esfera imaginária formada pelo diâmetro entre as extremidades do corpo. “Ela determina o limite natural do espaço pessoal. A Cinesfera se mantém constante em relação ao corpo, [isto é], se o agente se move, mudando sua posição, ele “leva” consigo sua cinesfera e suas mesmas relações de localização” (RENGEL, 2005, p. 32 e 33). A Cinesfera não diz respeito apenas ao espaço físico, mas também ao espaço psicológico do movimento, sendo flexível em ambos os aspectos. Por exemplo, a cinesfera encolhe-se nos espaços públicos, cheios de gente, garantindo o movimento e expande-se em espaços mais vazios (SERRA *apud* RENGEL, 2005, p. 33).

Adapt. Começamos a nos questionar sobre como seria nossa Cinesfera Vocal. A partir daí, surgiram alguns pontos possíveis. A primeira consideração é a de que nossa Cinesfera Vocal e/ou Sonora pode ser muito mais ampla que nossa Cinesfera Corporal, devido ao fato de que nossa projeção sonora consegue ir muito mais além se comparada ao nosso diâmetro corporal. Uma segunda observação é que, assim como acontece com a Cinesfera Corporal, nossa Cinesfera Vocal também pode ser elástica, em termos físicos e/ou psicológicos. Em termos físicos, porque podemos conseguir maior ou menor alcance, dependendo do objetivo e das condições espaciais e acústicas e em termos psicológicos porque, por exemplo, um grito pode “invadir” nossa Cinesfera auditiva, fazendo com que nos sintamos agredidos. Por outro lado, tal grito pode ser considerado natural, se for de alegria ou se acontecer em ambiente ruidoso. Em terceiro lugar, nossa Cinesfera vocal também é tridimensional, por assim ser a onda sonora e por perpassar os espaços tridimensionais. Em quarto lugar, a Cinesfera Vocal também delimita o espaço pessoal íntimo, social, público, etc. Em quinto lugar, tem-se uma questão dúbia, ou seja, a Cinesfera Vocal pode ser estipulada tanto por sua projeção (capacidade de propagação), por seus limites de altura (frequência) ou por sua intensidade (amplitude). Por exemplo, podemos nos sentir “invasões” auditivamente por um som, que mesmo nem tão agudo, nem tão grave, nem tão intenso, permaneçamos ouvindo, como o tique-taque de um relógio, etc. Essa “invasão” também pode ocorrer, geralmente, quando ouvimos um som muito agudo ou, ainda, muito forte como o já citado grito. Além disso, o aspecto físico de sermos, literalmente, tocados pelas ondas sonoras gera mais um ponto de vista, ou seja, até que ponto podemos ou não sentir conscientemente essa intervenção física e até que ponto nos sentimos incomodados por ela como, por exemplo, quando estamos perto

de um alto-falante em um *show* e sentimos todo nosso corpo vibrar, chegando, por vezes, a continuar a sentir essa sensação mesmo quando retornamos para casa. Assim, a Cinesfera Vocal/Sonora não diz respeito somente às nossas delimitações auditivas, mas físicas, ou seja, podemos nos sentir confortáveis com o toque que uma voz realiza em nós ou, por outro lado, tal vibração pode nos incomodar. O entendimento do conceito de Cinesfera Vocal/Sonora pode ser útil para o trabalho de especialização vocal, ou seja, ampliação da cinesfera vocal do *performer*, assim como ocorre com a cinesfera corporal. Além disso, ele traz maior clareza sobre o alcance da voz e de suas possíveis interações (com o público, com outros *performers*, etc.)

Finalizando este capítulo, elencamos alguns estudos labanianos e suas respectivas adaptações, por nós realizadas, que podem contribuir para a formação e para o processo e resultado de construção da *performance*. Podemos citar: 1) O esquema corporal labaniano (e seu entendimento) e a complementação de tal esquema contemplando principais movimentos para a produção vocal, incluindo-se aí, posteriormente, a figura do híbrido do trato vocal com tronco e membros inferiores, que possibilitou perceber a interrelação possível entre o trato vocal e demais partes do corpo ; 2) Os fatores de movimento labanianos e os fatores sonoros; 3) As formas cristalinas e os cubos ressonantes; 4) As escalas de movimento de Laban e as escalas cinético-musicais; 5) Cinesfera corporal e a cinesfera vocal. Para trazer uma visão mais sucinta, oferecemos o quadro abaixo:

Estudos Labanianos	Nossas Adaptações
Esquema corporal Laban	Novo esquema (contemplando produção vocal) (híbrido)
Fatores de movimento	Fatores sonoros
Formas cristalinas	Cubos ressonantes
Escalas de movimento	Escalas cinético-musicais
Cinesfera corporal	Cinesfera vocal/sonora

Quadro VI: Quadro sinóptico dos principais estudos labanianos e suas respectivas adaptações

CAPÍTULO 2 –Caminho para *Lune d’Octobre*

Neste capítulo, propomos um caminho de *performance*, com base em exercícios expostos nos capítulos 1, que aplicaremos à canção-*corpus Lune d’Octobre*, integrante da Coleção de Canções *Historietas*¹⁰⁶, de Heitor Villa-Lobos. A escolha desse *corpus* levou em consideração, principalmente, a forma breve da canção, que conta com 53 compassos, e também o fato de considerarmos que, dentre as canções escolhidas para o recital, ela é a que tem menor grau de dificuldade técnica por ter sua extensão dentro do limite de uma oitava, não utilizando partes nem do extremo agudo nem do extremo grave da voz e, ainda, não possuir grandes dificuldades de capacidade respiratória. Deste modo, consideramos que a execução vocal tecnicamente mais simples poderia favorecer a movimentação cênica, no sentido de que a produção da voz não exigiria uma atenção demasiada por parte do cantor. Não pretendemos que essa metodologia seja fechada em si mesma, mas que funcione como um mosaico de opções móveis, no qual a ordem das partes pode ser alterada e mesmo o conteúdo substituído por alguns exercícios semelhantes com os mesmos propósitos. É uma sugestão de um caminho com múltiplas variáveis, mas que, ainda assim, constitui uma estrutura auxiliar ao *performer*. Esse percurso está dividido em duas partes: a primeira voltada para um momento de preparação e a segunda para a construção cênica, propriamente dita. Todavia, sugerimos que os exercícios da primeira fase sejam executados, sempre que possível, em consonância com a contextualização (circunstâncias dadas) ou o enredo no qual ocorrerá a cena.

A contextualização fornecida abaixo, faz parte do tema central do Recital Final de doutorado, que será exposto no capítulo 3. Todavia, vamos explicar aqui como surgiu tal contextualização. Partindo do tema do recital, que foi a dificuldade expressiva experienciada por figuras femininas em consequência à opressão que frequentemente sofrem, decidimos abordar não apenas essa questão ligada ao sexo feminino, mas, também, ao gênero feminino. Nesse sentido, definimos que um dos personagens deveria ser do sexo masculino, expressando-se, em certo momento, em gênero feminino. Surgiu, assim, a ideia de criar uma *Drag Queen*. A coletânea de canções *Historietas* não possui uma temática comum entre as músicas, como veremos também no capítulo 3¹⁰⁷. Além disso, tal coletânea possui duas

¹⁰⁶ Ver nota de rodapé página 17.

¹⁰⁷ Ver página 146.

canções em português e quatro em francês. Embora desse total de seis canções, apenas cinco tenham sido apresentadas em nosso recital. Propusemo-nos, então, a criar um enredo que colocasse as canções em uma temática comum e, também, que possibilitasse, cenicamente, a execução de canções em português e em francês. Tomando por base inicial a canção *Novelozinho de Linha*, cujo poema, originariamente, tem o nome de Debussy, lembramo-nos de um depoimento de Manuel Bandeira, em uma carta a Mário de Andrade, no qual ele diz:

No que respeita à técnica o 'Para cá, para lá' são os primeiros compassos da *Rêverie ma à rebours*, que na *Rêverie* as notas oscilam do grave para o agudo e do agudo para o grave. Mas se houvesse no meu Debussy apenas essa onomatopeia afetuosamente satírica eu não o teria publicado. Há ainda que um dia vi naquela atitude uma meninazinha de três anos, que então acreditávamos inapta para a vida por uma lesão cardíaca precoce, e isto despertou-me uma ternura profunda misturada à lembrança da *Jeune fille aux cheveux de lin*. E aquele novelozinho de linha que oscila umas três vezes e cai pareceu-me a imagem da vida daquele anjinho e depois, por uma colossal ampliação e sucessão de círculos, a imagem da minha vida, da vida de todos nós, e dos mundos e dos universos. (BANDEIRA, 2001, p.66)

A partir disso, pensamos em criar uma história na qual uma criança que gostava de se fantasiar com as roupas da mãe, perdesse a vida, vítima da homofobia do pai. O irmão que presenciaria tudo, decidiria, mais tarde, tornar-se uma Drag Queen, em homenagem àquele que gostava de se fantasiar e que havia, precocemente, falecido. Para justificar a utilização dos poemas em francês, a Drag Queen apresenta-se na França, quando seu intérprete vai para lá em busca da mãe, que era francesa.

Contextualização: A personagem é uma figura feminina (Drag Queen), de 45 anos. Nesse momento, ela está em seu quarto, onde, através da janela, vê o luar refletido em um lago e vê também um jardim. Faz frio.

3.1 - Parte 1: preparação

Vestes: Escolhemos definir uma vestimenta que permitisse a livre movimentação durante todo o processo.

Alongamento e Vocalize: Fazemos, então, um alongamento e um breve vocalize de aquecimento (visto que voltaremos a exercícios corporais e vocais mais tarde).

Conscientização: Sugerimos que sejam executados os exercícios Respiração Celular, Irradiação Central, Superior-Inferior, Homolateral e Contralateral, com e sem a utilização de vocalizações e experimentações dos cubos ressonantes, a fim de trabalhar as diferentes partes do corpo e suas utilizações, a consciência corporal e interconexão corpo/voz.

Esquema corporal: A partir do momento que o executante atingir o plano alto (ficando em pé), sugerimos que execute experimentações das possibilidades de movimento das partes fornecidas no Novo Esquema Corporal. Primeiramente, partes separadas e depois em conjunto, sem e com transferência de peso, sem e com transferência de lugar, etc. Sugerimos que o esquema seja iniciado nas extremidades inferiores do corpo, ou seja: dedos dos pés, pé, tornozelo, joelho, etc. Nessa fase, podem ser utilizados exercícios das três primeiras séries de exercícios sugeridos.

7 orifícios da cabeça: Ao completar o esquema corporal, de baixo para cima, podemos inserir os exercícios e massagens que Oida sugere para boca, narinas, orelhas e olhos.

Inspiração: Sugerimos, então, que o *performer* retome os exercícios de experimentação de movimentos, como forma de estudo, mas experimentando 5 diferentes maneiras de respirar, as duas primeiras podem ser encontradas nas séries 1 e 2 de exercícios sugeridos. 1- Analogamente ao corpo (movimentos descendentes de diafragma, laringe, mãos e joelhos); 2- Contrariamente ao corpo (esticar braços e pernas para cima, tentar não mover muito o abdômen, etc.); 3- Inspirando ao realizar um movimento; 4- Expirando ao realizar um movimento; 5- Mantendo a respiração presa ao realizar um movimento. Nesse ponto, também pode ser observado se o *performer* mantém seu baixo ventre (*hara*¹⁰⁸) rígido ou flexível.

Ressonadores/*Kundalini* e 3 orifícios do assoalho pélvico: Nessa etapa o executante pode aperfeiçoar suas vibrações pelo corpo, geradas pela vibração vocal, bem como os 7 pontos principais de atenção durante o canto e trabalhar a contração da musculatura do assoalho pélvico e dos 3 orifícios restantes, ou seja, ânus, uretra e vagina. Esse treino também pode ser feito com utilização de partes da melodia da peça estudada.

Treino dos Fatores de Movimento Corporais e Vocais: Estudo dos fatores de movimento (Peso, Espaço, Tempo, Fluência) corporais e vocais, conforme sugerido nas séries

¹⁰⁸ O *hara* compreenderia o centro de equilíbrio e de força espiritual de todo o ser. Fisicamente é a região situada abaixo do umbigo, na barriga ou baixo ventre, muito observado nas artes marciais, teatro e meditação japoneses. Oida sublinha que um paradoxo existente é o de que um *hara* forte é, fisicamente, macio e maleável (OIDA, 2007, p. 35 e 36). O que temos observado na prática docente e na observação de demais cantores é que o abdômen muito rígido, realmente, dificulta nossa flexibilidade e capacidade respiratória, sem contar na rigidez de músculos do pescoço que pode iniciar-se e progredir, por vezes, com certos exercícios físicos, como, por exemplo, a musculação. A tonificação muscular é desejável, mas sua rigidez exacerbada pode, na grande maioria das vezes, restringir os movimentos. Desse modo, o comentário de Oida de que um *hara* forte é, paradoxalmente, macio e maleável, vem ao encontro das nossas necessidades vocais e expressivas.

de exercícios 5,6,7 e 8. Com relação ao fator Espaço, podem-se experimentar as espacialidades vocais propostas Della Monica e Maletta, embora suas ideias sejam distintas do conceito de Timbre que inicialmente atribuímos ao Espaço Vocal. Também propomos que esse exercício seja repetido com algumas partes musicais referentes ao canto ou ao piano, observando-se as dinâmicas sugeridas na partitura, etc. Logo após, podem-se exercitar as oito ações básicas de expressividade: Torcer, Pressionar, Chicotear, Socar, Flutuar, Deslizar, Pontuar e Sacudir, experimentando-se os fatores de movimentos característicos de cada uma delas, como foi exposto no capítulo 1¹⁰⁹.

Escalas: Aqui podem ser feitas algumas das escalas corpóreo-vocais sugeridas na série de número 11. Escolhemos para o estudo dessa canção, a Escala Diametral I, por ser a escala realizada dentro de um icosaedro imaginário (para o qual foi pensada toda a cena das *Historietas*) e por utilizar os três planos espaciais, vertical, horizontal, sagital. O executante poderá, ainda, associar as direções de seus movimentos a partir da melodia musical, conforme as notas correspondentes para cada direção, associadas na Escala Diametral I.¹¹⁰

Sugerimos que durante toda a primeira parte, a melodia da canção seja executada primeiramente em uma só vogal, porque o cantor teria que se preocupar somente com a emissão e não teria que realizar ajustes articulatórios para produzir diferentes vogais. Depois, sugerimos que a melodia seja feita somente com as vogais do texto, mas não com as consoantes, porque assim o cantor preocupa-se com a emissão e com os ajustes articulatórios das vogais, mas mantém suas pregas vocais vibrando sem interrupção. Isto porque, se o cantor já cantasse o texto com as consoantes, certamente, realizaria consoantes vozeadas¹¹¹ e não vozeadas¹¹², interrompendo, certas vezes, a vibração vocal. Quando forem inseridas as consoantes, talvez seja melhor que o executante esteja mais atento à sonoridade do texto e aos movimentos que ela provoca, ou dos quais resulta, e não ao seu significado, porque isso poderia gerar uma tendência a realizar movimentos ilustrativos para os significados textuais, reduzindo, muitas vezes, o potencial criativo espontâneo e expressivo.

¹⁰⁹ Ver página 73.

¹¹⁰ Ver página 115.

¹¹¹ Consoantes durante as quais as pregas vocais estão em vibração.

¹¹² Consoantes durante as quais as pregas vocais não estão em vibração.

3.2 - Parte 2: construção cênica

Partitura de ações físicas: A fim de definirmos uma partitura de movimentos, escolhemos cinco ações, que estivessem relacionadas com a contextualização criada por nós, para improvisarmos sobre elas e, após explorarmos várias possibilidades do modo de realizarmos uma mesma ação, selecionamos alguns desses modos para criarmos nossa partitura de ações. As ações escolhidas foram: 1- Caminhar; 2- Ver; 3- Tirar o Sapato; 4- Sentar; 5- Desarrumar. Compartilhamos a seguir as anotações que fizemos sobre as experimentações. Tais anotações são apenas exemplos para o leitor, tendo em vista o fato de que essa estruturação não é para entendimento direto e literal da plateia, mas para guiar o *performer* em sua atuação.

Maneiras que surgiram nas experimentações:

- 1- Caminhar: a) Como bailarina, braços juntos do corpo, tempo acelerado, girando tronco e cabeça. Andamento *prestíssimo*. b) Tronco para trás, na ponta dos pés como se estivesse usando salto alto, quadril acentuadamente para um lado e depois para o outro, braços atrás do quadril, buscar a imagem do caminhar de uma girafa. Movimento dos quadris como se fosse um ritmo pontuado. c) Buscar um caminhar considerado mais masculinizado. Tronco mais rígido (quadrado), olhando para baixo, ombros armados, pisar com todo o pé no chão.
- 2- Ver: a) Movimento de verticalização. As mãos partem do centro do corpo para frente e para fora, com braços esticados, movimentamos as mãos para cima até atrás da cabeça, como se fôssemos desenhar um giro de 360 graus com a coluna dobrando para trás. Após atingir o ponto máximo de flexibilidade, voltamos, novamente, como que desenhando um círculo, indo até o chão e passando os braços por entre as pernas, com joelhos flexionados, para trás e para fora. A coluna se dobra para frente, como se fosse fazer um movimento de “enrolar”. O olhar acompanha sempre as pontas dos dedos das mãos. b) A mão direita cruza o lado esquerdo do pescoço e é colocada sobre a coluna (centro das costas), o queixo apoia-se sobre o cotovelo. É realizado um movimento de 180 graus do pescoço, cabeça e braço. O olhar move-se junto com a ponta do cotovelo. c) primeira variação desse movimento com o braço agora esticado e a palma da mão para cima, queixo sobre o ombro direito. d) segunda variação desse movimento com braço dobrado sobre o peito e queixo sobre a palma da mão direita. e) O próximo utiliza óculos para sua composição. Faz-se o movimento de retirar os óculos para frente e para baixo (sobre o nariz). Durante esse movimento, vira-se a

cabeça e o pescoço para a esquerda e para baixo. Retorna-se à posição inicial. Agora, retiram-se os óculos para frente e para cima (sobre a testa), virando-se a cabeça e o pescoço para a direita e para cima. Retorna-se à posição inicial. O movimento do tronco segue o do pescoço e da cabeça, enquanto que o do quadril é oposto a eles.

- 3- Sentar: a) Sentar-se em uma cadeira, passando os braços por detrás do corpo para segurar a cadeira, realizar o movimento sem flexionar os joelhos. b) Agachar para limpar a cadeira. Levantar-se, encostar a parte posterior de uma das pernas para certificar-se da localização da cadeira, depois a outra perna e, então, se sentar. c) Sentar-se lateralmente de modo que o encosto da cadeira fique do lado esquerdo do corpo. Enquanto a perna esquerda está voltada para frente, a perna direita fica voltada para o lado direito, formando ângulo de 90 graus. A mão e o antebraço esquerdo apoiam-se sobre o encosto da cadeira e a mão e o braço direitos apoiam-se no assento da cadeira, entre o ângulo de 90 graus formado pelas pernas. Após sentar-se, cruza-se a perna direita sobre a esquerda e também o braço direito sobre o esquerdo, tronco vai para trás, cabeça para direita-trás (diagonal).
- 4- Desarrumar: a) Sentar-se utilizando movimentos mais retos e rígidos. Retirar da composição do personagem elementos de composição de uma Drag Queen, cílios postiços, vestido, enchimentos, apliques, maquiagem etc.
- 5- Tirar o sapato: a) Colocar o pé esquerdo em cima da cadeira e, ali, tirar o sapato. b) Antes de tirar o outro sapato, caminhar tentando manter o equilíbrio, ou seja, com o pé descalço na ponta dos pés e, depois, sem equilíbrio, com um pé descalço e outro com sapato de salto. b) Agachar, apoiar a mão esquerda atrás do corpo, esticar a perna direita para diagonal frente/direita do corpo e, então, tirar o sapato do pé direito.

Apesar de termos relatado ações simples, essas ações podem ser executadas de maneira cada vez menos convencionais. Por exemplo, pode-se levar a cadeira ao corpo e não o corpo à cadeira, como se a cadeira se tornasse um grande casco do corpo. Ou, então, o executante poderia ir se arrastando até a cadeira como se fosse realizar uma escalada sobre ela.

Como não poderíamos utilizar todas essas variações de ações em uma mesma canção, dividimos a canção em 7 partes e escolhemos uma ação básica para cada parte dessa. Da seguinte maneira:

Parte	Compassos	Ações
1	1-12	Sentar-se lateralmente na cadeira (modo 3c)
2	12-15	Caminhar simulando utilização de salto alto (quadris em ritmo pontuado) (modo 1b)
3	16-22	Ver (o rio da canção) – Movimento esquerda/direita – 180° (modos 2b e 2d)
4	23-26	Tirar o sapato (modo 5b)
5	27-36	Ver – movimento cima/baixo – 360° (modo 2a)
6	37-46	Caminhar (modo 1c)
7	47-53	Sentar (modo 3a)

Quadro VII: Ações divididas por grupos de compassos.

Escalas de Movimento

A seguir, fizemos uma conexão entre a composição musical e a composição das direções dos movimentos. Primeiramente, verificamos que a composição musical utilizava 10 sons da escala musical ocidental, a saber: Dó, Dó#, Ré, Mi, Fá#, Sol, Sol#, Lá, Lá#, Sib e Si. Consideramos os enarmônicos Lá sustenido e Si bemol como duas direções diferentes no espaço. Assim, associamos cada nota musical da melodia do canto a um vértice do icosaedro. Desdobramos, então, o icosaedro nos planos da porta, roda e mesa e definimos as notas para os vértices levando-se em conta que as notas mais utilizadas na melodia do canto estivessem nos planos espaciais médio e alto. As associações ficaram assim representadas:

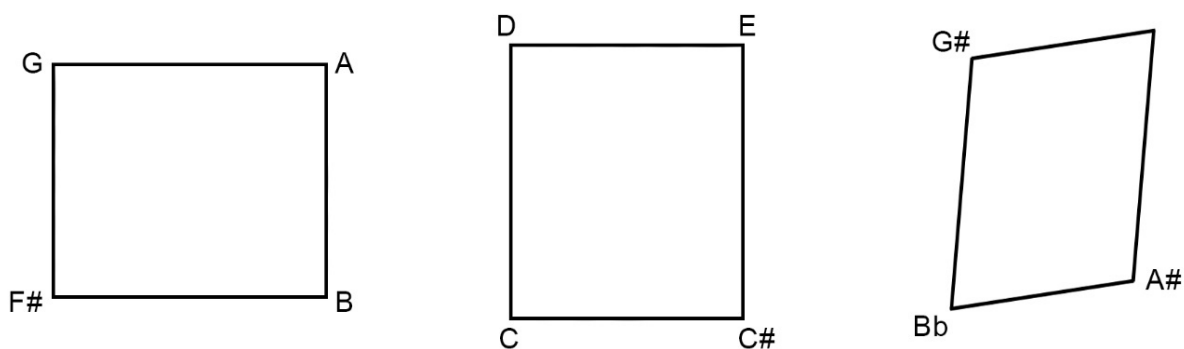


Figura 45: Notas da melodia associadas ao plano da mesa, roda e porta.

Cantamos, lentamente, a melodia movendo-nos pelas direções espaciais correspondentes, gerando, a partir da melodia musical, uma melodia de movimentos. Exemplificamos abaixo por meio da associação que fizemos entre a notação das direções espaciais utilizadas por Laban e a notação musical tradicional.

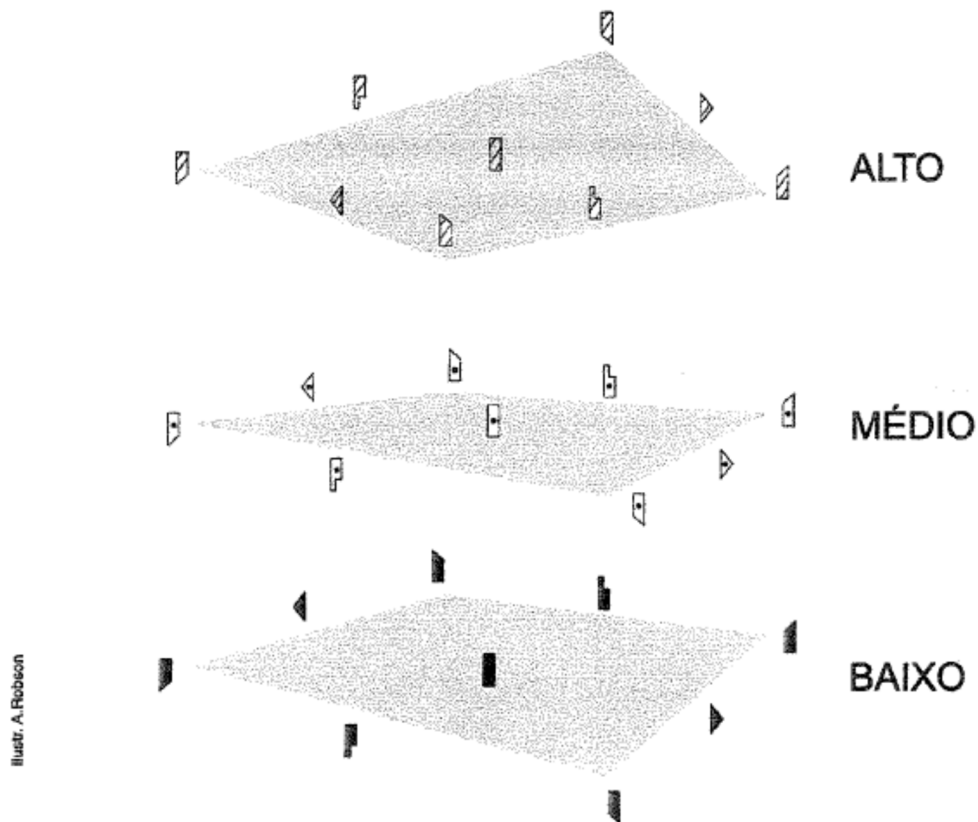


Figura 46: Planos espaciais e notação das direções. Fonte: RENGEL, 2001, p. 28.

And^e bien rythmé

CANTO

Au long de ces ca-naux Le clair de lune Des la-gu-nes Danse dans l'eau dans l'eau... Aux sou-pirs as-sou-pis Des man-do-li-nes,

Figura 47: Melodia de movimentos/direções a partir da melodia musical.

Para essa canção, as direções ficaram assim definidas: Dó (C) ◀, Dó# (C#) ▶, Ré (D) ◀, Mi (E) ▶, Fá# (F#) ▶, Sol (G) ▶, Sol# (G#) ▶, Lá (A) ▶, Lá# (A#) ▶, Sib (Bb) ▶, Si (B) ▶. Entretanto, se esse exercício fosse aplicado dessa forma na criação da *performance*, ela assumiria mais um caráter de dança do que de cena. Por isso, escolhemos momentos específicos para mudar os direcionamentos.

Parte	Compassos	Ações	Direções utilizadas
1	1-12	Sentar (modo 3c)	G, B, A
2	12-15	Caminhar (modo 1b)	C#
3	16-22	Ver (modos 2b e 2d)	(mudança de frente)E, C#
4	23-26	Tirar o sapato (modo 5b)	B, D, A#
5	27-36	Ver (modo 2a)	(mudança de frente)G#, G#
6	37-46	Caminhar (modo 1c)	A, B
7	47-53	Sentar (modo 3 ^a)	E

Quadro VIII: Escolha das mudanças de direções.

Passamos, então, a testar variações nos fatores de movimento, ou seja, combinações diferentes de Espaço (Direto ou Flexível), Peso (Firme ou Leve), Tempo (Súbito ou Sustentado) e Fluência (Livre ou Controlada). Abaixo, demonstramos duas combinações possíveis para a primeira ação:

Espaço:	Direto (D)
Peso:	Firme (F)
Tempo:	Súbito (Sb)
Fluência:	Livre (L)

CANTO

And^o bien rythmé

Au long de ces ca — naux Le clair de

Figura 48: Primeira possibilidade de combinação dos fatores de movimento.

Espaço:	Flexível (F)
Peso:	Leve (L)
Tempo:	Sustentado (St)
Fluência:	Controlada (C)

CANTO

And^o bien rythmé

Au long de ces ca — naux Le clair de

Figura 49: Segunda possibilidade de combinação dos fatores de movimento.

Mesmo processo pode-se fazer com os fatores de movimento vocal:

CANTO

And^o bien rythmé

Au long de ces ca — naux Le clair de

Espaço Vocal/Tímbr:	Tímbr Padrão (Tp)/ Sem vibrato (Sv)
Peso Vocal/Intensidade:	Piano (p)
Tempo Vocal/Articulação:	Ligado (L)
Fluência Vocal/Projeção:	Mais Impostação (I+)

Figura 50: Primeira possibilidade de combinação dos fatores de movimentos vocais.

And^o bien rythmé

CANTO

Espaço Vocal/Timbre:	Timbre com mais Harmônicos Agudos (Ta)
Peso Vocal/Intensidade:	Mezzo-forte (mf)
Tempo Vocal/Articulação:	Articulado (A)
Fluência Vocal/Projeção:	Menos Impostação (I-)

Figura 51: Segunda possibilidade de combinação dos fatores de movimentos vocais.

Essas possibilidades que acabamos de sugerir, não são uma escolha finalizada, mas apenas demonstrações de como o executante pode variar os fatores de movimento. Do mesmo modo, as escolhas das combinações de fatores sonoros e de movimento realizadas para a Partitura Global (que demonstraremos a seguir) e para os Quadros Sinópticos¹¹³ da *Performance* (no capítulo 3) não foram definidas antes das ações, mas a partir das experimentações. Portanto, o que demonstraremos nas próximas estruturações são maneiras de registrar o trabalho que experienciamos na prática. Nossas escolhas, a partir da prática, deveram-se a diversos fatores como, por exemplo: intenções das ações, ou seja, se aquela qualidade de movimento representava para nós o que gostaríamos de expressar, significado texto cantado no momento da ação, exequibilidade da qualidade de movimento em conjunto com a parte vocal, etc. Contudo, gostaríamos de dizer que o caminho inverso ao que fizemos também poderia ser percorrido, assim, tais qualidades de movimento poderiam ter sido definidas, primeiramente, nas estruturações escritas, para depois serem implementadas no trabalho prático.

Para composição de nossa Partitura Global, escolhemos nossos fatores de movimentos, partindo das indicações presentes na parte pianística, assim dispostas:

¹¹³ Ver página 141.

Indicação
<i>ppp/pp/p/mf/</i>
<i>delicatement</i>
<i>rubato</i>
<i>crescendo/decrescendo</i>
<i>plus animé</i>
<i>doucement soutenu</i>
<i>toujour</i>
<i>un peu lent</i>
<i>sfz</i>
<i>rallentando</i>

Quadro IX: Indicações presentes na parte pianística.

3.3 – Partitura Global

Antes da exposição da Partitura Global, precisamos deixar claro que essa partitura é apenas uma demonstração de composição da *performance*, não constituindo um resultado em si mesma. Primeiramente, porque ela apresenta apenas algumas linhas dessa composição (ações, fatores de movimento, etc.), visto que escolhemos não aglutinar essas informações com outras que poderiam ser adicionadas como, por exemplo, subtexto, tradução do texto, objetivos do personagem, etc. Outro esclarecimento importante é que essa é apenas uma das várias formas que a canção pode ser apresentada, pois, inclusive, no capítulo 3, sugerimos outra forma de execução para a mesma canção.

D (Direto)	Tp (Timbre padrão)/ Ta (Timbre com mais harmônicos agudos)/ Tg (Timbre com mais harmônicos graves)
F (Flexível)	Sv (Sem vibrato)/ Cv (Com Vibrato)
F (Forte)	mf (mezzo-forte)
L (Leve)	p (piano)/pp (pianíssimo)
Sb (Súbito)	A (Articulado)
St (Sustentado)	L (Ligado)
L (Livre)	I+ (Impostação maior)
C (Controlada)	I- (Impostação menor)

Quadro X: Legenda de símbolos da Partitura Global

A' Véra Janacopulos

LUNE D'OCTOBRE

Poesia de Ronald de Carvalho

HISTORIÉTA Nº(2)

Rio, 1920

H. VILLA-LOBOS

Ações/Direções: (Abrir e fechar leque)	Sentar (Cruzar pernas e braços)	G,	B	A
Espaço:	D	F	D	
Peso:	F	L	L	
Tempo:	Sb	St	Sb	
Fluência:	L	L	L	

And^o bien rythmé

CANTO

Espaço Vocal/Timbre:	Tp/Sv	Cv	Sv
Peso Vocal/Intensidade:	pp	<	> pp
Tempo Vocal/Articulação	L		
Fluência Vocal/Projeção:	I+		

And^o bien rythmé

PIANO

lu - ne Des la - gu - nes Danse dans l'eau dans l'eau ... Aux sou-

Tg < > Tp Tg < > Tp

A L

I+

- pirs as - sou - pis Des man - do - li - nes,

Ta Tp Ta Tg >

mf

L

I+

mortes Sur l'eau mor - te Pleurent ton nom ...

< Cv Sv Tg > Tp < Ta >

L I+

Tirar o sapato B, D, A#

D F
F L
Sb St
L C

Un fri - se - lie tout blanc Clôt le sil - ence ...

Tp Sv Ta Tg

p pp >

L A I+

Ver (o rio) (mudança de frente) G#

G#

D

L

S

L

- Som - no - lences D'anciens jar - dins, D'an

Tg Sv Cv Sv Cv

P
L
I+

F

Sb

- ciens jar - dins las - sants Bleuis de lu - - ne, La beguine Des blansbas.

Tp Ta Tg Tp

< > mf A

I+

Caminhar

A

D

mL

St

C

1º Tempo

- sins.

Ta Sv

Tp

Cv

mf

>

L

I+

B

Au long des vieux ca - naux Le clair de

Tp/Sv

Cv

Sv

pp

<

>

pp

L

I+

lune Des la-gunes Danse dans l'eau, dans l'eau ...

I+ AL

Sentar E

D L

F St

Sb

C

dans l'eau ... Un peu lent

p Cv Sv

p L C

Un peu lent

The image displays a musical score for the piece 'Lune d'Octobre'. The top section shows a vocal line on a single staff with a long, sweeping melodic line. Below it, the piano accompaniment is shown on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a complex rhythmic and harmonic structure, including a prominent sfz (sforzando) marking and various dynamic markings such as pp (pianissimo), p (piano), dim. (diminuendo), and rall. (rallentando). The score includes numerous accidentals and articulation marks, indicating a technically demanding performance.

Figura 52: Partitura Global de *Lune d'Octobre*

Foram aqui, então, exemplificadas algumas maneiras de realizar o processo de aplicação dos princípios estudados no capítulo 1 para a construção da *performance*. Esperamos que esse compartilhamento tenha sido útil para lançar luz aos caminhos de outros cantores que, por vezes, podem sentir dificuldade em compor sua arte corpóreo-vocal, auxiliando-os e encorajando-os. Ainda com esse intuito, passaremos, no próximo capítulo, a relatar o processo de criação do recital final.

CAPÍTULO 3 – Voz: substantivo feminino

Este capítulo versa sobre o desenvolvimento do recital final apresentado neste doutoramento. Nosso objetivo é demonstrar a estrutura principal deste processo, de modo que os leitores possam compreender como as ideias apresentadas aqui transformaram-se num produto final. Lembramos que, para chegarmos a este resultado, utilizamos também as informações presentes na nossa pesquisa de mestrado¹¹⁴ (sobre o qual comentamos o teor na introdução desta tese¹¹⁵), visto que o presente trabalho partiu das considerações do anterior. Contudo, alguns elementos não serão aqui explicitados (Unidades, Objetivos, Subtexto, Supertarefa, etc.), por estarmos mais focados em demonstrar as novas aplicações labanianas como os Fatores de Movimento, As Escalas de Movimento, As Formas Cristalinas, etc.

Primeiramente, voltaremos à inspiração que Ernani Maletta (2005), partindo da apropriação e ampliação das considerações de Mikhail Bakhtin, nos deixou ao comentar sobre a voz como discurso¹¹⁶. Nesse sentido, se pensarmos que a expressão pode ser considerada, pelo menos em parte, como a materialização (corpóreo/sonora) de nossas vontades, necessidades e desejos, ou seja, de nosso discurso, então, ela demonstra, em si, nossa voz discursiva.

Num segundo momento, consultando a definição de “substantivo”, podemos encontrar que um sentido possível é: “aquilo que designa a substância, a essência”¹¹⁷. Assim, saindo um pouco do sentido literal, encontramos espaço para sintonizar nosso desejo de expressão para esse recital considerando, então, que a voz (discursiva) pode designar a essência do feminino. Justamente, o discurso do universo feminino que tantas vezes é barrado por sistemas opressores diversos, trazendo tanta dificuldade expressiva.

A partir daí, tratamos com cinco personagens que passam por três momentos do contexto feminino e compartilham suas histórias de repressão e libertação. A primeira, Mara, aborda questões da opressão por parte da família e da religião, passa por pensamentos sobre a liberdade, o aborto, o casamento e outras convenções sociais. O processo de experimentação, para chegarmos às qualidades de movimento, partiu das qualidades de movimento da água,

¹¹⁴ *A construção cênica para a canção: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical*, de Aline Soares Araújo, de 2012.

¹¹⁵ Ver página 28.

¹¹⁶ Ver tese: *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*, de Ernani de Castro Maletta, de 2005.

¹¹⁷ Ver <http://www.priberam.pt/dlpo/substantivo> - Acesso em 12 de Junho de 2016. Esse dicionário é bastante respeitado por dicionaristas e lexicógrafos.

em seus diversos estados (líquido, gasoso, sólido). O segundo personagem, irmão de Felício, e o terceiro, a Feliciano Hermione (Drag Queen), partem de pensamentos sobre homofobia, violência e expressão artística do gênero feminino. Os processos de criação partiram das qualidades de movimento do urubu e do cisne, ou seja, como esses animais se movem, quais suas posturas, etc. A quarta personagem, Maria, e a quinta, a Morte, tiveram suas histórias desenvolvidas com base no machismo praticado pelas próprias mulheres, passando por momentos sobre o suicídio e a luta de classes. Maria foi trabalhada a partir da qualidade de movimento de animais como o carrocho e o lagarto e a Morte a partir da imagem de uma nuvem de chuva.

Assim, para a primeira personagem, que executa o ciclo *Wesendonck Lieder*¹¹⁸, de Wagner, criamos o seguinte contexto (circunstâncias dadas):

Cena 1 – *Wesendonck Lieder*

Mara é filha de um pai falso moralista e de uma mãe muito religiosa. Seu pai envolvia-se com prostitutas frequentemente, com drogas e batia na mãe de Mara, mas fingia ser homem de bem e todo domingo eles iam à igreja rezar. Quando Mara fez 18 anos, colocaram-na num convento, contra sua vontade, num sistema de clausura, onde viveu toda sua vida carregando uma grande culpa que nunca compartilhou com ninguém.
Figurino: Blusa preta e saia longa preta, véu branco
Adereços: Cadeira

Então, selecionamos alguns verbos do texto para realizar as improvisações de ações, ou seja, realizar uma mesma ação de diversos modos nem sempre convencionais (como exemplificado no capítulo 2). O texto completo de Mathilde Wesendonck, traduzido para o português por Adriana Latino¹¹⁹, encontra-se no Anexo 3. Escolhemos não o explicitar aqui, pois não se trata de um trabalho sobre a relação texto-música, no qual a canção seria o foco. Em vez disso, este visa ser um estudo sobre o processo de criação da *performance* cênico-musical, no qual a canção é um meio para realizá-lo, conforme explicamos na introdução desta tese¹²⁰. Por ser uma cena predominantemente estática, pensamos em utilizar as direcionalidades da escala do Octaedro, como se a cantora estivesse dentro de um Octaedro imaginário. A seguir, um quadro especificando o “esqueleto¹²¹” da primeira cena, a partitura

¹¹⁸ Poemas de Mathilde Wesendonck musicados por Richard Wagner.

¹¹⁹ Disponível em: http://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/letra-w/richard-wagner_1384_1385 - Acesso em 25 de Maio de 2016.

¹²⁰ Ver página 33.

¹²¹ Preferimos apresentar a estrutura nessa tabela resumida, porque o trabalho ficaria demasiado extenso se colocássemos partituras globais (com todos os elementos escolhidos para a execução) de todas as canções.

de ações físicas em conjunto com o texto, números de compassos e fatores de movimento¹²². Consideramos ser apenas um “esqueleto” por acreditarmos que a *performance* contempla muito mais elementos dos que os que estão representados e, principalmente, por esse esquema ser apenas uma sugestão passível de alterações, jamais encerrada em si mesma.

Compassos	Texto	Ações	P – E – T – F	Ti – I – Te -P
01-13	<i>In der Kindheit</i>	Ocultar	L – F – Sb – L	Tg – pp – L – I+
13-23	<i>Das wo bang</i>	Sangrar	F – D – St – C	Tg – mf – A – I+
23-28	<i>Da der Engel</i>	Rezar	L – F – St – L	Ta – mf – L – I+
29-45	<i>Ja, es stieg</i>	Calar	L – D – St – C	Ta – p – L – I-
01-17	<i>Sausendes</i>	Confidenciar	L – D – Sb – L	Tp – p – A – I-
18-30	<i>Halte an dich</i>	Gerar	F – F – St – C	Tp – mp – A – I+
31-53	<i>Dass in selig</i>	Sustentar	F – D – St – C	Ta – mp – L – I+
54-74	<i>Wesen in</i>	Medir	F – D – St – L	Ta – pp – L – I+
75-95	<i>Erkennt</i>	Rodar	L – F – St – L	Ta – p – L – I+
01-13	<i>Hochgewölbte</i>	Dizer	L – D – St – C	Tp – pp – L – I-
14-21	<i>Schweigend</i>	Inclinar	L – F – St – L	Tp – mp – L – I+
22-30	<i>Weit in</i>	Espalhar	F – F – Sb – L	Tp – mf – A – I+
31-39	<i>Wohl ich weiss</i>	Abraçar	F – F – St – C	Tp – mp – A – I-
39-48	<i>Und wie froh</i>	Sustentar	F – F – St – C	Tg – mp – L – I+
49-67	<i>Stille wirds</i>	Pintar	L – F – St – L	Tg – mp – L – I+
01-08	<i>Sonne</i>	Mergulhar	F – D – St – C	Tg – f – L – I+
08-13	<i>Doch ersteht</i>	Prazer	L – F – Sb – L	Ta – mf – A – I+
14-18	<i>Ach, wie solte</i>	Despertar	L – F – St – L	Ta – pp – L – I+
19-31	<i>Und gebietet</i>	Alcançar	F – D – St – C	Ta – mf – L – I+
01-30	<i>Sag, welch</i>	Murchar	F – F – St – C	Tp – p – L – I-
31-39	<i>Träume, die in</i>	Florescer	F – F – St – C	Ta – mf – A – I+
40-47	<i>Träume, die wie</i>	Voar	L – F – St – L	Ta – p – A – I+
48-55	<i>Träume, wie</i>	Beijar	L – F – Sb – L	Ta – f – L – I+
55-84	<i>Dass sie</i>	Enterrar	F – F – St – L	Tp – mf – L – I+

Quadro XI: Quadro da *performance* da Cena 1 – *Wesendonck Lieder*¹²³

¹²² As letras nas duas colunas da direita são as iniciais dos Fatores de Movimento (Peso, Espaço, Tempo e Fluência) e dos Fatores Sonoros (Timbre, Intensidade, Tempo e Projeção).

¹²³ Ver tabela de legendas na página 135.

Os mesmos procedimentos adotamos para as demais personagens, que tiveram suas cenas pensadas, respectivamente, nas escalas do Icosaedro e do Cubo. Os textos integrais das Cenas 2 e 3 encontram-se nos Anexos 4 e 5. Por serem as canções da coletânea *Historietas* constituídas de textos em português e francês, fornecemos também uma tradução que foi elaborada sob a supervisão da Profa. Dra. Margarida Borghoff. Ainda sobre essa obra, por se tratar de uma coletânea e não de um ciclo¹²⁴, entremeamos textos entre as canções para conectá-las em uma temática comum¹²⁵.

Cena 2 – *Historietas*

Felício é filho de um líder de uma seita religiosa. Embora houvesse boatos de que o pai de Felício mantinha relações homossexuais, durante sua infância, seu pai mostrava-se homofóbico, machista e sempre repetia em casa: *Mulier taceat*, fazendo referência à *mulier taceat in ecclesia*¹²⁶. Felício sempre se lembra de seu irmão que faleceu ainda criança e que era frequentemente espancado pelo pai. Felício está agora com 40 anos e foi morar em Paris, onde se tornou uma *Drag Queen* francesa, a Felícia Hermione, *drag* lírica.

Figurino: *Corselet*, capa, sapato de salto, maquiagem, calça, gravata, camisa, chapéu, sapato masculino.

Adereços: Mesa, cadeira, espelho, maleta, álbum de fotos.

¹²⁴ Indicamos a leitura do artigo A canção de câmara brasileira – reflexão sobre o termo ciclo de canções de Marcus Vinícius Medeiros Pereira.

¹²⁵ Ver página 123.

¹²⁶Do latim: A mulher deve se calar quando estiver na igreja.

Compassos	Texto	Ações	P – E – T – F	Ti – I – Te -P
01-06	E chove	Vestir	L – F – Sb – L	Tg – mf – L - I+
06-10	Canta	Caminhar	L – D – St – C	Tg – mf – A- I+
11-12	N’um dia	Sentar	L – D – St – C	Tg – p – A -I+
01-17	Para cá	Parar	L – D – St –	Tp – p – A – I-
17-30	Oscila	Contar	F – F – St – C	Tp – mf – L - I+
31-38	Para cá	Ver (álbum)	F – D – St – C	Tp – mf – A - I+
01-15	<i>Au long</i>	Despir	L – D – Sb – C	Tg – mp – L- I+
15-26	<i>Les lys</i>	Maquiar (sobrancelha)	L – D – Sb – C	Tp – f – L – I+
27-41	<i>Somnolences</i>	Maquiar (pálpebras)	L – D – Sb – C	Tp – mp – L- I+
01-08	<i>Palés</i>	Maquiar (cílios)	L – D – St – C	Ta – mf – L – I+
20-25	<i>La Pitié</i>	Maquiar (olhos e boca)	L – D – St – C	Ta – mf – L- I+
26-38	<i>A cette heure</i>	Vestir (peruca)	L – D – St – C	Ta – mp – L – I+
39-47	<i>Et la vierge</i>	Calçar (botas)	F – D – St – C	Ta – mf – A -I+
48-59	<i>Immobile</i>	Vestir	L – F – St – C	Ta – pp – L – I-
01-14	<i>Jouis sans</i>	Dançar1	F – D – St – L	Ta – f – L – I+
15-28	<i>Poussière</i>	Dançar2	L – F – Sb – L	Ta – f – L – I+
29-37	<i>Allons</i>	Dançar3	F – D – St – L	Ta – f – L – I+
38-42	<i>Onde</i>	Dançar4	L – F – St – C	Ta – p - L – I-

Quadro XII: Quadro da *performance* da Cena 2 – Historietas

Cena 3 – Balada do Desesperado

Mara tem 55 anos e é uma catadora de papelão que está padecendo de uma grave doença não diagnosticada pelos médicos. Sua mãe era prostituta e elas sempre foram recriminadas pelas mulheres da vizinhança do cortiço.
Figurino: Roupa preta e capa preta
Adereços: Bastão

Compassos	Texto	Ações	P – E – T – F	Ti – I – Te – P
01-13	Quem bate	Antropofagia	F – F – Sb – L	Tg – mf – L – I+
14-21	Quem tu és	Olhar	L – F – Sb – L	Tg – f – L – I+
22-34	Abre	Procurar	L – D – St – L	Ta – p – L – I+
35-44	Eu caminhei	Caminhar/Vestir	L – D – St – L	Ta – mf – L – I+
44-49	Inda não	Cobrir	L – F – Sb – L	Tg – f – L – I+
50-62	Eu sou a glória	Vestir/Caminhar	L – D – St – L	Ta – f – L – I+
63-72	Passa fantasma	Comer	F – F – Sb – L	Tg – p – L – I-
73-84	Oh dá-me	Ofertar	L – D – St – L	Ta – p – L – I+
85-95	Segue a estrada	Pular/Entrar	F – D – Sb – C	Tg – mf – A – I-
96-108	Eu sou a arte	Levantar/Caminhar	L – D – St – L	Ta – mf – L – I+
109-126	Não, não	Recuar (Cachorro)	F – F – St – C	Tg – f – A – I-
127-144	Abre que eu sou	Jogar (moedas)	L – D – Sb – C	Ta – mf – L – I+
145-156	Anelo vão	Espreitar	F – F – St – C	Tg – p – L – I+
157-177	Se tu não	Cortar	F – D – St – C	Tg – f – L – I+
178-189	Entra estrangeira	Arrastar (Cachorro)	L – D – St – C	Ta – pp – A – I+
190-209	Eu te esperava	Pegar (cachorro)	F – D – St – C	Ta – p – A – I-

Quadro XIII: Quadro da *performance* da Cena 3 – Balada do desesperado

Apresentaremos, agora, registros do processo de criação das personagens, que ocorreu sob supervisão do Professor Leonardo Ortiz. Inicialmente, foram feitos alguns exercícios priorizando os movimentos articulares e a conscientização da cinesfera, bem como exercícios de alteração dos fatores de movimento. Na sequência, foram trabalhadas corporeidades inspiradas nas qualidades materiais do elemento água (em seu estado líquido, sólido e gasoso); na qualidade de movimento do urubu e do cisne; na imagem de um dragão e na qualidade material de uma nuvem carregada de chuva. Essas experimentações dizem respeito aos personagens da primeira cena (beata), da segunda cena (Felício e Drag) e da terceira cena (Maria e Morte), respectivamente.

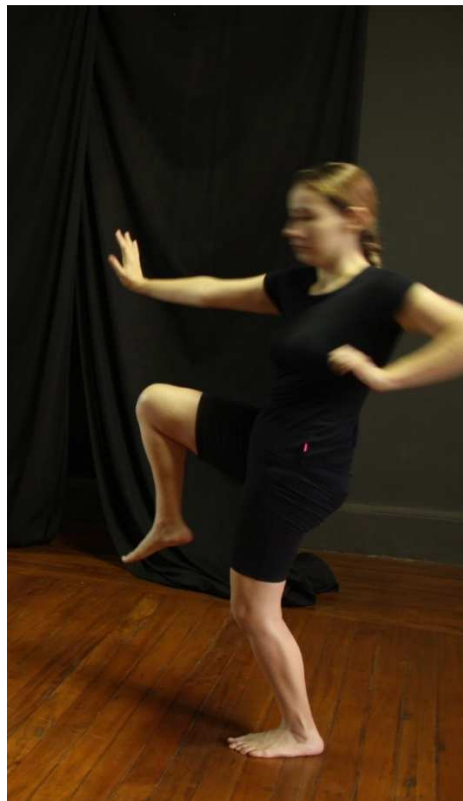


Figura 53: Trabalho de expansão da cinesfera. Foto: Luciana Antunes.



Figura 54: Trabalho de expansão da cinesfera. Foto: Luciana Antunes.



Figura 55: Processo para Cena 1 – Beata. Foto: Luciana Antunes.



Figura 56: Processo para Cena 1 – Beata. Foto: Luciana Antunes.



Figura 57: Processo para Cena 1 – Beata. Foto: Luciana Antunes.



Figura 58: Processo para Cena 2 – Felício. Foto: Luciana Antunes.

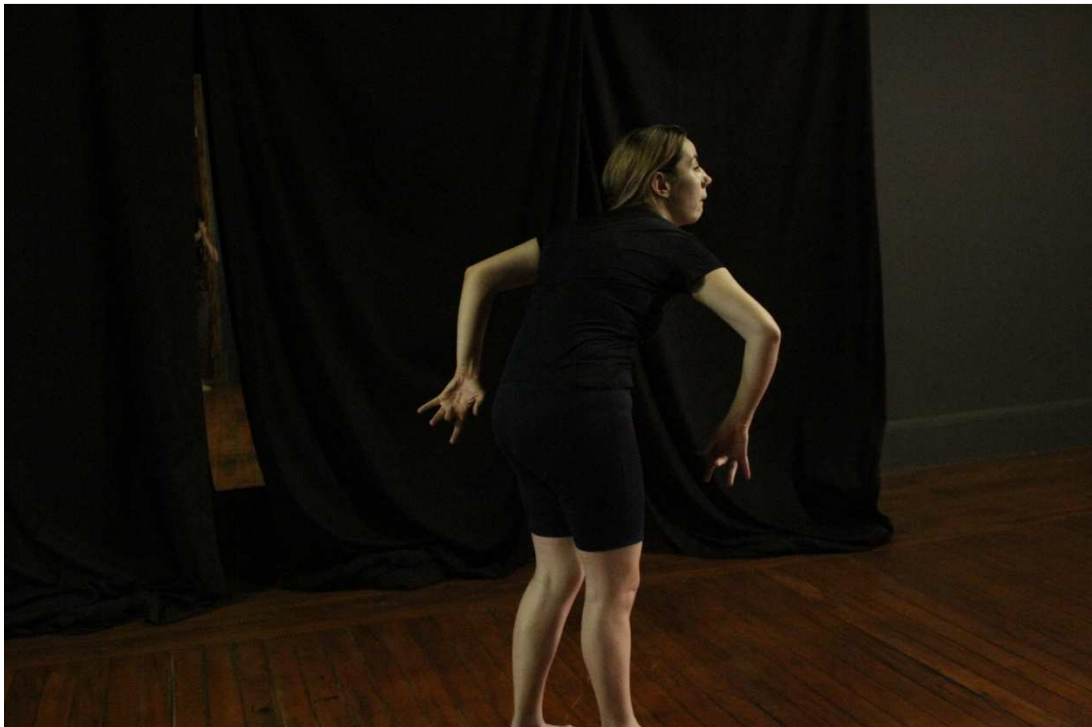


Figura 59: Processo para Cena 2 – Felício. Foto: Luciana Antunes.



Figura 60: Processo para Cena 2 – Felício. Foto: Luciana Antunes.

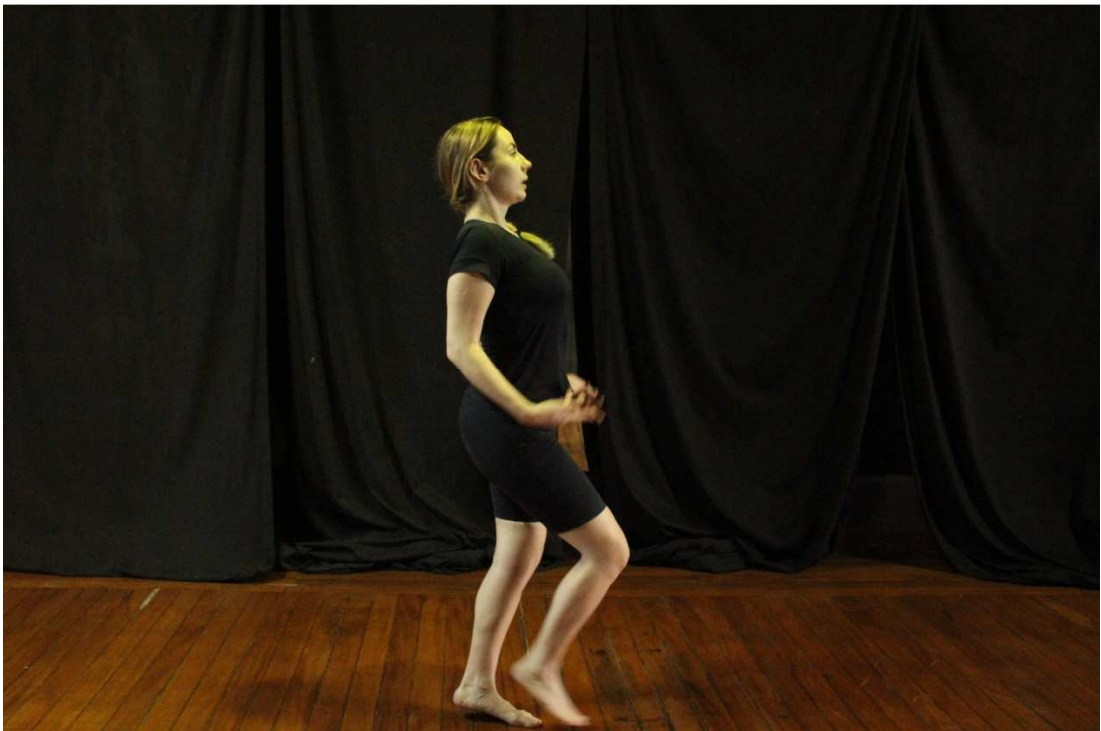


Figura 61: Processo para Cena 2 – Drag. Foto: Luciana Antunes.



Figura 62: Processo para Cena 2 – *Drag*. Foto: Luciana Antunes.



Figura 63: Processo para Cena 3- *Maria*. Foto: Luciana Antunes.



Figura 64: Processo para Cena 3- Maria. Foto: Luciana Antunes.



Figura 65: Processo para Cena3- Maria. Foto: Luciana Antunes.



Figura 66: Processo para Cena 3 – Morte. Foto: Luciana Antunes.

CAPÍTULO 4 – Expressividade em pauta: vozes externas

Com o intuito de consultarmos visões externas sobre este trabalho e sua funcionalidade, após seu desenvolvimento, os resultados foram compartilhados com estudantes de artes, por meio da oficina *Expressividade em pauta* oferecida como ação de extensão na Universidade Federal de Sergipe. A oficina ocorreu nos dias 9 e 16 de Maio de 2016, entre 19h00min e 22h00min, no auditório da Reitoria. No primeiro dia foram realizados alguns exercícios das séries desenvolvidas nessa pesquisa, trabalhando consciência corporal, fatores de movimento e outros elementos que podem ser considerados pré-expressivos. No segundo dia, principalmente, os participantes executaram um pequeno trecho de uma canção antes e depois um trabalho de construção cênica, que partiu da fusão de elementos dessa pesquisa com elementos tratados na pesquisa de mestrado (especificados mais adiante).

Participaram no primeiro dia um total de dezesseis pessoas e no segundo dia onze pessoas, sendo que das cinco faltantes duas informaram estar com problemas de saúde, uma informou ter um compromisso de trabalho e as duas restantes não forneceram informações. Ao final do processo foi pedido que apenas os participantes que estiveram nos dois dias respondessem a um questionário de dezesseis perguntas, que também será visto mais adiante. Considerando esses onze participantes, pode-se dizer que: sete deles são estudantes do curso de Licenciatura em Música, de períodos distintos (iniciantes e concluintes); dois são instrumentistas de orquestra (sendo um já graduado em música); os dois demais do grupo dos onze, um é da área de letras e um da área de teatro. Entretanto, foi exigido que todos os participantes tivessem algum conhecimento prévio em canto, ainda que por meio de aulas particulares. Todos os participantes assinaram termos de autorização de registro e de divulgação de áudio e vídeo, bem como divulgação dos dados surgidos durante a oficina, cujos modelos estão nos Anexos 6 e 7.

5.1 Pré-expressividade

Tentando manter a sequência de exercícios sugeridos (esboço no Anexo 8) e posteriormente sua aplicação para a performance (como demonstrado no capítulo 2), foram realizados um breve alongamento corporal e aquecimento vocal. Em seguida, após uma sucinta exposição do esquema corporal de Laban, passamos aos exercícios de Respiração Celular, Irradiação Central, Superior-Inferior, Homolateral, Contralateral e unimos esses exercícios à conscientização sobre as articulações corporais, incluindo as do crânio e pescoço.



Figura 67: Alongamento corporal – Foto: Saullo Hipolito.



Figura 68: Alongamento de pescoço e esternocleidomastoideo – Foto: Saullo Hipolito.

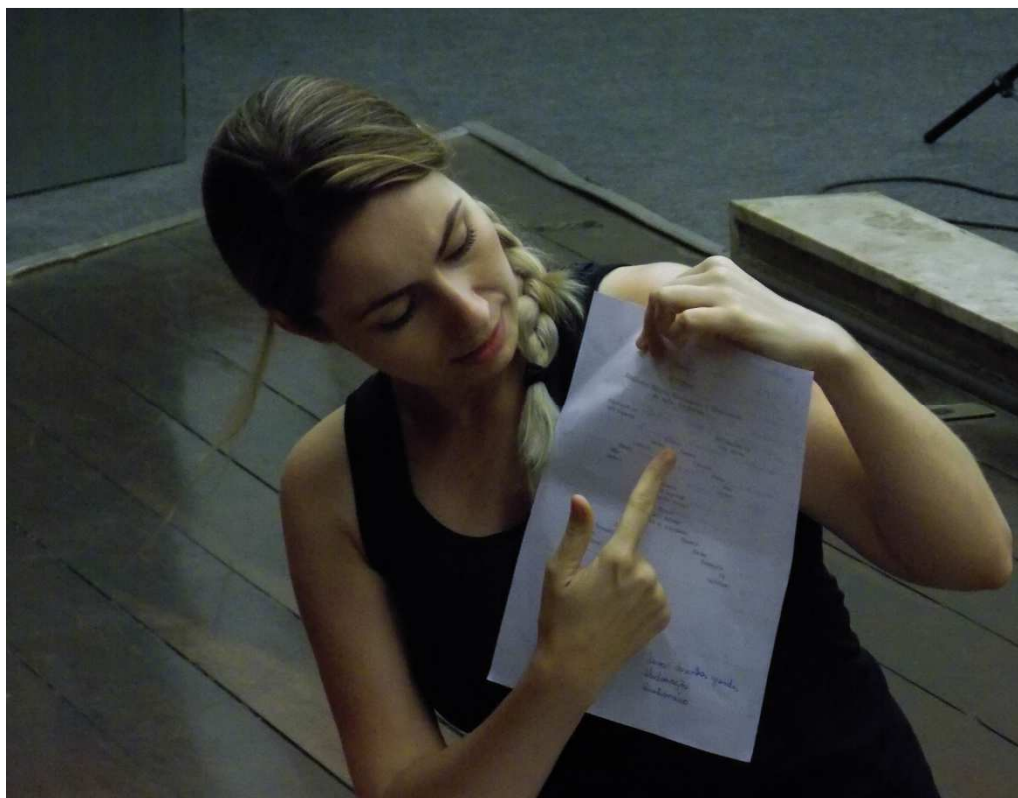


Figura 69: Explicação sobre o esquema corporal Laban e sobre o novo esquema corporal- Foto: Saullo Hipolito.



Figura 70: Início do exercício Contralateral – Foto: Saullo Hipolito.



Figura 71: Início da utilização dos planos baixo, médio e alto – Foto: Saullo Hipolito.



Figura 72: Utilização dos planos baixo, médio e alto e deslocamento em quatro e dois apoios – Foto: Saullo Hipolito.

Em seguida, realizamos novamente os exercícios de articulações corporais em pé e incluindo expressões vocais básicas como riso, choro, sílabas, etc. Passamos, então, para alguns exercícios ligados aos sentidos, exercícios para olhos, nariz, orelhas, boca e movimentos de laringe, incluindo os já citados (nas séries de exercícios) com *glissandi* em *fry* e em vogais. Após esse momento, experimentamos a respiração chamada torácica, com todas as articulações esticadas e também a articulação costodiafragmática-abdominal com articulações flexionadas. Outro exercício realizado foi o de agachamento com laringe alta e baixa para a percepção do alongamento da musculatura peitoral e, conseqüentemente, da maior dificuldade de agachar com a laringe alta.



Figura 73: Movimentos de laringe – Foto: Saullo Hipolito.



Figura 74: Articulações esticadas e inspiração torácica – Foto: Saullo Hipolito.



Figura 75: Agachamento com laringe alta e baixa – Foto: Saullo Hipolito.

Em um segundo momento, mas ainda no primeiro dia, foram explicados os fatores Laban de movimento, sua associação com fatores sonoros e a imagem do híbrido do trato vocal com o tronco e membros do corpo. Após as explicações, realizamos corporalmente e vocalmente as mudanças de qualidades de movimento (peso, tempo, intensidade, timbre, espaço, fluência, projeção, etc.), bem como as ações básicas de expressividade. Os exercícios sonoros ocorreram tanto em uma única nota (no caso da alteração de um fator por vez) como em uma pequena melodia de um arpejo de dó maior com sétima. Os participantes foram convidados a fazer escolhas de qualidades vocais para um trecho musical da música *Garota de Ipanema* e também a fazer escolhas de qualidades de movimento para uma ação física que haviam criado. Posteriormente, eles realizaram a *composição expressiva* sonora em conjunto com a *composição expressiva* da ação. Chamamos, neste trabalho, de *composição expressiva* a fusão das escolhas conscientes de fatores objetivos que são determinadas pelo *performer*.



Figura 76: Ações corporais e vocais – Foto: Saullo Hipolito.

Na sequência, houve uma explanação breve sobre os planos Horizontal, Vertical e Sagital, comentados por Laban e sobre as formas cristalinas (Cubo, Icosaedro, Octaedro) e suas respectivas escalas, bem como sobre as adaptações vocais que partiram dessas ideias, tal como os cubos ressonantais. Foram, então, realizados alguns exercícios de direcionalidades. O primeiro foi o da *estrela de oito direções*¹²⁷ fornecido por Yoshi Oida em seu livro *O ator invisível*. O segundo foi um exercício direcional feito em pequenos “cardumes¹²⁸”, ou seja, pequenos grupos onde os participantes vão mudar de direção conjuntamente. A partir disso, executamos as escalas Dimensional I, Diagonal e Diametral I sem sonorização e, posteriormente, com melodias vocais. Antes de finalizar, foram demonstradas as relações entre os pontos da *Kundalini*, os ressonadores de Grotowski e os principais pontos que pensamos durante o canto. Os participantes vivenciaram a possibilidade de fazer a vibração vocal percorrer toda a coluna. Por fim, cada aluno desenvolveu uma partitura de uma sequência simultânea de três ações físicas e vocais (fazendo escolhas dos fatores de movimento e dos fatores sonoros) e, após mostrar sua partitura aos colegas, em duplas, eles realizaram pequenas improvisações, diálogos sonoros e de movimento.

¹²⁷ “Fiquemos em pé, em frente à plateia, com os pés paralelos, separados, tomando como base a largura do quadril. O pé direito dá um passo à frente, numa só investida, e o corpo todo o acompanha. Conforme damos o passo, os braços também balançam para a frente até que alcancem a altura dos ombros. Quando chegamos, nossa perna direita estará dobrada, enquanto que a esquerda estará quase que totalmente esticada. O peso ficará principalmente na perna da frente, enquanto a coluna permanece estirada e reta. Então o corpo inteiro gira 180 graus em direção às costas, sem alterar a posição dos pés. Apenas giramos, no lugar, em torno do nosso próprio eixo, virando o corpo inteiro, sem tirar nenhum dos pés. Acabamos ficando voltados para o fundo do palco, de costas para a plateia, com o pé esquerdo virado para “frente”. Conforme giramos, transferimos o peso para a perna esquerda, terminando numa posição de ataque, com o joelho esquerdo dobrado. Durante essa volta, os braços balançam para trás e para frente se posicionando de novo para essa nova “frente”. Então a sequência inteira recomeça a partir desta posição: o pé direito marca o passo de novo, agora se dirigindo ao nosso lado direito. (...)” (OIDA, 2007, p. 47)

¹²⁸ Esse exercício foi realizado pela professora Gláucia Vandeveld em uma aula, do curso livre de teatro do Galpão-MG, da qual a pesquisadora participou.

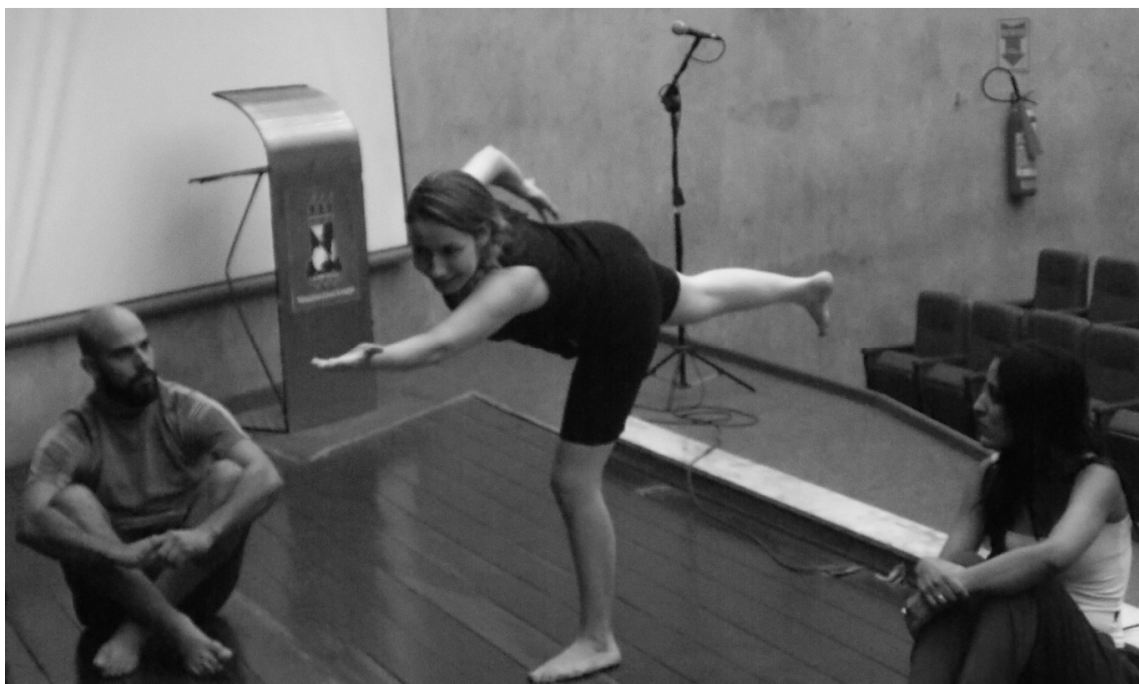


Figura 77: Exemplificação do plano horizontal – Foto: Saullo Hipolito.



Figura 78: Exercício cardume – Foto: Saullo Hipolito.



Figura 79: Escalas de Movimento – Foto: Saullo Hipolito.



Figura 80: Exercícios, em duplas, dos cubos ressonantes – Foto: Saullo Hipolito.



Figura 81: Vibrações percorrendo a coluna – Foto: Saullo Hipolito.



Figura 82: Diálogos de ações físicas e vocais – Foto: Saullo Hipolito.

5.2 *Performance* da canção

O segundo dia de atividades teve início com vocalizes associados a leves alongamentos corporais. Após tais vocalizes, foram realizados exercícios de alongamento da coluna vertebral e exercícios de massagem para a flexibilização do *hara* (baixo ventre¹²⁹). Antes de partirmos para a *performance* das canções, propriamente dita, realizamos o exercício *Listening* de Grotowski (Anexo 9), como forma de exercitar a improvisação musical/vocal em grupo e também a interação entre os participantes.



Figura 83: Diálogos em vocalizes – Foto: Saullo Hipolito.

¹²⁹ Ver página 125.



Figura 84: Diálogos no Listening – Foto: Saullo Hipolito.



Figura 85: Improvisação coletiva no *Listening* – Foto: Saullo Hipolito.

A última atividade consistiu em duas seções de “antes” e “depois”. Os participantes apresentaram um pequeno trecho de uma canção. Depois de todos apresentarem, foi pedido a eles que criassem alguns pontos para contextualizar sua *performance*, com base em alguns dos doze princípios de Stanislavski elencados por esta pesquisadora para a construção cênica em sua pesquisa de mestrado¹³⁰. Assim, na oficina, os alunos criaram seus personagens especificando o nome, idade e o tempo no qual os personagens estavam falando o texto da canção (lembrando-se do passado, no momento presente ou prevendo o futuro), para quem estavam falando e porque estavam falando, as chamadas *circunstâncias dadas*. Depois, eles deram nomes às seções das músicas (*unidades*) e traçaram *objetivos* para cada seção. Em seguida, observaram uma demonstração de improviso de ações a partir de verbos e a consecutiva escolha de uma linha de ações com base nas que haviam sido improvisadas.

Os discentes tiveram, então, um tempo para criar sua linha de ações e, feito isso, demonstrá-las aos colegas em conexão com o trecho musical anteriormente cantado. Após a realização da *performance* ampliada, deu-se espaço para a transformação desta em *performance* reduzida¹³¹. Antes de prosseguirmos para a visualização das imagens desses momentos, entretanto, é importante ressaltar, mais uma vez, que não é nosso objetivo medir a *performance* mais ou menos expressiva, mas demonstrar que a expressividade pode ser, pelo menos em parte, construída, partiturrizada. Nesse sentido, acreditamos que uma apresentação espontânea, pode sim ser expressiva, contudo, com as várias repetições que se fazem necessárias em ensaios e apresentações, existe um risco de que a expressividade dita espontânea, muitas vezes, se perca, enquanto que aquela partiturrizada, escolhida, conscientizada pelo *performer* pode ser não apenas repetida, mas enriquecida com variações que tragam para ela um novo brilho.

¹³⁰ Ver a dissertação *Construção cênica para a canção: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical*.

¹³¹ *Performance* ampliada e *performance* reduzida foram os nomes que utilizamos, desde a pesquisa de mestrado, para indicar uma redução no espaço utilizado para o movimento.



Figura 86: Antes e depois de um mesmo trecho da canção.



Figura 87: Antes e depois de um mesmo trecho da canção.



Figura 88: Antes e depois de um mesmo trecho da canção.



Figura 89: Antes e depois da finalização da canção.



Figura 90: Antes e depois do início da canção.



Figura 91: Antes e depois de um mesmo trecho da canção.



Figura 92: Antes e depois de um mesmo trecho da canção.



Figura 93: Antes e depois de um mesmo trecho da canção¹³².

¹³² Neste caso, utilizou-se a versão reduzida de ações.



Figura 94: Antes e depois de um mesmo trecho da canção¹³³.



Figura 95: Antes e depois da finalização da canção¹³⁴.

¹³³ Neste caso, utilizou-se a versão reduzida de ações.

¹³⁴ Neste caso, utilizou-se a versão ampliada de ações.

Por fim, os envolvidos deram suas opiniões sobre os resultados expostos, por meio do questionário que foi distribuído a eles, explicitado no Anexo 10 e cujo gráfico de síntese das respostas apresentamos aqui, sendo que as alternativas A e B eram referentes a respostas positivas e as alternativas C e D referentes a respostas mais negativas sobre o trabalho.

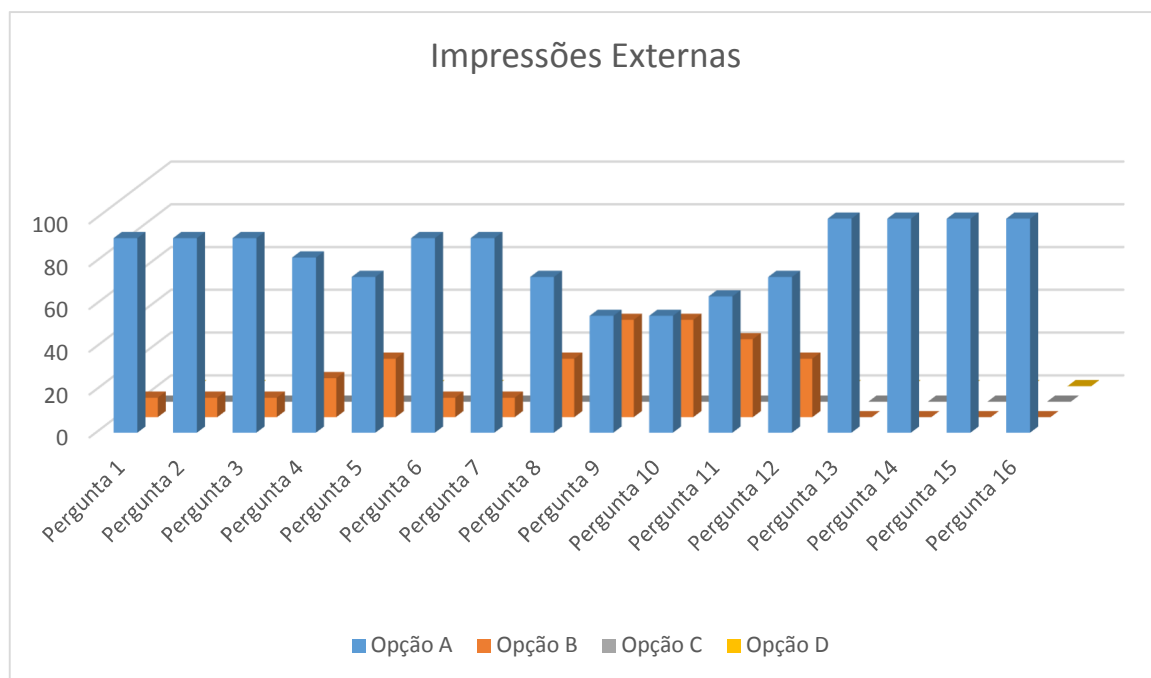


Figura 96: Gráfico sinóptico das impressões externas sobre os resultados obtidos.

Para o encerramento deste capítulo, transcrevemos alguns comentários fornecidos pelos artistas participantes da oficina *Expressividade em pauta*:

“Acredito que todas as formas e movimento que foram aqui trazidas e apresentadas, foram bastantes contribuintes para a minha ampliação e [de] demais colegas. Gostaria imensamente de poder, quem sabe, participar de atividades como esta. Para mim e [para] o âmbito artístico, isso com certeza é e foi de uma suma importância.” Depoimento de sujeito A, fornecido em 16 de Maio de 2016¹³⁵.

“Foi uma oficina bastante produtiva e enriquecedora. A conexão entre a voz e o corpo foi um processo muito importante para a construção da interpretação e da performance do cantor/ator/instrumentista.” Depoimento de sujeito B, fornecido em 16 de Maio de 2016.

“Trabalho muito bem desenvolvido, que auxilia o cantor na compreensão de diversos elementos corporais unidos ao canto. Sendo assim, melhora a performance do artista.” Depoimento de sujeito C, fornecido em 16 de maio de 2016.

“É de extrema importância os artistas que se apresentam em palco passem por exercícios como esses e estarem treinados para entender como melhor podem

¹³⁵ As transcrições aqui expostas já passaram pelas correções textuais necessárias.

realizar sua *performance* e conhecer seu corpo, ajudando no seu desenvolvimento nas apresentações.” Depoimento de sujeito D, fornecido em 16 de Maio de 2016.

“Achei o trabalho importante para o desenvolvimento da interpretação. Os exercícios propostos serviram para mostrar muitas possibilidades que passam despercebidas.” Depoimento de sujeito E, fornecido em 16 de maio de 2016.

CONCLUSÃO

Nessa jornada que cumprimos não pretendemos esgotar as possibilidades labanianas, mas oferecer, pelo menos, uma singela contribuição. Sabemos que as adaptações por nós propostas são apenas algumas das muitas que podem surgir no vastíssimo universo de conhecimento labaniano, que ainda oferece suporte para muitas outras peregrinações. De qualquer modo, compreendemos que alguns pontos se tornaram mais compreensíveis a partir desta pesquisa.

Inicialmente, foram complementadas as ideias de Laban sobre o esquema do *Corpo* e seus respectivos exercícios. Assim, se antes a voz era comentada por ele, mas não em suas especificidades articulares e musculares, tivemos a oportunidade de acrescentar essa visão às demais. Deste modo, reiteramos a importância do movimento vocal, não apenas metaforicamente, mas, sobretudo, fisicamente. Passamos a considerar que alguém produzindo voz jamais está completamente imóvel, embora sua movimentação possa não estar sendo vista. O que de fato acontece é que a movimentação vocal exige o trabalho de grupos musculares para os quais nem sempre nos atentamos e coordenar esse processo com outras habilidades motoras também pode levar tempo e exigir muito treino, mesmo no caso de cantores mais experientes. Toda essa ligação fica mais evidente pela sugestão do *Híbrido do Trato Vocal com Tronco e Membros*.

Outro ponto de destaque são os *Fatores de Movimento*, que não apenas enriquecem as possibilidades de movimento corporal, mas nos fazem experimentar diferentes sensações psíquicas por meio de suas variações, ajudando, assim, a compor a expressividade. A associação de tais fatores a *Fatores Sonoros* (musicais e vocais), partiu de elementos já utilizados na execução vocal para construção expressiva. Entretanto, a maneira como as adaptações foram aqui sugeridas, defendem um modo consciente de fazer tais ajustes e mais, uma maneira que pode ser aprendida. Não apenas um cantor já dotado de “sensibilidade” ou “talento” pode conseguir se expressar bem. Mesmo os cantores iniciantes, por meio da técnica, do domínio do controle muscular, das escolhas, podem realizar suas *composições expressivas*.

As *Formas Cristalinas*, além do direto auxílio na conscientização espacial do *performer*, possibilitaram novos usos de nossa relação com nosso espaço corporal, interpessoal, etc. Trouxeram a ideia de tridimensionalidade vocal por meio, especificamente,

dos *Cubos Ressonantis*. Assim, a ampliação e a utilização espaciais podem ser realizadas conjuntamente em nosso corpo-voz, ou seja, desenharemos formas no espaço com opções direcionais diversas.

As *Escalas* possibilitam uma experimentação de aquecimento vocal e corporal e, também, de composição do movimento corpóreo/sonoro, pelas variações dos fatores de movimento durante a execução das escalas. Essas incentivam o treino conjunto da resistência respiratória, vocal, corporal que se necessita ter quando estamos trabalhando com todos esses grupos musculares ao mesmo tempo. O *performer* tem, por meio da associação de escalas de movimento com pequenas melodias, a chance de fazer exercícios sempre conjuntos, não mais separando o treino vocal do treino cênico/corporal.

Além disso, foram sobrepostas considerações sobre dez orifícios, muitos deles tão ligados aos sentidos e à expressão facial, complementando mais uma vez a conscientização sobre movimentos envolvidos na formação expressiva. Por fim, a conexão vibratória do corpo-voz foi experimentada pelo alinhamento entre a imagem da *Kundalini* e os intrigantes *Vibradores de Grotowski* que podem ser experimentados não apenas como estímulos metafóricos, mas físicos. Perpassando a vibração vocal por todo o corpo, passamos a encará-la não apenas centrada na região do pescoço, como imagina a maioria das pessoas, mas constituída do corpo em sua totalidade.

Todas essas ideias influem tanto na parte de preparação quanto no resultado do espetáculo final da *performance*, no crescimento individual, mas também coletivo. Elas se revelaram úteis agentes para a pedagogia da *performance* e culminaram nas auxiliares *Séries de Exercícios* e, também, em sugestões cênicas demonstradas pela *Partitura Global* ou pelos *Quadros Sinóticos* de construção da *performance*.

Tais ideias geraram, desse modo, uma configuração extremamente polifônica, centrada, neste caso, no cantor. Elas estão presentes nas linhas dessa rede que, esperamos, não encarcerem o cantor, mas sejam estradas por onde ele possa libertar-se e revelar-se. Nesse sentido, podemos citar aspectos de: Dança, Estudo do Movimento, Técnica Vocal, Teatro, Sistema de Ações Físicas, Formas, Cores, Música, Pedagogia da *Performance*, entre outros.

É necessário avaliar, contudo, se apesar de todos os esforços e impulsos criativos, os objetivos foram cumpridos. Retomando o que foi dito no início deste trabalho, pensamos ter alcançado o principal objetivo que era “contribuir para a descoberta de ferramentas que

propiciem um desenvolvimento expressivo e cênico-performático na formação e na atuação do cantor, por meio da capacitação técnica (mas não apenas técnica) deste para uma atuação na qual consiga integrar em seu corpo-voz princípios de múltiplas artes, tornando-se apto para incrementar e registrar com objetividade seu trabalho.” Nesse sentido, as próprias séries de exercícios, as adaptações vocais que foram feitas dos preceitos de Laban e as metodologias de elaboração da cênica, demonstram categorias objetivas que podem ser tanto decodificadas e apreendidas de outrem, quanto produzidas e transmitidas. Especificamente sobre isso, citamos as Escalas, os Fatores de Movimento, etc.

As demais demandas também foram preenchidas. Vejamos: 1) foram sugeridos caminhos para a interpretação vocal de três obras musicais e ainda demonstrados os processos; 2) foi desenvolvido um novo tipo de Partitura Global; 3) a interação artística tornou-se familiar ao cantor, o que pudemos perceber por meio da oficina *Expressividade em Pauta*, na qual, por meio dos recursos resultantes dessa pesquisa, os participantes lidaram com situações de improviso e de elaboração da *performance*; 4) foram descobertos meios de potencializar as ações físicas e vocais dos cantores; 5) por meio da consulta aos artistas externos a essa pesquisa, incluindo instrumentistas e atores, também consideramos que as descobertas aqui demonstradas podem ser transpostas para outros artistas.

Nossa hipótese de que é “por meio da incorporação (assimilação) de princípios artísticos de artes distintas e por meio da capacidade de realizar um diálogo facilitador entre tais princípios que o cantor pode desenvolver seu potencial expressivo” também parece ter sido confirmada, se levarmos em conta os dados informados no gráfico do capítulo 4, no qual houve somente repostas positivas a esse respeito.

Por fim, compreendemos que este trabalho não somente responde a algumas questões, mas, ao mesmo tempo em que o faz, suscita outras inúmeras. Esperamos ter contribuído para o acesso a novas informações, mas, sobretudo, para o embasamento e o florescimento de novas pesquisas que sejam continuações desta. Que a subjetividade nos alimente, sempre, com o desejo pelo desafio de desvendá-la, nunca se entregando por completo, porém.

BIBLIOGRAFIA

Partituras

VILLA-LOBOS, Heitor; COUTO, Ribeiro; BANDEIRA, Manuel; CARVALHO, Ronald, SAMAIN, Albert; *Historietas* para canto e piano. Master Music Publications, Inc. 1920.

Livros, dissertações e artigos

AMADEI, Yolanda. Correntes migratórias da dança: modernidade brasileira. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 25-37.

ARAÚJO, Aline Soares. *Construção cênica para a canção*: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênica musical. 277f. Dissertação. Escola de Música da UFMG, 2012.

ARAÚJO, Aline Soares; LOPES SOBRINHO, Adriano. Solidão e distanciamento: um encontro entre Brecht e Villa-Lobos. In: *Os Rumos da Canção - Anais do IV Seminário da Canção Brasileira da Escola de Música da UFMG*. CASTRO, Luciana Monteiro de; MEDEIROS, Marcus Vinícius. (Org.) p. 13-22, Belo Horizonte, 2014.

APPELMAN, Ralph. *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application*. Bloomington: Indiana University Press, 1986. 434p.

ASLAN, Odette. *O ator no Século XX*. Tradução: Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BACCI, Roberto; CARVALHO, Cacá. Lembrança de um Sorriso. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p.83-89

BANDEIRA, Manuel; ANDRADE, Mário de. *Correspondência*. Organização, introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2001.

BARBA, Eugenio. Theatre Laboratory 13 Rzedwo. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. (org.) *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, USA and Canada, 1997.

BARBA, Eugenio. Rumo a um teatro santo e sacrílego. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

BARROS, Anna Maria. A arte da percepção na arte. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 61-76.

BELO, Sara. A voz na criação cênica – Reflexões sobre a vocalidade do actor. *European Review of Artistic Studies*. vol.2, n.1, pp. 17- 44, 2011.

BIAGINI, Mario. Seminario a “la sapienza”, ovvero della coltivazione delle cipolle. In: ATTISANI; Antonio e BIAGINI, Mario. (org.) *Opere e Sentieri: il workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Bulzoni Editore: Roma, 2007.

BORIE, Monique; SCHERER, Jacques; ROUGEMON, Martine de. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução: Helena Barbas. 2ª ed. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2004.

BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiana Pais Brandão: [textos coletados por Siegfried Unseld]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 210 p.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. 313 p.

CAMPBELL, Patrick George Warburton. *A Voz Integrada: uma análise das proposições de Grotowski, Barba e Staniewski para o treinamento vocal e sua aplicação na preparação do ator*. 112f. Dissertação. Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

CAMPOS, Paulo Henrique. *O impacto da técnica de Alexander na prática do canto: um estudo qualitativo sobre as percepções de cantores com experiência nessa interação*. 175f. Dissertação, Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2007.

CASTILHO, Jacyan. Pedagogias musicais de dois pioneiros: Laban e Stanislavski. *O percebejo* (online). *Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas da UniRio*. v. 2, n.2. p. 1-14. Jul-Dez, 2010.

CASTRO, Luciana; BORGHOFF, Margarida; PEDROSA, Mônica. Em Defesa da Canção Brasileira. *Permusi: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG. V.8, p. 74-83, 2003.

CARVALHO, Sérgio de. Ações físicas segundo Stanislavski e Brecht. In: *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. URBINI, Lia. (Org.). São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COIMBRA, João Paulo Valadares. *O ator antes da cena: procedimentos de criação através da linha de ações físicas em Stanislavski e Grotowski*. 131f. Dissertação. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

CROYDEN, Margaret. “I said yes to the past” – Interview with Grotowski – Tradução do francês para o inglês por Helen Klibbe. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. (org.) *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, USA and Canada, 1997.

CUNHA, Juliana Carneiro da. Lembranças e reflexões. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 9 e 10.

DAMASCENO, Mikaelly; MARÇAL, Mônica. A importância do centro de força para a preparação física ator-bailarino. In: *Anais do IV Congresso de Pesquisa e Inovação da Rede Norte e Nordeste de Educação Tecnológica*. Belém, 2009.

DOMANICO, Cristina Toloza. *Quais os tipos de exercícios físicos que podem causar prejuízos à voz?* Monografia. CEFAC. São Paulo, 1997.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. “*Crepúsculo de Outono*” op.25 n.2 para canto e piano de Helza Camêu: Aspectos analíticos, interpretativos e biografia da compositora. 214f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. 244f. Tese. Doutorado em Estudos Literários. Área de Concentração: Literatura Comparada. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2ª edição – São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, Ciane. Corpo e(m) contraste: a dança-teatro como memória. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 191-199.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Interação cênico-musical: estudo n. 2*. 296f. Tese. Área de concentração: Arte e tecnologia da imagem. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. 151f. Dissertação. Área de concentração: Arte e tecnologia da imagem. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

FERREIRA, Melissa da Silva. *Mitologia e Ascese: Jerzy Grotowski “Além do Teatro”*. 120f. Dissertação. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009.

FERREIRA, Melissa da Silva. De teatr-laboratorium a workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards: as contribuições de Grotowski para a consolidação da pesquisa e da investigação na área teatral. In: *Ouvirouver*. Uberlândia, v. 7, n. 2, p. 252-262, jul. a dez. 2011

FLASZEN, Ludwik. De mistério a mistério: algumas considerações em abertura. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

FLASZEN, Ludwik. O teatro condenado à magia. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

FLASZEN, Ludwik. A arte do ator. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

FREITAS, João Carlos de; BERGER, Andrea Simone Schaak; ADDOR, Ana Maria. O encontro da psiconeuroimologia com a filosofia milenar oriental: indícios de um novo paradigma? In: BERGER, Andrea Simone Schaak; TINOCO, Denise Hernandes; CHAHINE, Marien Abou. *A psicologia e o novo paradigma da ciência*. p. 53-58. Londrina: EdUniFil, 2012.

FUMAROLI, Marc. External order, internal intimacy – Interview with Grotowski. Traduzido do francês para o inglês por George Reavey. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. (org.) *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, USA and Canada, 1997.

FURLANETE, Sandra Parra. De ressonadores a vibradores de Grotowski: renomear o conhecido para conhecer o novo. *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História da Associação Nacional de História* – p. 1 a 8. São Leopoldo, 2007.

GAVA JÚNIOR, Wilson; FERREIRA, Leslie Piccolotto; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. Apoio respiratório na voz cantada: perspectiva de professores de canto e fonoaudiólogos. In: *Revista CEFAC*, p. 551-562, Jul-Ago, 2010.

GAYOTTO, Lúcia Helena. Dinâmicas de movimento da voz. In: *Distúrbios da Comunicação*, p. 401-410, São Paulo, 2005.

GOMES, Sandra Lúcia. A aranha baba e tece a teia ao mesmo tempo. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p.243-276.

GONÇALVES, André; LOPES, Eduardo; PAIVA, Ana. The music of paintings: a rhythmic perspective. *12th Generative Art Conference GA2009*, p. 45 a 66, 2009.

GREINER, Christine. O próximo corpo: uma possibilidade de discutir Laban em evolução. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 79-82.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. Teatro e ritual. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e*

materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. A voz. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à arte como veículo. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. Brincando de Shiva. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. Farsa-Misterium. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. A possibilidade do teatro – materiais de trabalho do Teatro das 13 filas. Opole, fevereiro de 1962. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. Il bar planetario è un posto molto interessante. In: ATTISANI, Antonio e BIAGINI, Mario. (org.) *Opere e Sentieri: il workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Bulzoni Editore: Roma, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. Towards a poor theatre. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. (org.) *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, USA and Canada, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. Holiday [Swieto] – The day that is holy. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. (org.) *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, USA and Canada, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. Theatre of sources. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. (org.) *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, USA and Canada, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. (org.) *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, USA and Canada, 1997.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2 ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.

GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. Rudolf Laban: uma vida dedicada ao movimento. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 39-50.

GUSMÃO, Cristina de Souza; CAMPOS, Paulo Henrique; MAIA, Maria Emília Oliveira. O Formante do Cantor e os ajustes laríngeos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva. In: *Permusi*, n. 21, p. 43-50. Belo Horizonte, 2010.

HUSSON, Raoul. *La voix chantée*. Paris: Gauthier-villars Editeur, 1960.

JONER, Vicente Mahfuz. *Influências do Yoga no Sistema Stanislavsky: uma análise dos elementos práticos e filosóficos do yoga presentes no discurso e nas técnicas de Konstantin Stanislavsky*. Trabalho de Conclusão de Curso. Área de concentração: Artes Cênicas. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007.

KATZ, Helena. O corpo e o meme Laban: uma trajetória evolutiva. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 51-59.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem – 2.ed.* São Paulo: Perspectiva, 2010.

KRÜGER, Cauê. Brechtianismo circense: tradição ou modernidade? *R.cient./FAP*, Curitiba, v.4, n.2 p.17-37, jul./dez. 2009

SOUZA, Luiz Augusto de Paula; GAYOTTO, Lucia Helena da Cunha. Expressão no teatro. In: KYRILLOS, Leny Rodrigues (Org). *Expressividade: da teoria à prática*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Organizado por Lisa Ullmann. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto; São Paulo: Summus, 1978.

LACAVA, Maria Cecília P. (Cilô). Você vai viver o que você vai vier: reflexões sobre a arte da improvisação de movimentos na dança. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 155-180.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Portamento e significado musical. Tradução de Fausto Borém. *Permusi: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: Pós-Graduação da Escola de música da UFMG. N. 15, p. 7-25, 2007.

LEHMANN, Lilli. *Aprenda a Cantar*. Tradução: Editora Tecnoprint S.A. Rio de Janeiro: Ediouro, 1984.

LOPES, Thelma. Luz, arte, ciência... ação! *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (suplemento), p. 401-18, 2005.

LOPES SOBRINHO, Adriano; ARAÚJO, Aline Soares. Historietas e Debussy: “o nome inútil do compositor”. In: *Guerra-Peixe: 100 anos*. BARBEITAS, Flavio; ASSIS, Ana Claudia. (Org.) p. 57-69, Belo Horizonte, 2015.

LUZ, Roberta Jorge. Reflexões sobre a linguagem da dança nas aulas de arte. s.l. s.d.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. 370f. Tese. Área de Concentração: Artes e Educação. Faculdade de Educação da universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

MALETTA, Ernani de Castro. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. *Urdimento*, v.1, n. 22, p. 39-52, julho de 2014.

MARTINS, Janaina Träsel. Movimento sonoro: a ação da palavra na dança-teatro. s.l. s.d.

MARTINS, Janaina Träsel. Integração corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugenio Barba. In: GUBERFAIN, Jane. *A voz em Cena*. RJ: Revinter, 2005.

MARTINS, Janaina Träsel. *Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator*. 199f. Tese. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

MIGUEL, Fábio; MOUTINHO, Lucas Gonçalves; ANSEMI, Luiz Guilherme; JANSON, Silvio Fernando; PEDROZO, Willian Gomes; SANTOS, André Laitano dos; SANTOS JÚNIOR, Diógenes Manoel dos; BULGARELLI, Dayse Rodrigues; FUKUMOTO, Caroline Cabral Romano; SILVA, Oziel Seles; MIRANDA, Pedro Alexandre Shimabukuro de. A pesquisa em técnica vocal, voz e canto na área de música: análise dos resumos de teses no Brasil. In: *XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. S. p. Belo Horizonte, 2016.

MILLER, Richard. *On the Art of Singing*. Oxford University Press, 1996.

MIRANDA, Danilo Santos de. O mundo, o palco e a inversão dos papéis. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. (Org.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Tradução para o português Berenice Raulino. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MOMMENSOHN, Maria. Apresentação. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 15-22.

MOMMENSOHN, Maria. Corpo trans-lúcido: uma reflexão sobre a história do corpo em cena. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 105-118.

MOTA, Júlio. Rudolf Laban, a coreologia e os estudos coreológicos. *Repertório*, Salvador, n. 18, p. 58-70, jan. a jul. 2012.

NEVES, Renata M. S. Dança é para todos. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 235-242.

OGAWA, Felícia Megumi; KUSUNO, Takao. A ideia do físico-corpóreo em transformação. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 181-190.

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. São Paulo: Via Lettera, 2007.

OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

OLIVEIRA, Antônio Ricardo Fagundes de. *Corpo subjetivado: a categoria expressividade do sistema Laban/Bartenieff na formação do ator contemporâneo*. 121f. Dissertação. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.

PACHECO, Claudia. BAÊ, Tutti. *Canto – equilíbrio entre corpo e som: princípios da fisiologia vocal*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006. 102p.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. 276f. Tese. Doutorado em Estudos Literários. Área de Concentração: Literatura Comparada. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

PEIXE, Sarah Petrykowski. *Interfaces entre o sonoro e o visual: uma investigação sobre a sinestesia*. 39f. Monografia. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2011.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. A canção de câmara brasileira – reflexão sobre o termo ciclo de canções. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XVII, 2007, São Paulo. *Anais do XVII congresso da Anppom*, São Paulo: [s.n], 2007.

PETRELLA, Paulo. Prefácio. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 11-14.

PETRELLA, Paulo. Sobre os novos conceitos de espaço e tempo. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 203-210.

- RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. DINIZ, Thaís F. N. (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15 a 45.
- RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. 146f. Dissertação. UNICAMP. Campinas, 2001.
- RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- RENGEL, Lenira. *Os Temas de Movimento de Rudolf Laban (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII): modos de aplicação e referências*. São Paulo: Annablume, 2008.
- RENGEL, Lenira. Fundamentos para análise do movimento expressivo. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 121-129.
- RICHARDS, Thomas. *Trabajar com Grotowski sobre las acciones físicas*. Tradução de Thomas Richards: Marc Rosich/ Tradução de Grotowski: Elena Vilallonga Barcelona: Alba Editorial, 2005.
- RICHARDS, Thomas. Riconoscere. In: ATTISANI; Antonio e BIAGINI, Mario. (org.) *Opere e Sentieri: il workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Bulzoni Editore: Roma, 2007.
- RICHARDS, Thomas. Maestro di nessuna scusa. In: ATTISANI; Antonio e BIAGINI, Mario. (org.) *Opere e Sentieri: il workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Bulzoni Editore: Roma, 2007.
- RICHIE, Donald. Asian Theatre and Grotowski. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. (org.) *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, USA and Canada, 1997.
- ROBATTO, Lia. Dança em processo: a linguagem do indizível. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 131-154.
- RODRIGUES, Leticia Maria Olivares. Dança-teatro: estímulos transdisciplinares para o intérprete-compositor. s.l. s.d.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SAWOSKI, Pervis. “The Stanislavski System – Growth and Methodology”. s.l. s.d.
- SCHECHNER, Richard; HOFFMAN, Theodore. Interview with Grotowski. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. (org.) *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, USA and Canada, 1997.
- SCHIRMER, Carolina R; FONTOURA, Denise R; NUNES, Magda L. Distúrbios da aquisição da linguagem e da aprendizagem. *Jornal de Pediatria da Sociedade Brasileira de Pediatria*. v.80. n.2 (supl). p. 95-103, 2004.

SALGADO, António. Percepção e cognição da expressão da emoção em performance musical. *Performa – Encontros de Investigação em Performance*, Universidade de Aveiro, Maio de 2011.

SILVA, Gabriela Teles da. A voz como unidade do sistema expressivo do ator. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação* ISSN 1981-9943 Blumenau, v. 5, n. 2, p. 167-183, mai./ago. 2011.

SILVA, Sonia. O movimento que recria o mundo: um colóquio pedagógico-musical entre Laban e Koellreutter. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 211-222.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. Routledge: New York, 2007.

SOUSA, Joana Mariz de; SILVA, Marta Assumpção de Andrade e; FERREIRA, Léslie Piccolotto. O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens. *Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia*. 2010. p. 317-328

SOUZA, Luiz Augusto de Paula; GAYOTTO, Lucia Helena da Cunha. Expressão no Teatro. In: *Expressividade – da teoria à prática*. KYRILLOS, Leny R. (Org.). Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

SOUZA, Ozana Clara de; HANAYAMA, Eliana Midori. Fatores psicológicos associados a disfonia funcional e a nódulos vocais em adultos. *Revista Cefac*, São Paulo, v. 7, n. 3, p. 388-397, Julho a Setembro de 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 16ª ed Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 396 p.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do Ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 23ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 365 p.

STARK, James. *Bel Canto: A history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

TAGLIANETTI, Ana Paula. *A composição musical-dramatúrgica: análise dos elementos da partitura como guia para a construção da personagem no Teatro Musical*. 59f. Monografia. Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

TREVISAN, Maria Christina Achutti. *Stanislavski-Laban: do texto à encenação*. 291f. Tese. Área de concentração: Artes Cênicas. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 2009.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Rudolf Laban e as modernas ideias científicas da complexidade. In: *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.) São Paulo: Sumus, 2006. p. 91-104.

VIEIRA, Júlio Doin. Laringe: falsas cordas vocais e as cordas verdadeiras. In: *Arquivos Catarinenses de Medicina*, v. 32, n.1, p. 59-65, 2003.

VOGEL, Daisi I. Revista, imagem e anacronismo. In: *VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo*. SBPJor – Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, Universidade Federal do Maranhão, São Luiz, Nov. 2009.

ZAGONEL, Bernadete. Do gesto ao musical: uma nova pedagogia. *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, n.2/3, p. 41-46, Ago. 1991.

ANEXO1

Uma concepção literária de intermedialidade no sentido mais restrito: as subcategorias¹³⁶

“Nos Estudos Literários, e também em áreas como História da Arte, Música, Teatro e Estudos de Cinema, existe um foco recorrente numa enorme quantidade de fenômenos qualificados como intermediáticos. Entre os exemplos, incluem-se aqueles fenômenos que, por muito tempo, foram designados por termos como *transposition d’art*, escrita cinematográfica, éfrase e musicalização da literatura, assim como fenômenos como adaptações cinematográficas de obras literárias, romantizações (transformações de filmes em romances), poesia visual, manuscritos com iluminuras, arte sonora, ópera, quadrinhos, shows multimídias, hiperficção (ficção em hipertexto), “textos” multimídias em computador ou em instalações etc. Sem dúvida todos esses fenômenos têm algo a ver, de alguma maneira, com o cruzamento das fronteiras entre as mídias, caracterizando-se então por uma qualidade de intermedialidade em sentido amplo. Entretanto, fica evidente que a qualidade intermediática de uma adaptação fílmica, por exemplo é comparável apenas no sentido mais amplo à qualidade intermediática da chamada escrita cinematográfica, diferenciando-se das ilustrações de livros ou de instalações de arte sonora. Para uso da intermedialidade como categoria para a descrição e análise de fenômenos particulares ser produtivo, nós deveríamos, portanto, distinguir grupos de fenômenos de modo que cada um exiba uma qualidade intermediática distinta.

É dessa maneira, retornando às três distinções que fundamentam concepções diferentes de intermedialidade, que minha abordagem a fenômenos intermediáticos segue uma direção sincrônica, pois procura distinguir manifestações diferentes de intermedialidade e desenvolver uma teoria uniforme para cada uma delas. Entretanto, essa abordagem não exclui uma dimensão histórica. Ao contrário, presume que qualquer tipologia de práticas intermediáticas precisa ter uma base histórica. De fato, o critério de historicidade é relevante de várias maneiras: em relação à historicidade de uma configuração intermediática particular; em relação ao desenvolvimento (técnico) das mídias em questão; em relação às concepções historicamente mutantes das artes e mídias por parte dos receptores e dos usuários das mídias; e, finalmente, em relação à funcionalização das estratégias intermediáticas de um determinado produto de mídia. Na presente abordagem, portanto, a intermedialidade não é uma função fixa uniforme. Ela analisa exemplos individuais em relação à sua especificidade, levando em consideração possibilidades historicamente mutantes para a funcionalização das práticas intermediáticas.

Como se pode facilmente perceber, minha abordagem complementa o segundo dos dois polos que estruturam o debate sobre a intermedialidade: focalizo a intermedialidade como uma categoria para análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos das mídias. Minha ênfase, então, não é nos desenvolvimentos gerais históricos da mídia, nem nas relações genealógicas entre mídias, nem no reconhecimento de mídias (*Medienerkenntnis*) – que Schröter chama de intermedialidade “ontológica” – ou na compreensão das várias funções das

¹³⁶ Trecho de: RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. DINIZ, Thaís F. N. (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15 a 45.

mídias. Tampouco estou preocupada com o processo de midialização como tal. Em vez disso, eu me concentro nas configurações midiáticas concretas e em suas qualidades intermediáticas específicas. Essas qualidades variam de um grupo de fenômenos a outro e, portanto, exigem concepções diferentes e mais restritas da intermedialidade. Isso permite fazer distinções entre subcategorias individuais de intermedialidade, bem como desenvolver uma teoria uniforme para cada uma delas. Proponho, então, as seguintes três subcategorias:

4. Intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática* (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações): aqui a qualidade intermediática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediático.
5. Intermedialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias*, que abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc.; usando-se outra terminologia, esses mesmo fenômenos podem ser chamados de configurações multimídias, mixmídias e intermídias. A qualidade intermediática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto. Assim, nessa categoria, a intermedialidade é um conceito semiótico-comunicativo, baseado na combinação de, pelo menos, duas formas midiáticas de articulação. O alcance dessa categoria vai desde a mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de mídias diferentes até uma integração “genuína”, uma integração que, em sua forma mais pura, não iria privilegiar nenhum de seus elementos constitutivos. O conceito de, por exemplo, ópera como gênero *único* demonstra que a combinação de diferentes formas midiáticas de articulação pode levar à formação de gêneros de arte ou de mídias novos e independentes, em que a estrutura plurimedial do gênero se torna sua especificidade. Do ponto de vista histórico, então, essa segunda categoria de intermedialidade enfatiza processos evolutivos e dinâmicos, descritos por Aage Hansen-Löve como um processo de desgaste seguido por uma nova constituição.
6. Intermedialidade no sentido mais restrito de *referências intermediáticas*, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem. Outros exemplos incluem a musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a *écfrase*, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. As referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, “referência individual”), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (*Systemreferenz*, “referência a um sistema”). Esse produto, então se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema ou subsistema a que se refere. Nessa terceira

categoria, como no caso das combinações de mídias, a intermedialidade designa um conceito semiótico-comunicativo, mas, neste caos, *por definição*, é apenas *uma* mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos.

Em relação a essa divisão tripartida, é importante notar que uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois ou até de todas as três das categorias intermidiáticas apresentadas. Como filmes, por exemplo, as adaptações cinematográficas podem ser classificadas na categoria de combinação de mídias; como adaptações de obras literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposições midiáticas; e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermidiáticas. Pois é claro – e isto é, de fato, o que quase sempre acontece – que o produto resultante de uma transposição midiática pode exibir referências à sua obra original, além e acima do próprio processo de transformação midiática, obrigatório em si. Assim, no caso da adaptação fílmica, o espectador “recebe” o texto literário original ao mesmo tempo que vê o filme, recebendo especificamente o texto literário em sua diferença ou em sua equivalência à adaptação. Essa recepção ocorre não (apenas) devido a um conhecimento anterior ou à bagagem cultural que o espectador possa ter, mas por causa da própria constituição específica do filme. Abrem-se, assim, camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, ou de relacionar, filme e texto. Em vez de ser simplesmente *baseada* numa obra literária original preexistente, uma adaptação cinematográfica pode, então, constituir-se em relação à obra literária, caindo assim também na categoria de referências intermidiáticas.

A subdivisão de práticas intermidiáticas em transposições midiáticas, combinações midiáticas e referências intermidiáticas não é, de modo algum, exaustiva, e não faz justiça nem à grande quantidade de fenômenos nem à grande variedade de objetivos que caracterizam o debate sobre a intermedialidade como um todo. Essa subdivisão associa-se particularmente às análises da intermedialidade nos campos de estudos literários e interartes, em que os fenômenos cobertos por todas as três categorias constituem o foco da discussão. Como nem todas estas podem ser expostas aqui em detalhe, as considerações seguintes irão se concentrar na terceira categoria, isto é, nas referências intermidiáticas, que são de interesse particular devido ao seu modo específico de relacionar um determinado produto de mídia a outras mídias, e devido a seu significado para os processos de constituição de sentido.” (RAJEWSKY, 2012, p. 22 a 27)

ANEXO 2

Escalas do Octaedro

- **Escala Dimensional**

A escala dimensional consiste em simples caminhos entre os eixos cardinais de cima/baixo, esquerda/direita e frente/atrás. Devido a cada um de seus movimentos consistirem de uma única tensão espacial, a escala parece estável e descomplicada. Muitos rituais com componentes de movimentos contêm porções da escala dimensional. Laban considerou a escala dimensional como representativa de eficiência, facilidade e economia de esforço. Essa escala deve ser usada para praticar clareza, centralização e para reforçar o contato de base com o solo. Essa escala também pode ser útil para recuperação ou desaquecimento após praticar as escalas mais “desorientadoras”. – Disponível no ícone de informação – Tradução nossa.¹³⁷

Escala Dimensional I – primeiro formato: 1- centro-medial; 2- centro-alto (vértice superior); 3- centro-baixo (vértice inferior); 4- centro-medial; 5- esquerda-medial (vértice esquerdo); 6- direita-medial (vértice direito); 7- centro-medial; 8- atrás-medial (vértice posterior); 9- frente-medial (vértice anterior); 10- centro-medial.

Escala Dimensional I – segundo formato: 1- centro-medial; 2- centro-alto (vértice superior); 3- centro-baixo (vértice inferior); 4- centro-medial; 5- direita-medial (vértice direito); 6- esquerda medial (vértice esquerdo); 7- centro-medial; 8- atrás-medial (vértice posterior); 9- frente-medial (vértice anterior); 10- centro-medial.

Escala Dimensional II – primeiro formato: 1- centro-alto (vértice superior); 2- centro-baixo (vértice inferior); 3- esquerda-medial (vértice esquerdo); 4- direita-medial (vértice direito); 5- atrás-medial (vértice posterior); 6- frente-medial (vértice anterior); 7- centro-alto (vértice superior).

Escala Dimensional II – segundo formato: 1- centro-alto (vértice superior); 2- centro-baixo (vértice inferior); 3- direita-medial (vértice direito); 4- esquerda-medial (vértice esquerdo); 5- atrás-medial (vértice posterior); 6- frente-medial (vértice anterior); 7- centro-alto (vértice superior).

¹³⁷ “The dimensional scales consists of simple pathways along the cardinal axes of up/down, left/right, and forward/back. Because each of its movements consists of a single spatial pull, the scale feels stabilizing and uncomplicated. Many rituals with movement components contain portions of the dimensional scale. Laban saw the dimensional scale as representing efficiency, ease, and economy of effort. Use this scale when you want to practice simple clarity, centeredness, and grounded power. It can serve as a useful recuperation or warm-down after practicing the more disorienting scales.” *Texto do Moving Space App.*

- **Escala de Defesa**

A escala de defesa é uma variação da escala dimensional, inspirada pelas ações primárias na arte marcial de esgrima. Ela consiste em três frases de movimento, cada uma delas parte do centro, passa pelo espaço executando o formato de um arco e retorna ao centro. Por exemplo, imagine executar a versão da escala da qual a primeira frase irradia para cima e então “varre” para a direita e baixo, direcionada pelo braço direito. Nesse caso, a primeira frase defende a cabeça e então o lado (flanco) direito. A segunda frase defende o lado esquerdo do pescoço e então passa cruzando, protegendo o lado direito do pescoço. A terceira frase defende o lado (flanco) esquerdo por uma defesa entre o corpo e a parte posterior e então protege o abdômen por um impulso levantando para a frente. Note como essa escala tem características de rapidez, mudanças direcionais imprevisíveis, e um ritmo de alternância de movimentos lineares e arqueados. Essa escala pode ser usada para nos preparar em situações nas quais prontidão, indicativa e definição dos limites são necessárias. Como na escala dimensional, a escala de defesa mantém o poder da simplicidade, mas também contém algumas surpresas. – Disponível no ícone de informação – Tradução nossa.¹³⁸

Escala de Defesa – primeiro formato: 1- centro-medial; 2- centro-alto (vértice superior); 3- direita-medial (vértice direito); 4- centro-baixo (vértice inferior); 5- centro-medial; 6- esquerda-medial (vértice esquerdo); 7- frente-medial (vértice anterior); 8- direita-medial (vértice direito); 9- centro-medial; 10- atrás-medial (vértice posterior); 11- centro-baixo (vértice inferior); 12- frente-medial (vértice anterior); 13- centro-medial.

Escala de Defesa – segundo formato: 1- centro-medial; 2- centro-alto (vértice superior); 3- esquerda-medial (vértice esquerdo); 4- centro-baixo (vértice inferior); 5- centro-medial; 6- direita-medial (vértice direito); 7- frente-medial (vértice anterior); 8- esquerda-medial (vértice esquerdo); 9- centro-medial; 10- atrás-medial (vértice posterior); 11- centro-baixo (vértice inferior); 12- frente-medial (vértice anterior); 13- centro-medial.

Escalas do Cubo

- **Escala Diagonal**

Há uma simplicidade ilusória na escala diagonal. O sólido cristalino que a contém é o familiar cubo, e os seus percursos diagonais são simplesmente conexões entre os

¹³⁸ “The defense scale is a variation on the dimensional scale, inspired by the primary actions in the martial art of fencing. It consists of three movement phrases, each of which extends out from center, sweeps through space in an arc-like path, and returns to center. For example, imagine performing the version of the scale whose fist phrase spokes upward and then sweeps to the right and down, led by the right arm. In that case... The first phrase defends the head and then the right flank. The second phrase defends the left side of the neck and then sweeps across, protecting the right side of the neck. The third phrase defends the left flank via a parry across the body and backward and then protects the abdomen by a rising thrust forward. Notice how this scale features quick, unpredictable directional changes and a rhythm of alternating linear and arcing movements. Use this scale to prepare for situations in which readiness, initiation, and setting of boundaries are called for. Like the dimensional scale, the defense scale holds the power of simplicity, but it also contains a few surprises.” *Texto do Moving Space App.*

vértices do cubo. Ainda, porque cada seguimento da escala começa e termina em um ponto que contém 3 tensões espaciais, cada movimento direciona você para o vértice da outra extremidade e, rapidamente, você está viajando de um vértice para a sua diagonal completamente oposta. Por essa razão, a escala diagonal é considerada uma das escalas mais mobilizadoras. Laban considerou que a escala diagonal continha mudanças extremamente dinâmicas que, embora raras nos movimentos da vida cotidiana, representavam a plenitude do potencial humano, em todos os seus diferentes aspectos. Essa escala deve ser usada para praticar grandes mudanças na dinâmica, tais como preparar para um debate ou o atual (corrente) *parkour*. Essa escala não aborda tantos pontos no espaço quanto os pontos das escalas do icosaedro, mas as mudanças são mais extremas. Os atores treinados com os princípios labanianos, algumas vezes, atribuem dinâmicas emocionais para cada vértice do cubo e executam a escala com o objetivo de “aquecer” seu âmbito expressivo. Você também pode atribuir sons vocais ou notas para cada vértice e explorar as modulações vocais entre eles enquanto você executa a escala. – Disponível no ícone de informação – Tradução nossa.¹³⁹

Escala Diagonal – primeiro formato: 1- direita-frente-alto (vértice direito-anterior-superior); 2- esquerda-atrás-baixo (vértice esquerdo-posterior-inferior); 3- esquerda-frente-alto (vértice esquerdo-anterior-superior); 4- direita-atrás-baixo (vértice direito-posterior-superior); 5- esquerda-atrás-alto (vértice esquerdo-posterior-superior); 6- direita-frente-baixo (vértice direito-anterior-inferior); 7- direita-atrás-alto (vértice direito-posterior-superior); 8- esquerda-frente-baixo (vértice esquerdo-anterior-inferior); 9- direita-frente-alto (vértice direito-anterior-superior).

Escala Diagonal – segundo formato: 1- esquerda-frente-alto (vértice esquerdo-anterior-superior); 2- direita-atrás-baixo (vértice direito-posterior-inferior); 3- direita-frente-alto (vértice direito-anterior-superior); 4- esquerda-atrás-baixo (vértice esquerdo-posterior-inferior); 5- direita-atrás-alto (vértice direito-posterior-superior); 6- esquerda-frente-baixo (vértice esquerdo-anterior-inferior); 7- esquerda-atrás-alto (vértice esquerdo-posterior-superior); 8- direita-frente-baixo (vértice direito-anterior-inferior); 9- esquerda-frente-alto (vértice esquerdo-anterior-superior).

¹³⁹ “There is a deceptive simplicity to the diagonal scale. The crystalline solid that contains it is the familiar cube, and its diagonal pathways are merely connections between the cube’s corners. Yet because every segment of the scale starts and ends at a point containing 3 spatial pulls, each movement sends you off into another extreme corner, and half the time you’re traveling from one corner to its complete diagonal opposite. For this reason, the diagonal scale is considered to be one of the most mobilizing scales. Laban felt the diagonal scale contained extreme dynamic changes that, while rare in the movement of everyday life, represented the fullness of human potential, in all its different aspects. Use this scale when you want to practice big changes in dynamic, such as preparing for a debate or running parkour. It does not touch as many points in space as the icosahedral scales, but the changes are more extreme. Laban-trained actors sometimes assign emotional dynamics to each corner of the cube and run the scale in order to warm-up their expressive range. You can also assign vocal sounds or tones to each corner and explore modulating between them as you do the scale.” Texto do Moving Space App.

Escalas do Icosaedro

- **Escala Diametral**

A escala diametral, sistematicamente, explora cada um dos 3 planos que compõem internamente a estrutura do icosaedro. Geralmente, os movimentos dessa escala são, portanto, planos, contendo apenas 2 tensões espaciais. Depois de explorar um plano, vai-se para o próximo e, finalmente, para o terceiro. Devido ao fato de essa escala abordar apenas 2 dimensões por vez, ela pode ser uma maneira simplificadora de explorar a estrutura interna do icosaedro em comparação à uma escala que se move entre três dimensões simultaneamente. Essa escala deve ser usada para trazer ordem sistemática a uma questão complexa, situar a estrutura oculta do icosaedro, ou para focar nas partes que compõem um todo. Essa escala também serve para praticar localizar e tocar os vértices do icosaedro com precisão, estabelecendo confiança nos planos antes de passar para os volumes. – Disponível no ícone de informação – Tradução nossa.¹⁴⁰

Escala Diametral I- primeiro formato: 1- centro-medial; 2- direita-alto (vértice direito superior); 3- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 4- centro-medial; 5- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 6- direita-baixo (vértice direito inferior); 7- centro-medial; 8- frente-alto (vértice anterior superior); 9- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 10- centro-medial; 11- atrás-alto (vértice posterior superior); 12- frente-baixo (vértice anterior inferior); 13- centro-medial; 14- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 15- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 16- centro-medial; 17- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 18- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 19- centro-medial.

Escala Diametral I – segundo formato: 1- centro-medial; 2- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 3- direita-baixo (vértice direito inferior); 4- centro-medial; 5- direita-alto (vértice direito superior); 6- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 7- centro-medial; 8- frente-alto (vértice anterior superior); 9- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 10- centro-medial; 11- atrás-alto (vértice posterior superior); 12- frente-baixo (vértice anterior inferior); 13- centro-medial; 14- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 15- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 16- centro-medial; 17- direita-frente-

¹⁴⁰ “The diametrical scale systematically explores each of the 3 planes which make up the inner scaffolding of the icosahedron. Generally, its movement is therefore flat, containing just 2 spatial pulls. After exploring one plane, it then moves on to the next, and finally to the third. Because it only tackles 2 dimensions at a time, it can be a simpler way to explore the inner structure of the icosahedron than tackling a scale which moves along three dimensions simultaneously. Use this scale when you want to bring systematic order to a complex issue, locating its underlying structure, or when you want to focus on the parts that make up a whole. It also serves as a way to practice locating and touching the vertices of the icosahedron with precision, establishing confidence in the planes before moving on to volumes.” *Texto do Moving Space App.*

medial (vértice direito anterior e medial); 18- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 19- centro medial.

Escala Diametral II – primeiro formato: 1- direita-alto (vértice direito superior); 2- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 3- direita-baixo (vértice direito inferior); 4- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 5- frente-baixo (vértice anterior inferior); 6- atrás-alto (vértice posterior superior); 7- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 8- frente-alto (vértice anterior superior); 9- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 10- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 11- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 12- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 13- direita-alto (vértice direito superior).

Escala Diametral II – segundo formato: 1- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 2- direita-baixo (vértice direito inferior); 3- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 4- direita-alto (vértice direito superior); 5- frente-baixo (vértice anterior inferior); 6- atrás-alto (vértice posterior superior); 7- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 8- frente-alto (vértice anterior superior); 9- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 10- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 11- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 12- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 13- esquerda-alto (vértice esquerdo superior).

- **Escala Axial**

A escala axial (do eixo) é como um percurso de rodeio (cavalgar em um rodeio). Ela tem apenas 6 segmentos, mas a cada mudança de direção, você reverte todas as 3 tensões (direções) espaciais do segmento anterior. Você pode imaginar uma linha diagonal descendo do centro da escala. Note como todos os 6 segmentos são ligeiras deflexões (desvios) dessa diagonal, resultando em uma forma de traçado tubular com um centro oco. A linha diagonal “fantasma” que parte (desce) do meio é o eixo da escala. Cada escala axial tem uma escala circular correspondente que a circula como um cinto. Juntas, uma escala axial e sua escala circular tocam todos os 12 pontos do icosaedro. Laban considerou que a escala axial estava associada com movimentos inconscientes ou involuntários, incluindo aqueles feitos quando adormecemos. Use essa escala para praticar mudanças extremas, tais como aquecer para movimento dinâmico ou preparar para pensamentos radicais. Devido aos traçados de deflexões em volta de um único eixo diagonal, ela também é boa para trazer muitas ideias que podem ser variações de uma ideia central, ou coletar dados diversos com o objetivo de tomar uma decisão entre 2 escolhas opostas. – Disponível no ícone de informação – Tradução nossa.¹⁴¹

¹⁴¹ “The axis scale is a rodeo ride! True, it’s only 6 segments long, but at each change of direction, you are reversing all 3 spatial pulls of the previous segment. You can imagine a diagonal line running down the center of the scale. Notice how all 6 segments are slight deflections off this diagonal, resulting in a tubular trace form with a hollow middle. The phantom diagonal line running down the middle is the scale’s axis. Each axis scale has a corresponding girdle scale that circles it like a belt. Together, an axis scale and its girdle scale touch all 12 points of the icosahedron. Laban felt that the axis scale was associated with unconscious or involuntary

Escala Axial – primeiro formato: 1- direita-alto (vértice direito superior); 2- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 3- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 4- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 5- frente-alto (vértice anterior superior); 6- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 7- direita-alto (vértice direito superior).

Escala Axial – segundo formato: 1- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 2- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 3- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 4- direita-baixo (vértice direito inferior); 5- frente-alto (vértice anterior superior); 6- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 7- esquerda-alto (vértice esquerdo superior).

Escala Axial – terceiro formato: 1- direita-baixo (vértice direito inferior); 2- atrás-alto (vértice posterior superior); 3- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 4- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 5- frente-baixo (vértice anterior inferior); 6- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 7- direita-baixo (vértice direito inferior).

Escala Axial – quarto formato: 1- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 2- atrás-alto (vértice posterior superior); 3- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 4- direita-alto (vértice direito superior); 5- frente-baixo (vértice anterior inferior); 6- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 7- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior).

- **Escala Circular**

A escala circular provê uma órbita circular variando gentilmente em torno de um eixo diagonal. Devido ao fato de seu eixo ser inclinado em uma diagonal, ela não é um simples anel! Domínio nessa escala requer domínio de movimento no espaço tridimensional. Cada escala circular tem uma escala axial correspondente, de quem os segmentos partem perpendicularmente para o seu centro. Juntas a escala circular e sua escala axial abordam todos os 12 pontos do icosaedro. Laban associou a escala circular com movimentos conscientes ou voluntários, os quais, todavia, podem ter um direcionamento inconsciente subjacente. Ele frequentemente observava porções das escalas circulares nos gestos humanos e na natureza. Essa escala deve ser usada quando se deseja algo um pouco mais suave (macio) ou moderado como, por exemplo, um aquecimento mais restaurador ou quando você estiver se preparando para uma atividade que requeira nuances de movimentos ou pensamentos. A maneira como essa escala orbita ao redor de um eixo central também a torna boa

movements, including those done when falling asleep. Use this scale when you want to practice extreme changes, such as warming up for dynamic movement or preparing for radical thinking. Because it traces deflections around a single diagonal axis, it is also good for brainstorming variations of a central idea, or gathering diverse data in order to make a decision between 2 opposing choices.” Texto do Moving Space App.

para adquirir diferentes perspectivas sobre uma questão. – Disponível no ícone de informação. – Tradução nossa.¹⁴²

Escala Circular – primeiro formato: 1- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 2- direita-baixo (vértice direito inferior); 3- frente-baixo (vértice anterior inferior); 4- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 5- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 6- atrás-alto (vértice posterior superior); 7- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial).

Escala Circular – segundo formato: 1- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 2- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 3- frente-baixo (vértice anterior inferior); 4- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 5- direita-alto (vértice direito superior); 6- atrás-alto (vértice posterior superior); 7- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial).

Escala Circular – terceiro formato: 1- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 2- direita-alto (vértice direito superior); 3- frente-alto (vértice anterior superior); 4- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 5- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 6- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 7- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial).

Escala Circular – quarto formato: 1- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 2- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 3- frente-alto (vértice anterior superior); 4- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 5- direita-baixo (vértice direito inferior); 6- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 7- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial).

- **Escala Primária**

A escala primária é, literalmente, uma junção das escalas axial e circular. Seus segmentos saltam dos pontos da escala axial para aqueles da escala circular e de novo para a escala axial, em constante alternância, resultando em um imprevisível, mas suave passeio sobre a face do icosaedro, tocando todos os seus 12 vértices. Assim como nas escalas axial e circular, a escala primária também tem um eixo diagonal passando por seu meio e seu formato contém tanto elementos parecidos com os de um anel (arredondados) da escala circular, quanto as oscilações longitudinais da escala axial. Laban descobriu que essa escala representa a moção

¹⁴² “The girdle scale provides a gently varying circular orbit around a diagonal axis. Because its axis is tilted on a diagonal, this is no simple ring! And mastering it requires mastering movement in three-dimensional space. Each girdle scale has a corresponding axis scale, whose segments run perpendicularly through its center. Together a girdle scale and its axis scale touch all 12 points of the icosahedron. Laban associated the girdle scale with conscious or voluntary movements, which nevertheless could have an underlying unconscious drive. He frequently saw portions of girdle scales in human gestures and in nature. Use this scale when you need something a little smoother or gentler, such as a more restorative warm-up, or when you are preparing for an activity which requires nuanced movement or thinking. The way it orbits a central axis also makes it good for acquiring different perspectives on an issue.” *Texto do Moving Space App.*

entre o consciente e o inconsciente, entre estar desperto e adormecido. Ela apresenta-se como balanceamento entre muitas das polaridades da natureza humana. Essa escala deve ser usada na preparação para atividades que necessitam acessar tanto o consciente quanto o inconsciente de maneira igualitária, também para fazer um trabalho criativo ou negociações complexas. As mudanças de direção nessa escala acontecem gradualmente e na periferia, de modo que ela auxilia sutileza e nuance e pode parecer expansiva. Ao mesmo tempo, sua imprevisibilidade de direção provê prática para acuidade mental. – Disponível no ícone de informação. – Tradução nossa.¹⁴³

Escala Primária – primeiro formato: 1- direita-alto (vértice direito superior); 2- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 3- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 4- direita-baixo (vértice direito inferior); 5- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 6- frente-baixo (vértice anterior inferior); 7- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 8- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 9- frente-alto (vértice anterior superior); 10- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 11- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 12- atrás-alto (vértice posterior superior); 13- direita-alto (vértice direito superior).

Escala Primária – segundo formato: 1- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 2- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 3- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 4- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 5- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 6- frente-baixo (vértice anterior inferior); 7- direita-baixo (vértice direito inferior); 8- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 9- frente-alto (vértice anterior superior); 10- direita-alto (vértice direito superior); 11- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 12- atrás-alto (vértice posterior superior); 13- esquerda-alto (vértice esquerdo superior).

Escala Primária – terceiro formato: 1- direita-baixo (vértice direito inferior); 2- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 3- atrás-alto (vértice posterior superior); 4- direita-alto (vértice direito superior); 5- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 6- frente-alto (vértice anterior superior); 7- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 8- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 9- frente-baixo

¹⁴³ “The primary scale is a literal joining of the axis and girdle scales. Its segments jump from the axis scale points to those of the girdle scale and back again, in constant alternation, resulting in an unpredictable but gentle wandering over the surface of the icosahedron, touching all 12 of its vertices. Like the axis and girdle scales, the primary scale also has a diagonal axis running through its middle, and its traceform contains both the ring-like elements of the girdle scale and the longitudinal oscillations of the axis scale. Laban found this scale to represent the motion between the conscious and the unconscious, between wakefulness and sleep. It stood for balance between many of the fundamental polarities of human nature. Use this scale when you are preparing for activities that need to access both your conscious and unconscious selves equally, such as doing creative work or complex negotiations. The direction changes in this scale happen gradually and at the periphery, so it supports subtlety and nuance and can feel expansive. At the same time, its unpredictability of direction provides practice for mental sharpness.” *Texto do Moving Space App.*

(vértice anterior inferior); 10- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 11- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 12- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 13- direita-baixo (vértice direito inferior).

Escala Primária – quarto formato: 1- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 2- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 3- atrás-alto (vértice posterior superior); 4- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 5- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 6- frente-alto (vértice anterior superior); 7- direita-alto (vértice direito superior); 8- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 9- frente-baixo (vértice anterior inferior); 10- direita-baixo (vértice direito inferior); 11- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 12- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 13- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior).

- **Escala A**

Se a escala axial é como um rodeio, então as escalas A e B são como montanha-russa! Consistindo de 12 segmentos transversais tocando cada vértice do icosaedro, essas escalas se projetam (como uma bala) pelo interior do icosaedro sem nunca passar pelo seu centro. Cada segmento da escala tem 3 tensões espaciais, e o fato de que os segmentos da escala nunca cruzam o centro significa que nunca há uma chance estabilizar-se completamente, nem mesmo momentaneamente. Você está sempre em deflexão para algum lado. Na escala A, há uma leve preponderância do movimento para cima em direção à frente e para baixo em direção à parte posterior. Laban descobriu que essa dinâmica dava à escala uma qualidade mais suave e, então, associou-a com inspiração, receptividade e espiritualidade. Cada escala A é combinada com uma escala B correspondente, a qual pode ser executada face-a-face bem proximamente. Essa escala deve ser usada quando se quer um exercício espacial completo, testar sua habilidade de manter-se conectado e estável enquanto oscila através do icosaedro. Essa escala também cultiva uma habilidade para lidar com as circunstâncias completas da vida sem se despedaçar. Devido ao fato de ela manter-se constantemente defletida (desviada) do centro, você pode querer aquecer e/ou desaquecer com algo mais estabilizante como, por exemplo, a escala dimensional. A escala A também pode ser feita como uma prática de abertura para a inspiração, permitindo o que quer que seja que emergja para inspirar seu próximo empreendimento (esforço). – Disponível no ícone de informação. – Tradução nossa.¹⁴⁴

¹⁴⁴ “If the axis scale is a rodeo ride, then the A and B scales are roller coasters! Consisting of 12 transversal segments touching every vertex of the icosahedron, these scales slingshot through the interior of the icosahedron without ever passing through its center. Each scale segment has 3 spatial pulls, and the fact that the scale segments never cross the center means that you never have a chance to completely stabilize, even momentarily. You are always deflecting to one side. In the A scale, there is a slight preponderance of movement upward toward the front and downward toward the back. Laban found that this dynamic gave the scale a softer quality and associated it with inspiration, receptivity, and spirituality. Each A scale is matched by a corresponding B scale, which can be done face-to-face in lockstep. Use this scale when you want a complete spatial work-out, testing your ability to maintain connected and stable while swinging through the icosahedron. It also cultivates an ability to handle complex life circumstances without falling apart. Because it remains constantly deflected from center, you may want to warm-up and/or warm-down with something more stabilizing, like a dimensional scale. The A scale can also be done as a practice of opening to the muse, allowing whatever arises to inspire your next endeavors.” *Texto do Moving Space App.*

Escala A – primeiro formato: 1- direita-alto (vértice direito superior); 2- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 3- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 4- direita-baixo (vértice direito inferior); 5- atrás-alto (vértice posterior superior); 6- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 7- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 8- frente-alto (vértice anterior superior); 9- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 10- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 11- frente-baixo (vértice anterior inferior); 12- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 13- direita-alto (vértice direito superior);

Escala A - segundo formato: 1- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 2- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 3- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 4- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 5- atrás-alto (vértice posterior superior); 6- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo superior e medial); 7- direita-baixo (vértice direito inferior); 8- frente-alto (vértice anterior superior); 9- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 10- direita-alto (vértice direito superior); 11- frente-baixo (vértice anterior inferior); 12- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 13- esquerda-alto (vértice esquerdo) superior.

- **Escala B**

(...) Na escala B, há uma suave preponderância de movimento para cima em direção à parte posterior e para baixo em direção à frente. Laban descobriu que essa dinâmica dava à escala uma qualidade mais ativa, iniciadora e a associou com trabalho, fazer as coisas, e com o mundo material. (...) A escala B também pode ser executada como uma preparação para clarear sua lista de coisas a fazer ou assumir o comando. – Disponível no ícone de informação. – Tradução nossa.¹⁴⁵

Escala B – primeiro formato: 1- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 2- frente-baixo (vértice anterior inferior); 3- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 4- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 5- frente-alto (vértice anterior superior); 6- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 7- direita-baixo (vértice direito inferior); 8- atrás-alto (vértice posterior superior); 9- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 10- direita-alto (vértice direito superior); 11- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 12- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 13- esquerda-alto (vértice esquerdo superior);

¹⁴⁵ “(...) *In the B scale, there is a slight preponderance of movement upward toward the back and downward toward the front. Laban found that this dynamic gave the scale a more active, initiatory quality and associated it with work, getting things done, and the material world. (...) The B scale can also be done as a preparation for clearing out your to-do list or taking charge.*” *Texto do Moving Space App.*

Escala B – segundo formato: 1- direita-alto (vértice direito superior); 2- frente-baixo (vértice anterior inferior); 3- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 4- direita-baixo (vértice direito inferior); 5- frente-alto (vértice anterior superior); 6- direita-atrás-medial (vértice direito superior e medial); 7- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 8- atrás-alto (vértice posterior superior); 9- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 10- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 11- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 12- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 13- direita-alto (vértice direito superior).

Escalas do Dodecaedro

O dodecaedro é considerado a “forma dual” (dupla forma) do icosaedro. Se você conecta os centros de cada uma das suas faces, você obterá um icosaedro e vice-versa. Essa escala é uma escala baseada no icosaedro, transposta para os vértices do dodecaedro. (...) Note como os vértices do dodecaedro têm as tensões espaciais dominantes opostas às do icosaedro. Qual é a sensação diferente para essa escala com as tensões espaciais diferentes do dodecaedro? – Disponível no ícone de informação. – Tradução nossa. ¹⁴⁶

- **Escala Diametral (do dodecaedro)**

Escala Diametral I – primeiro formato: 1- centro-medial; 2- direita-alto (vértice direito superior); 3- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 4- centro-medial; 5- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 6- direita-baixo (vértice direito inferior); 7- centro-medial; 8- frente-alto (vértice anterior superior); 9- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 10- centro-medial; 11- atrás-alto (vértice posterior superior); 12- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 13- centro-medial; 14- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 15- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 16- centro-medial; 17- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 18- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 19- centro-medial.

Escala Diametral I – segundo formato: 1- centro-medial; 2- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 3- direita-baixo (vértice direito inferior); 4- centro-medial; 5- direita-alto (vértice direito superior); 6- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 7-

¹⁴⁶ “The dodecahedron is considered the “dual form” of the icosahedron. If you connect the centers of each of its faces, you will get an icosahedron, and vice versa. This scale is an icosahedron-based scale, translated to the vertices of the dodecahedron. (...) Notice how the dodecahedron vertices have the opposite dominant spatial pulls from the icosahedron. How does it feel different to do this scale with dodecahedron spatial pulls?” Texto do Moving Space App.

centro-medial; 8- frente-alto (vértice anterior superior); 9- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 10- centro-medial; 11- atrás-alto (vértice posterior superior); 12- frente-baixo (vértice anterior inferior); 13- centro-medial; 14- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 15- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 16- centro-medial; 17- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 18- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 19- centro-medial.

Escala Diametral II – primeiro formato: 1- direita-alto (vértice direito superior); 2- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 3- direita-baixo (vértice direito inferior); 4- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 5- frente-baixo (vértice anterior inferior); 6- atrás-alto (vértice posterior superior); 7- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 8- frente-alto (vértice anterior superior); 9- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 10- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 11- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 12- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo-anterior e medial); 13- direita-alto (vértice direito)superior.

Escala Diametral II – segundo formato: 1- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 2- direita-baixo (vértice direito inferior); 3- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 4- direita-alto (vértice direito superior); 5- frente-baixo (vértice anterior-inferior); 6- atrás-alto (vértice posterior superior); 7- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 8- frente-alto (vértice anterior superior); 9- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 10- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 11- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 12- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 13- esquerda-alto (vértice esquerdo superior).

- **Escala Axial (do dodecaedro)**

Escala Axial – primeiro formato: 1- direita-alto (vértice direito superior); 2- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 3- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 4- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 5- frente-alto (vértice anterior superior); 6- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 7- direita-alto (vértice direito superior).

Escala Axial – segundo formato: 1- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 2- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 3- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 4- direita-baixo (vértice direito inferior); 5- frente-alto (vértice

anterior superior); 6- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 7- esquerda-alto (vértice esquerdo superior).

Escala Axial – terceiro-formato: 1- direita-baixo (vértice direito inferior); 2- atrás-alto (vértice posterior superior); 3- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 4- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 5- frente-baixo (vértice anterior inferior); 6- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 7- direita-baixo (vértice direito inferior).

Escala Axial – quarto formato: 1- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 2- atrás-alto (vértice posterior superior); 3- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 4- direita-alto (vértice direito superior); 5- frente-baixo (vértice anterior inferior); 6- direita-atrás-medial (vértice direito-posterior e medial); 7- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior).

- **Escala Circular (do dodecaedro)**

Escala Circular – primeiro formato: 1- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 2- direita-baixo (vértice direito inferior); 3- frente-baixo (vértice anterior inferior); 4- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 5- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 6- atrás-alto (vértice posterior superior); 7- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial).

Escala Circular – segundo formato: 1- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 2- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 3- frente-baixo (vértice anterior inferior); 4- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 5- direita-alto (vértice direito superior); 6- atrás-alto (vértice posterior superior); 7- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial).

Escala Circular – terceiro formato: 1- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 2- direita-alto (vértice direito superior); 3- frente-alto (vértice anterior superior); 4- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 5- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 6- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 7- direita-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial).

Escala Circular – quarto formato: 1- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 2- esquerda alto (vértice esquerdo superior); 3- frente-alto (vértice anterior superior); 4- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 5- direita-baixo (vértice direito inferior); 6- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 7- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial).

- **Escala Primária (do dodecaedro)**

Escala Primária – primeiro formato: 1- direita-alto (vértice direito superior); 2- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 3- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 4- direita-baixo (vértice direito inferior); 5- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 6- frente-baixo (vértice anterior inferior); 7- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 8- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 9- frente-alto (vértice anterior superior); 10- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 11- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 12- atrás-alto (vértice posterior superior); 13- direita-alto (vértice direito superior).

Escala Primária – segundo formato: 1- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 2- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 3- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 4- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 5- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 6- frente-baixo (vértice anterior inferior); 7- direita-baixo (vértice direito inferior); 8- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 9- frente-alto (vértice anterior superior); 10- direita-alto (vértice direito superior); 11- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 12- atrás-alto (vértice posterior superior); 13- esquerda-alto (vértice esquerdo superior).

Escala Primária – terceiro formato: 1- direita-baixo (vértice direito inferior); 2- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 3- atrás-alto (vértice posterior superior); 4- direita-alto (vértice direito superior); 5- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 6- frente-alto (vértice anterior superior); 7- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 8- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 9- frente-baixo (vértice anterior inferior); 10- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 11- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 12- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 13- direito-baixo (vértice direito inferior).

Escala Primária – quarto formato: 1- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 2- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 3- atrás-alto (vértice posterior superior); 4- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 5- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 6- frente-alto (vértice anterior superior); 7- direita-alto (vértice direito superior); 8- direita-frente-medial (vértice direito anterior e

medial); 9- frente-baixo (vértice anterior inferior); 10- direita-baixo (vértice direito inferior); 11- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 12- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 13- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior).

- **Escala A (do dodecaedro)**

Escala A – primeiro formato: 1- direita-alto (vértice direito superior); 2- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 3- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 4- direita-baixo (vértice direito inferior); 5- atrás-alto (vértice posterior superior); 6- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 7- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 8- frente-alto (vértice anterior superior); 9- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 10- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 11- frente-baixo (vértice anterior inferior); 12- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 13- direita-alto (vértice direito superior).

Escala A – segundo formato: 1- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 2- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 3- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 4- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 5- atrás-alto (vértice posterior superior); 6- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 7- direita-baixo (vértice direito inferior); 8- frente-alto (vértice anterior superior); 9- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 10- direita-alto (vértice direito superior); 11- frente-baixo (vértice anterior inferior); 12- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 13- esquerda-alto (vértice esquerdo superior).

- **Escala B (do dodecaedro)**

Escala B – primeiro formato: 1- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 2- frente-baixo (vértice anterior inferior); 3- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 4- esquerda-baixo (vértice esquerdo inferior); 5- frente-alto (vértice anterior superior); 6- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 7- direita-baixo (vértice direito inferior); 8- direita-alto (vértice direito superior); 9- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 10- direita-alto (vértice direito superior); 11- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 12- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 13- esquerda-alto (vértice esquerdo superior).

Escala B – segundo formato: 1- direita-alto (vértice direito superior); 2- frente-baixo (vértice anterior inferior); 3- esquerda-atrás-medial (vértice esquerdo posterior e medial); 4- direita-baixo (vértice direito inferior); 5- frente-alto (vértice anterior superior); 6- direita-atrás-medial (vértice direito posterior e medial); 7- esquerda-baixo

(vértice esquerdo inferior); 8- atrás-alto (vértice posterior superior); 9- direita-frente-medial (vértice direito anterior e medial); 10- esquerda-alto (vértice esquerdo superior); 11- atrás-baixo (vértice posterior inferior); 12- esquerda-frente-medial (vértice esquerdo anterior e medial); 13- direita-alto (vértice direito superior).

ANEXO3

1. Der Engel (O Anjo)¹⁴⁷

In der Kindheit frühen Tagen
Muitas vezes na infância,
Hört' ich oft von Engeln sagen,
ouvi falar de anjos
Die des Himmels hehre Wonne
que trocam os sublimes prazeres do Céu
Taustchen mit der Erdensonne,
pelo sol da terra,

Dass, wo bang ein Herz in Sorgen
e que, onde um coração dolorido
Schmachtet vor der Welt verborgen,
se oculta do mundo,
Dass, wo still es will verbluten,
onde ele se cala, sangrando,
Und vergehn in Tränenfluten,
e desfazendo-se em lágrimas

Dass, wo brünstig sein Gebet
onde a sua prece fervorosa
Einzig um Erlösung fleht,
implora apenas a sua redenção
Da der Engel nieder schwebt
aí o anjo desce para
Und es sanft gen Himmel hebt.
suavemente o elevar ao Céu.

Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,
Sim, também sobre mim desceu um anjo
Und auf leuchtendem Gefieder
Que ergue agora, nas suas penas luminosas,
Führt er, ferne jedem Schmerz,
Longe de todo o sofrimento,
Meinen Geist nun himmelwärts.
o meu espírito para as alturas.

¹⁴⁷ Texto de Mathilde Wesendonck traduzido para o português por Adriana Latino.

2. *Stehe still!* (Pára)

Sausendes, brausendes Rad der Zeit,
Roda o tempo, que ruges e murmuras,
Messer du der Ewigkeit;
medidora da Eternidade,
Leuchtende Sphären im weiten All,
esferas luzentes no vasto todo
Die ihr umringt den Weltenball;
que rodeais o Mundo;
Urewige Schöpfung, halte doch ein,
criação eterna, pára,
Genug des Werdens, lass mich sein!
basta de devir, deixa-me ser!

Halte an dich, zeugende Kraft,
Sustém-te, força geradora,
Urgedanke, der ewig schafft!
ideia original, criador eterno!
Hemmet den Atem, stillet den Drang,
Detém a respiração, cala o teu impulso,
Schweigend nur eine Sekunde lang!
fica em silêncio só por um minuto.
Schwellende Pulse, fesselt den Schlag;
Pulsos inchados, reprimi as pancadas,
Ende, des Wollens ewger Tag!
acaba, eterno dia do Querer!

Dass in selig süßem Vergessen
Para que em doce e abençoado esquecimento,
Ich mög alle Wonnen ermessen!
eu possa apreciar toda a felicidade!
Wenn Aug' in Auge wonnig trinken,
Quando os olhos nos olhos bebem docemente
Seele ganz in Seele versinken;
e a alma se afunda completamente na alma;

Wesen in Wesen sich wieder findet,
quando o ser no ser se reencontra
Und alles Hoffens Ende sich kündet;
e se anuncia o fim de toda a esperança,
Die Lippe verstummt in staunendem Schweigen,
os lábios emudecidos num silêncio maravilhado
Keinen Wunsch mehr will das Innre zeugen:
e o mundo interior nada mais deseja:
Erkennt der Mensch des Ewgen Spur,
o homem reconhece o sinal da Eternidade
Und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!
e descobre o teu enigma, ó santa natureza!

3.Im Treibhaus (Na Estufa)

Hochgewölbte Blätterkronen,
Coroas de folhagem em elevadas abóbadas,
Baldachine von Smaragd,
baldaquins de esmeraldas,
Kinder ihr aus fernen Zonen,
filhos de remotas zonas,
Saget mir, warum ihr klagt?
dizei-me, porque vos lamentais?

Schweigend neiget ihr die Zweige,
Inclinais os ramos em silêncio,
Malet Zeichen in die Luft,
pintais desenhos no ar
Und, der Leiden stummer Zeuge,
e, mudas testemunhas do sofrimento,
Steiget aufwärts süsser Duft,
espalhais um doce perfume.

Weit in sehndem Verlangen
Largamente, em nostálgica inquietação,
Breitet ihr die Arme aus,
estendeis os vossos braços
Und umschlinget wahnbevangen
e abraçais, iludidas,
Öder Leere nichtgen Graus
o horror do vácuo ermo.

Wohl, ich weiss es, arme Pflanze:
Bem o sei, pobres plantas,
Ein Geschicke teilen wir,
Repartimos um destino idêntico,
Ob umstrahlt von Licht und Glanze,
embora rodeados de luz e esplendor,
Unsre Heimat ist nicht hier!
não é esta a nossa pátria!

Und wie froh die Sonne scheidet
E como o sol se despede jubiloso
Von des Tages leerem Schein,
da claridade vazio do dia,
Hüllet der, der wahrhaft leidet
também aquele que verdadeiramente sofre
Sich in Schweigens Dunkel ein.
se envolve nas trevas do silêncio.

Stille wird's, ein säuselnd Weben
Vem a inquietação uma oscilação sussurrante
Füllet bang den dunkeln Raum:

enche, trémula, o espaço escuro:
Schwere Tropfen seh ich schweben
vejo pesadas gotas vacilarem
An der Blätter grünem Saum.
na orla verde da folhagem.

4.Schmerzen (Sofrimentos)

Sonne, weinest jeden Abend
Sol, choras todas as tardes
Dir die schönen Augen rot,
até os teus belos olhos ficarem vermelhos,
Wenn im Meeresspiegel badend
quando, mergulhando no espelho do mar,
Dich erreicht der frühe Tod;
te alcança a morte prematura;

Doch erstehst in alter Pracht,
renasces, porém com o antigo esplendor,
Glorie der düstren Welt,
glória do mundo sombrio,
Du am Morgen neu erwacht,
despertando de manhã, novamente,
Wie ein stolzer Siegesheld!
como um herói triunfante e orgulhoso!

Ach, wie sollte ich da klagen,
Ah, como poderia lastimar-te,
Wie, mein Herz, so schwer dich sehn,
como, coração, ver-te tão oprimido,
Muss die Sonne selbst verzagen,
se o próprio sol conhece o desalento,
Muss die Sonne untergehn?
se ele próprio se extingue?

Und gebietet Tod nur Leben,
E se só a morte gera a vida,
Geben Schmerzen Wonnen nur:
só os sofrimentos dão prazer:
O wie dank' ich dass gegeben
Oh, quanto grata estou
Solche Schmerzen mir Natur!
à natureza por todo este penar!

5.Träume (Sonhos)

Sag', welch wundebare Träume
Diz, que maravilhosos sonhos
Halten meinen Sinn umfängen,
me exaltam o espírito,
Dass sie nicht wie leere Schäume
sem se desfazerem como espuma vazia
Sind in ödes Nichts vergangen?
no desolado nada?

Träume, die in jeder Stunde,
Sonhos que em cada hora
Jedem Tage schöner blühen,
em cada dia, florescem mais belos
Und mit ihrer Himmelskunde
e que, com a sua mensagem divina
Selig durchs Gemüte ziehn!
me atravessam a mente como bênçãos.

Träume, die wie hehre Strahlen
Sonhos que, como raios celestiais
In die Seele sich versenken,
me penetram a alma para nela
Dort ein ewig Bild zu malen:
pintarem uma imagem eterna:
Allvergessen, Eingedenken!
tudo esquecer, um só lembrar!

Träume, wie wenn Frühlingssonne
Sonhos que, como o sol primaveril
Aus dem Schnee die Blüten küsst,
beijando as flores libertas da neve
Dass zu nie geahnter Wonne
e, entre delícias insuspeitadas,
Sie der neue Tag begrüsst,
lhes dá as saudações do novo dia,

Dass sie wachsen, dass sie blühen,
as faz crescer, desabrochar, espalhar,
Träumend spenden ihren Duft,
sonhando, a sua fragrância, murchar
Sanft an deiner Brust verglühen,
suavemente no teu peito e descer,
Und dann sinken in die Gruft.
depois, à sepultura.

ANEXO 4

1- **Solidão** - Poesia de Ribeiro Couto

E chove... Uma goteira fora,
como alguém que canta de mágoa,
Canta, monótona e sonora,
A balada do pingo d'água
N'um dia assim tu foste embora...

2- *Lune d'Octobre*¹⁴⁸ (Lua de Outubro) - Poesia de Ronald de Carvalho

Au long de ces canaux
Ao longo destes canais
Le clair de lune, des lagunes
O Luar, sobre os lagos,
Danse dans l'eau...
Dança sobre a água.
Aux soupirs assoupis des mandolines,
Aos suspiros sonolentos dos bandolins
En sourdine meurent les lys,
Em silêncio, morrem os lírios,
Les lys sur mon perron...
Os lírios sobre minha varanda...
Les feuilles mortes sur l'eau morte
As folhas mortas sobre a água morta
Pleurent ton nom...
Choram teu nome
Un friselis tout blanc clôt le silence...
Um branco farfalhar fecha o silêncio
Somnolences d'anciens jardins lassants,
Sonolências de um antigo jardim tedioso,
Bleuis de lune,
Azulado pela lua,
*La beguine*¹⁴⁹*des blans bassins.*
A dança das bacias brancas
Au long des vieux canaux
Ao longo dos velhos canais,
Le clair de lune, des lagunes

¹⁴⁸ Tradução nossa sob supervisão da professora Margarida Borghoff.

¹⁴⁹ Uma dança sulamericana originada do ritmo de bolero - “a dance of South American origin in bolero rhythm” Disponível em: <http://dictionnaire.reverso.net/anglais-definition/beguine> Acesso em 28 de novembro de 2015. Informação fornecida por Adriano Lopes Sobrinho.

O luar sobre os lagos,
Danse dans l'eau
Dança sobre a água

3- **Debussy** - Poesia de Manuel Bandeira

Para cá, para lá... Para cá, para lá...
Um novelozinho de linha...
Para cá, para lá... para cá, para lá...
Oscila no ar pela mão de uma criança
(Vem e vai...)
Que delicadamente e quase a adormecer o balança.
Psio...
Para cá e para lá...Para cá e...
O novelozinho caiu.

4- *Hermione et les bergers*¹⁵⁰ (Hermione e os pastores) - Poesia de Albert Samain.

Palès fait gazouiller la flute sous ses doigts,
Palès faz gorjear a flauta sob os seus dedos,
Mélène sous sa lèvre anime le haut-bois,
Mélène sob seus lábios anima o oboé,
Et chacun à son tour que la lutte stimule,
E cada um à sua vez estimula a disputa
Module un chant qui monte au fond du crepuscule;
Modula um canto que sobe ao fundo do crepúsculo;

Hermione aux longs yeux de longs cils ombragés,
Hermione com seus longos olhos de longos cílios sombreados (escuros),
Un doigt contre sa joue, écoute les bergers.
Um dedo contra sua face, escuta os pastores.
Hermione est au seuil de la quinzième année;
Hermione está no limiar dos seus quinze anos;
Son âme douce est comme une fleur inclinée
Sua alma doce é como uma flor inclinada

La Pitié l'a baisée au coeur dans son berceau,
A piedade, em seu berço, a beijou no coração
Et toujours dans ses bras elle porte un agneau.
E sempre nos seus braços ela carrega um cordeiro.

La nuit tombe...

A noite cai...

A cette heure, abandonnant la lutte,
A esta hora, abandonando a disputa,
Le hautbois lentement se marie à la flute,

¹⁵⁰ Tradução nossa sob supervisão da professora Margarida Borghoff.

O oboé lentamente casa-se com a flauta,

Dans le soir qui s'étoile un chant s'éleve alors
Na noite estrelada um canto, então, se eleva
Si poignant et si tendre en ses simples accord,
Tão comovente e tão terno nos seus simples acordes,
Qu'il semble soupirer la tristesse éternelle
Que ele parece suspirar a tristeza eterna
De tout ce que la terre a de plus doux en elle!
De tudo aquilo que a terra de mais doce tem em si!

Et la vierge aux longs cils sous l'extase étouffant
E a virgem de longos cílios em êxtase sufocante
Sent comme un poids trop lourd briser son coeur d'enfant.
Sente como se um enorme peso quebrasse o seu coração de criança.
Un mystère autour d'elle a transformé les choses,
Um mistério ao redor dela transformou as coisas,
Doux comme un flot de lune en été sur des roses.
Doce como um raio de luar no verão sobre as rosas.

Immobile, le sein gonflé d'un long soupir,
Imóvel, o peito inflado por um longo suspiro,
Jusqu'au fond de son être elle ne sent mourir,
Até a profundidade do seu ser ela (não) sente morrer,
Et laisse sur sa joue, et sans qu'elle s'en doute,
E deixa sobre sua face, e sem que ela duvide,
Son âme en larmes d'or
Sua alma em lágrimas de ouro
Descendre goutte à goutte.
Desce gota a gota.

5- ***Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie***¹⁵¹ (Aproveite sem demora, que a vida passa depressa) - Poesia de Ronald de Carvalho

Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie...
Aproveite sem demora, que a vida se esvai (flui) depressa...
Ah! ton désir folâtre et inquiet S'évanouit comme la fumée
Ah! Teu desejo louco e inquieto vai esmaecer como a fumaça
Rose qui s'effeuille du rosier, Heure qui fruit dans un moment
Rosa que se desprende da roseira, hora que frui de um momento
Ta pensée S'éparpille en poussière
Teu pensamento se desmancha em poeira

¹⁵¹ Tradução nossa sob supervisão da professora Margarida Borghoff.

Poussière impalpable emportée par le vent,
Poeira impalpável levada pelo vento,
Parfum que la brise subtilise
Perfume que a brisa rouba (subtrai)
Fruit qui tombe
Fruta que cai
Feuille qui s'envole
Folha que voa

Allons! Vide d'un trait ta coupe
Vamos! Esvazie em um gole (de uma só vez) a tua taça
Et sans arrêts suis ton chemin...
E sem hesitar siga teu caminho...
Bois ton vin car vite s'écoule la vie...
Beba seu vinho que a vida se esvai depressa...

Onde dormente, lasse, pareseuse,
Onda dormente, lasciva, preguiçosa
Qui va et vient avec le vent,
Que vai e vem com o vento,
Ta pensée Inquiète et folâtre
Teu pensamento inquieto e louco
S'évanouit comme la fumée...
Esmaece como a fumaça...

6- **Le Marché**¹⁵² (O mercado) – Poesia de Albert Samain

Sur la petite place au lever de l'aurore,
Sobre a pequena praça ao levantar da aurora,
Le marché rit joyeux, bruyant, multicolore,
O mercado ri alegre, barulhento, multicolorido,
Pele-mêle étalant sur ses tréteaux boiteux...
Confusamente espalhado sobre seus cavaletes mancos...
Ses fromages, ses fruits, son miel, ses paniers d'oeufs,
Seus queijos, suas frutas, seu mel, suas cestas de ovos,
Et, sur la dalle où coule une eau toujours nouvelle,
E, sobre a laje (mesa) onde corre uma água sempre nova,
Ses poissons d'argent clair, qu'une âpre odeur révèle.
Seus peixes de prateado claro, que revela um odor amargo.

Mylène, sa petite Alidé par la main,
Mylène, sua pequena Alidé pela mão,
Dans la foule se fraie avec peine un chemin,
Em meio à multidão abre com dificuldade um caminho,
S'attarde à chaque étal, va, vient, revient s'arrête,
Demora-se em cada tenda, vai, vem e para repetidamente,

¹⁵² Tradução da professora Margarida Borghoff.

Aux appels trop pressants parfois tourne la tête,
Aos chamados muito apressados às vezes vira a cabeça,
Soupèse quelque fruit, marchande les primeurs
Pesa algumas frutas, negocia as primeiras hortaliças,
Ou s'éloigne au milieu d'insolentes clameurs.
Ou se afasta em meio aos clamores insolentes.

L'enfant la suit, heureuse; elle adore la foule,
A criança a segue, feliz; ela adora a multidão,
Les cris, les grognements, le vent frais, l'eau qui coule.
Os gritos, o burburinho, o vento fresco, a água que flui.
L'auberge au seuil bruyant, les petits ânes gris,
A taberna com a entrada barulhenta, os burrinhos cinza,
Et le pavê jonché par tout de verts débris.
E o chão coberto por toda parte de restos verdes.
Mylène a fait son choix de fruit et de legumes;
Mylène fez sua escolha de frutas e legumes;
Elle ajoute un canard vivant aux belles plumes!
Ela acrescenta um pato vivo com belas penas!

Alidé bat des mains, quand, pour la contenter
Alidé bate palmas, quando, para contentá-la
La mère donne enfin son panier à porter.
Sua mãe lhe entrega enfim a cesta para carregar.
La charge fait plier son bras, mais, déjà fière,
O peso faz dobrar seu braço, mas já orgulhosa,
L'enfant part sans rien dire et se cambre en arrière,
A criança parte sem dizer nada e se curva para trás,
Pendant que le canard, discordant prisonnier,
Enquanto o pato, discordando por estar aprisionado,
Crie et passe un bec jaune aux treilles du panier.
Grita e passa um bico amarelo pelas tramas da cesta.

ANEXO 5

Balada do Desesperado¹⁵³ – Texto de Henry Murger e tradução de Castro Alves

— Quem bate à porta a tais horas?
— Abre, sou eu. Quem tu és?
Não se entra na minha casa
Tão tarde assim, bem o vês.

— Abre. — Teu nome? — Há geada,
Abre. Teu nome? — És tardio!
Qual é teu nome? — Ai, na cova
Um morto não tem mais frio.

Eu caminhei todo o dia
Do sul ao setentrão,
Ao pé da tua lareira
Quero sentar-me — Inda não!

Diz teu nome... — Eu sou a glória
E aspiro à posteridade...
— Passa fantasma irrisório...
— Ó dá-me hospitalidade!

Eu sou o amor e a esperança
As duas porções de Deus...
— Segue a estrada... A minha amante
Há muito me disse adeus!

— Eu sou a arte e a poesia,
Proscreveram-me... Abre! — Não!
Já não canto minha amante.
Nem sei que nome lhe dão!...

— Abre, que eu sou a riqueza,
E trago do ouro o fulgor,
— Posso dar-te a tua amante...
— Podes dar-me o seu amor?

— Sou o poder, tenho a púrpura.
Abre a porta! — Anelo vão!
Podes trazer-me a existência
Daqueles que já não são?!

¹⁵³ Disponível em: <http://www.carcasse.com/letras/obra.php?obra=342> Acesso em 25 de Maio de 2016.

— Se tu não abres teus lares
Senão a quem diz seu nome
Sou a morte! Trago alívio
P'ra cada dor que consome!

Podes ver, trago na cinta¹⁵⁴
Ruidosas chaves fatais...
Abrigarei teu sepulcro
Do insulto dos animais.

— Entra, estrangeira funérea...
Perdoa à mendicidade,
Porque é no lar da miséria
Que tens hospitalidade.

Entra; cansei-me da vida
Que nada tem que me dar...
Há muito eu tinha desejos
(Não força) de me matar!

Entra no lar, bebe e come,
Dorme, e quando despertares,
Para pagar tua conta
Hás de levar-me aos teus lares.

Eu te esperava, eu te sigo...
Vamos... arrasta-me... assim...
Mas deixa o meu cão na terra
P'ra eu ter quem chore por mim!

¹⁵⁴ Os trechos sublinhados não foram mantidos na composição musical de Edino Krieger.

ANEXO 6

Autorização

A Oficina *Expressividade em Pauta*, que ocorreu nos dias 9 e 16 de Maio de 2016, no auditório da Reitoria da Universidade Federal de Sergipe, tem por objetivo compartilhar os dados obtidos durante a pesquisa de doutorado de Aline Soares Araújo sobre o desenvolvimento expressivo do cantor, bem como recolher impressões dos artistas participantes sobre o desenvolvimento da pesquisa e sua utilidade para a *performance* cênico musical e para a pedagogia da *performance*.

Diante disso, declaro que participei da oficina e que autorizo a divulgação das opiniões e dados surgidos durante a oficina ou em consequência dela, em caráter anônimo. Autorizo, ainda, o registro de áudio e imagem das atividades, bem como sua divulgação, desde que expressamente solicitada a mim pela pesquisadora.

São Cristóvão, 9 de Maio de 2016

Assinatura e RG

ANEXO 7

AUTORIZAÇÃO

Eu, _____, declaro que libero meus direitos de áudio e imagem e autorizo a divulgação de ambos para fins científicos e sem lucros financeiros, especialmente, os relacionados à pesquisa de doutorado *O cantor e o desenvolvimento expressivo: estudos labanianos aplicados à performance cênico-musical*, desenvolvida por Aline Soares Araújo.

Local e Data:

E-mail:

Assinatura e RG ou CPF

ANEXO 8

Parte 1 (Articuladores e Articuladores do trato vocal) – Orifícios (sentidos, expressão, próximos aos ressonadores)

- 1- Limpeza e Silêncio
- 2- Alongamento e Vocalize
- 3- Esquema do Corpo Laban
- 4- Respiração Celular, Irradiação Central, Superior-Inferior, Homolateral, Contralateral, com articulações e movimentos da face.
- 5- Levantar
- 6- Deita novamente – repete o exercício (série 4) com expressões sonoras (choro-riso-liptrill-sílabas)- Articulações Há há há, mandíbula e glissando (laringe)
- 7- Em pé articulações
- 8- Orifícios –
 - 8.1 Olhos: cima-baixo-laterais-circulares-massagens.
 - 8.2 Desfocado-nitidamente focado-próximo ao foco
 - 8.3 Olhar com o queixo
 - 8.4 Nariz: inspiração terceiro olho – Massagem laterais. mexer
 - 8.5 Orelhas: Massagem cartilagens, lobos, batidinhas, mexer.
 - 8.6 Boca: massagem, mexer (simétrico, assimétrico)
- 9- Série 1- Espaguete – Deglutição – Língua (fora dentro) – Fry relaxado e tenso Ô-A (inverter) – Mesma cosia sonorizado com A (laringe alta, baixa, invertida, estável)
- 10- Movimento de mandíbula
- 11- Movimento de palato mole (bocejo) K.
- 12- Inspirar flexionando e expirar esticando (Inverter)
- 13- Movimento de laringe oposto ao de joelhos (mão no peito)
- 14- Respiração Torácica – Centro de Leveza e Diafragmática (centro de força) (Caminhar ponta dos pés e base aberta, caminhar normal mantendo respiração).
- 15- Deslizar (glissando e cromática e terça) Torcer – Glissando e cromático em quinta. Pontuar (staccato repetido e cromático até terça) em todos os planos. (junto com o ritmo musical, contrários e independentes.)

Parte 2 – Início de composições em movimento

- 1- Explicar o Híbrido
- 2- Explicar os Fatores de Movimento
- 3- Exercícios de Fatores de Movimentos

Torcer: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é firme, sua qualidade de tempo é sustentada.

Pressionar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é sustentada.

Chicotear: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é súbita.

Socar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é súbita.

Flutuar: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é sustentada.

Deslizar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é sustentada.

Pontuar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é súbita.

Sacudir: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é súbita. (RENGEL, 2005, p. 24)

- 4- Parâmetros sonoros: 1) Espaço/Timbre/Atenção; 2) Peso/Altura e/ou Intensidade/Intenção; 3) Tempo, Duração, Decisão; 4) Fluência/Projeção/Precisão.
- 5- Em uma nota fazer uma variação por vez (mudança de vogais para o timbre)
- 6- Associar as variações vocais com as corporais (tempo, espaço, etc.)
- 7- Arpejo de dó maior com sétima variando um fator por vez e depois vários.
- 8- Arpejo de dó maior com sétima e fatores de movimentos iguais e diferentes.
- 9- Não fazer séries de exercícios 6 e 7
- 10- Realizar as ações básicas de expressividade, mas vocalmente.
- 11- Exercícios de Direções do Ioshi Oida
- 12- Planos e Formas Cristalinas
- 13- Cubos ressonantais: individualmente, em duplas. Cubos ressonantais e analogia com os movimentos do corpo.
- 14- Escala Dimensional I Primeiro formato
- 15- Escala Diagonal I Primeiro ou segundo formato
- 16- Sequência de 3 ações e conversação em movimento sonoro.

Parte 3

- 1- Explicação sobre chakras e vibradores de Grotowski.
- 2- Exercícios para a coluna (gatinho) e o *hara*.
- 3- Exercícios das vibrações de todo o corpo (Série 10)
- 4- Listening:
- 5- Sons externos ao espaço
- 6- Sons do espaço
- 7- Sons do próprio corpo
- 8- Vibração com A – Acordar o corpo, enviar a vibração para diferentes partes do corpo.
- 9- Com o corpo em vibração e com U, A U, direcionar a vibração para o espaço tentando fazer um local ou elemento vibrar.
- 10- Ouvir o eco de outro colega.
- 11- Diálogo de vibração com sonoridade Why.
- 12- Em Grupo com I – começa-se a criar harmonias e ritmos e timbres
- 13- Surge a melodia
- 14- Quando todos estiverem cantando, um participante vai ao centro do círculo para improvisar.
- 15- Improvisação em grupo
- 16- Duetos
- 17- Desconstrução da canção no espaço
- 18- Vibração da canção no corpo vai desconstruindo
- 19- Sons no próprio corpo, sons no espaço e sons externos ao espaço.

ANEXO 9

Reproduziremos a seguir, de forma resumida, o exercício *Listening*, para o desenvolvimento vocal-espacial, desenvolvido para a “aprendizagem do ‘ouvir’ e para o trabalho com os limites da voz¹⁵⁵” (...), os participantes podem iniciar o exercício “sentados, em pé ou deitados” (SLOWIAK *et* CUESTA, 2007, p. 152).

- **Atenção para a respiração.** A- Ouvir os sons externos ao espaço; B- Ouvir os sons no espaço; C- Ouvir os sons do seu próprio corpo.
- **Acordar** o corpo com vibração usando a sonoridade “A”. A- Enviar as vibrações para diferentes partes do seu corpo com essa sonoridade (sempre ouvindo os demais); B- Com o corpo em vibração, voltar a atenção para o espaço.
- **Procurar** uma vibração no espaço usando a sonoridade “U” (Who). A- Os participantes alteram o som de A para U e começam a experimentar as vibrações e ecos no espaço. B- os participantes pensam em direcionar a voz para locais bem definidos no espaço, tentando fazer cada local ou elemento vibrar. C- Os participantes atentam para o eco de outro participante.
- **Conexão** com um parceiro usando a sonoridade “Why”. A- Os parceiros realizam um diálogo de vibração (trabalho com todo o corpo). B- Diálogo inicial ocorre entre duas pessoas e quando ele passa para um grupo maior, tem-se a harmonia.
- A fase **Harmonia** utilizará a sonoridade “Whee”. A- O grupo forma um círculo devagar e começa a criar acordes. B- Os acordes se transformam em Ritmos e Instrumentos Musicais.
- Os participantes exploram possibilidades **rítmicas** com as harmonias, com as qualidades (timbres) de instrumentos musicais.
- Chega-se à **melodia**. Assim, o grupo começa a criar uma melodia partindo da harmonia e do ritmo. A canção pode ter sido definida antes do exercício começar. B- Aos poucos aparecem partes da melodia e palavras.

¹⁵⁵ “Grotowski admitted that in terms of voice work he knew much more about what not to do, than what to do. He often said that the best vocal exercise is just to sing. The actor should sing at every opportunity. Sing while driving, while doing the dishes, cleaning the house, or walking to class.” “Grotowski admitia que, em termos de trabalho vocal, ele sabia muito mais sobre o que *não* fazer, do que sobre o que fazer. Ele frequentemente dizia que o melhor exercício vocal é simplesmente cantar. O ator deve cantar em cada oportunidade. Cantar enquanto está dirigindo, enquanto está cozinhando, limpando a casa ou andando para a aula.” (SLOWIAK *et* CUESTA, 2007, p. 155) [Tradução nossa]

- Surge a **canção**. A- O grupo canta a canção. B- Quando a canção está sendo cantada bem, em uníssono, um dos participantes vai para o centro do círculo e começa a improvisar.
- Enquanto um participante improvisa, os demais mantêm o ritmo, andamento, melodia, etc. Outros participantes podem ir para o centro e improvisar.
- Surge uma improvisação em grupo da canção. As interações permanecem e são guiadas pela canção.
- Os participantes começam a realizar duetos com um parceiro.
- Quando os duetos são finalizados, cada participante inicia a desconstrução da canção no espaço.
- Os executantes começam a observar onde é a fonte de vida da canção no próprio corpo, até que a canção se torna apenas vibração e a vibração respiração.
- Voltamos ao início. Assim, o participante observa os sons em seu próprio corpo, posteriormente, os sons no espaço e, na sequência, os sons externos ao espaço.

ANEXO 10

Ao lado das respostas de cada questão, indicamos a porcentagem de artistas consultados que assinalou cada opção.

- 1- Você considera que os estudos labanianos em associação ao canto, como propõe esta pesquisa, podem ser úteis para o desenvolvimento expressivo do cantor?
 - (X) Extremamente úteis → **90,9%**
 - (X) Úteis → **9,09%**
 - () Pouco úteis → 0%
 - () Inúteis → 0%

- 2- Você acredita que a associação dos fatores de movimento com os fatores sonoros pode, de certo modo, trazer características mais objetivas para a construção da expressividade?
 - (X) Certamente → **90,9%**
 - (X) Em muitos casos → **9,09%**
 - () Em alguns casos → 0%
 - () Não → 0%

- 3- Sobre a consciência corporal e, dentro disso, consciência da produção vocal (músculos, articulações, etc.), você acredita que os exercícios sugeridos contribuíram para o seu desenvolvimento individual?
 - (X) Certamente → **90,9%**
 - (X) Em muitos casos → **9,09%**
 - () Em alguns casos → 0%
 - () Não → 0%

- 4- A imagem híbrida do trato vocal, tronco, membros superiores e inferiores, facilitou a compreensão da fusão entre as atividades vocais e corporais, ou seja, entre a coordenação de grupos musculares de distintas áreas?
 - (X) Certamente → **81,81%**
 - (X) Em muitos casos → **18,18%**
 - () Em alguns casos → 0%
 - () Não → 0%

5- A ideia dos cubos ressonantes aliada às 27 direções espaciais trabalhadas por Laban, propiciou novas possibilidades de utilização vocal?

(X) Certamente → **72,72%**

(X) Em muitos casos → **27,27%**

() Em alguns casos → 0%

() Não → 0%

6- A observação de que os pontos contemplados pela figura da *Kundalini* são coincidentes com pontos de atenção durante a produção vocal e também coincidentes com os conhecidos “vibradores” de Grotowski e a proposta de que a vibração em tais pontos pode ser não apenas metafórica, mas real e treinada, contribuíram para a ideia de um corpo que canta e vibra por inteiro? Ou seja, também facilitaram a interconexão entre a movimentação vocal, corporal e musical?

(X) Certamente → **90,9%**

(X) Em muitos casos → **9,09%**

() Em poucos casos → 0%

() Não → 0%

7- A junção das escalas de movimento Laban, dentro das formas cristalinas imaginárias, com melodias vocais e a ideia de composição (cinética e melódica) baseada nos fatores de movimento e nos fatores sonoros (ritmo, espaço, timbre, etc.), facilitaram uma conscientização sobre a utilização espacial/vocal bem como sobre sua integração nos espaços de *performance*?

(X) Certamente → **90,9%**

(X) Em muitos casos → **9,09%**

() Em poucos casos → 0%

() Não → 0%

8- Você acredita que os exercícios, como os que foram feitos, para os olhos, orelhas, nariz, boca e outras regiões que exijam contração de músculos faciais, podem contribuir para uma maior conscientização voltada aos recursos das expressões faciais?

(X) Certamente → **72,72%**

(X) Em muitos casos → **27,27%**

() Em poucos casos → 0%

() Não → 0%

9- Sobre sua própria *performance* da canção, observando a execução antes e depois da construção cênica, você acredita que os exercícios sugeridos no primeiro dia e agora aplicados diretamente à construção cênica, juntamente com princípios de Stanislavski, facilitaram a construção da *performance* e sua melhora expressiva?

(X) Certamente → **54,54%**

(X) Muito → **45,45%**

() Um pouco → 0%

() Não → 0%

10- Ainda sobre sua *performance* da canção, você acredita que todo o trabalho desenvolvido contribuiu para deixá-lo mais seguro artisticamente durante sua apresentação?

(X) Certamente → **54,54%**

(X) Muito → **45,45%**

() Um pouco → 0%

() Não → 0%

11- Sobre a *performance* da canção realizada pelos colegas, observando a execução antes e depois da construção cênica, você acredita que os exercícios sugeridos no primeiro dia e agora aplicados diretamente à construção cênica, juntamente com princípios de Stanislavski, facilitaram a construção da *performance* e a melhora expressiva?

(X) Certamente → **63,63%**

(X) Em muitos casos → **36,36%**

() Em poucos casos → 0%

() Não → 0%

12- Ainda sobre a *performance* da canção realizada pelos outros participantes, você acredita que todo o trabalho desenvolvido contribuiu para deixá-los mais seguros artisticamente durante suas apresentações?

(X) Certamente → **72,72%**

(X) Em muitos casos → **27,27%**

() Em poucos casos → 0%

() Não → 0%

13- Diante de tudo que foi estudado e demonstrado, na sua opinião, este trabalho contribui trazendo ferramentas mais objetivas e facilitadoras para o desenvolvimento expressivo do cantor?

- Certamente → **100%**
- Em muitos casos → 0%
- Em poucos casos → 0%
- Não → 0%

14- Você acredita que essas ideias podem ser transpostas para artistas de outras áreas? Por exemplo, atores e músicos instrumentistas?

- Certamente → **100%**
- Em muitos casos → 0%
- Em poucos casos → 0%
- Não → 0%

15- Na sua opinião, essas ideias e exercícios, além de contribuírem para a *performance* podem contribuir também para uma pedagogia da *performance*?

- Certamente → **100%**
- Em muitos casos → 0%
- Em poucos casos → 0%
- Não → 0%

16- Você acredita que alguns dos exercícios aqui sugeridos, por exemplo as escalas de movimento e o *listening* de Grotowski, podem também contribuir para *performances* em grupo?

- Certamente → **100%**
- Em muitos casos → 0%
- Em poucos casos → 0%
- Não → 0%

ANEXO 11

Recital de Doutorado

Voz: substantivo feminino

Orientadora: Profa. Dra. Margarida Borghoff

Aline S. Araújo – Mezzo-Soprano

Adriano Lopes – Piano

Direção Cênica: Leonardo Ortiz

01 de Agosto de 2016 às 20:00h

Richard Wagner – Wesendonck Lieder

Mathilde Wesendonck

- 1- Der Engel
- 2- Stehe still
- 3- Im Treibhaus
- 4- Schmerzen
- 5- Träume

Heitor Villa-Lobos – Historietas

- 1- Solidão (Ribeiro Couto)
- 2- Novelozinho de Linha (Manuel Bandeira)
- 3- Lune d'Octobre (Ronald de Carvalho)
- 4- Herminoe et les bergers (Albert Samain)
- 5- Jouis sans retard (Ronald de Carvalho)

Edino Krieger – Balada do Desesperado

Henry Murger (Tradução: Castro Alves)