

VAGNER MIZAEAL ANDREATA
GRR20172470

**A UTILIZAÇÃO DE GESTOS E MOVIMENTOS CORPORAIS NO ENSINO DE
TÉCNICA VOCAL**

Monografia apresentada à disciplina OA895 - Trabalho de Conclusão de Curso II como requisito parcial à conclusão do Curso de Licenciatura em Música - Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Ballande Romanelli

CURITIBA
2021

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter sido meu refúgio nas horas mais difíceis e por ter me dado forças para concluir a minha graduação quando pensei que não iria conseguir.

À minha família, por todo apoio e amor que me forneceram nos momentos em que estive abatido. Meus pais, Carlos e Rosilda, que apoiaram os meus sonhos de trabalhar com música e acreditaram em mim desde o início do meu aprendizado musical.

Aos meus amigos, “Los Pegradores”, Aline Paula dos Santos, Ariane Leoni Ribas, Lucas Chevalier, Mikaely da Silva e Thais Silveira, que me acompanharam por toda a graduação desde o primeiro semestre, pelas palavras de ânimo e companhia nos dias difíceis. Vocês sempre me auxiliaram quando não conseguia superar algum obstáculo. À vocês meu amor e admiração.

Ao meu caro orientador, professor doutor Guilherme Ballande Romanelli, pelos ensinamentos, auxílio, compreensão e por ter acreditado em mim e nesta pesquisa, até quando eu mesmo não acreditava.

Aos professores que integraram a banca de qualificação e defesa, professor doutor Rafael Ferronato e professora doutora Rosane Cardoso de Araújo, pelas sugestões e correções que auxiliaram o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores que responderam ao questionário, que aceitaram participar da entrevista e compartilharam suas experiências a respeito de suas metodologias de ensino de técnica vocal e educação musical.

A Universidade Federal do Paraná, instituição excelente, que foi responsável pela minha formação e por oportunizar vivências importantes que levarei para sempre em minha vida. À Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis que ofereceu auxílios para a conclusão do curso, sem eles eu não conseguiria concluir a minha graduação.

À todo o corpo docente de música, aos professores e professoras que foram responsáveis pelo meu crescimento enquanto músico, professor e ao próprio crescimento pessoal em si, à vocês minha gratidão.

RESUMO

O foco desta monografia da área de educação musical é investigar como os gestos e movimentos corporais podem auxiliar a aprendizagem da técnica vocal. Partindo de minha experiência como cantor e coralista, percebi que os movimentos corporais são muito usados no contexto de ensino/aprendizagem de técnica vocal, portanto como tais movimentos podem auxiliar a aprendizagem da técnica vocal? A ideia para essa pesquisa surgiu a partir da grande dificuldade que tive em compreender como funciona a musculatura interna utilizada no canto. Esta pesquisa busca investigar e analisar abordagens de ensino de alguns professores de técnica vocal, além de observar como os movimentos corporais são usados no ensino da mesma, assim como as principais dúvidas e dificuldades que pretendem superar. Para isso, foi realizada uma pesquisa exploratória com professores de técnica vocal, localizados especialmente na cidade de Curitiba, utilizando uma *survey* e uma entrevista estruturada, como instrumentos de coleta de dados.

Palavras-chave: gestos, movimentos corporais, metáforas, técnica vocal.

ABSTRACT

The focus of this monograph in the area of music education is to investigate how gestures and body movements can help learning vocal technique. Based on my personal experience as a singer and chorister, I realized that body movements are widely used in the context of teaching/learning vocal technique, so how can such movements help the learning of vocal technique? The idea for this research came from the great difficulty I had understanding how the internal musculature used in singing works. This research seeks to investigate and analyze teaching approaches of some teachers of vocal technique, in addition to observing how body movements are used in teaching it, as well the main doubts and difficulties they intend to overcome. In order to achieve the work objective an exploratory research will be carried out with vocal technique teachers, located especially in the city of Curitiba, using a *survey* and a structured interview as instruments for data collection.

Keywords: gestures, body movements, metaphors, vocal technique.

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 - Tempo de atuação pedagógica dos professores de técnica vocal.....	31
GRÁFICO 2 - Formação acadêmica dos professores de técnica vocal	32
GRÁFICO 3 - Referência de técnica vocal predominante na atividade docente.....	32
GRÁFICO 4 - Dificuldades na compreensão do funcionamento da musculatura interna	33
GRÁFICO 5 - Dificuldades na expressividade e discurso musical inteligível	34
GRÁFICO 6 - Dificuldades na compreensão intervalar e afinação.....	35
GRÁFICO 7 - Dificuldades na percepção rítmica.....	36
GRÁFICO 8 - A percepção dos professores referente às dificuldades dos alunos na compreensão da propriocepção	37
GRÁFICO 9 - A frequência do uso de metáforas durante a atividade docente	37
GRÁFICO 10 - A frequência de atualização metodológica durante a atividade docente.....	38

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 O GESTO MUSICAL	04
1.1 O MOVIMENTO CORPORAL E A EXPRESSIVIDADE MUSICAL.....	05
1.2 O GESTO NO ENSINO DE MÚSICA.....	11
1.2.1 O GESTO NO ENSINO DE INSTRUMENTOS	13
1.2.2 O GESTO NO ENSINO DE CANTO.....	15
2 TÉCNICA ALEXANDER: UMA ABORDAGEM REGRADA DO MOVIMENTO...	19
3 O ENSINO DO CANTO	23
3.1 TÉCNICA VOCAL.....	26
4 METODOLOGIA	29
4.1 INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS	29
5 O QUE OS PROFESSORES DE CANTO FALAM SOBRE O GESTO E A PEDAGOGIA VOCAL	31
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS	42

INTRODUÇÃO

Desde minhas primeiras aulas de técnica vocal tive demasiada dificuldade em compreender o funcionamento da musculatura interna ao tentar reproduzir determinado vocalise corretamente. Ao ver que não estava entendendo o que precisava fazer para que minha sonoridade melhorasse, meu professor utilizava gestos e movimentos corporais para auxiliar na criação de imagens mentais que me ajudassem na propriocepção corporal. A partir da aplicação desta metodologia, minha propriocepção corporal melhorou e consegui realizar corretamente os vocalises, aperfeiçoando minha projeção, ressonância e coordenação motora, retirando, assim, algumas tensões. No grupo coral que participei na disciplina de produção de eventos musicais da Universidade Federal do Paraná, foi notado que o mesmo desafio de compreender o funcionamento da musculatura interna, usada no canto, se repete com várias outras pessoas. Por haver o mesmo problema, a mesma metodologia foi utilizada com este grupo de pessoas, esta que se provou bastante efetiva para auxiliar na melhoria da sonoridade e técnica do grupo.

Neste Trabalho de Conclusão de Curso procurará ser analisada, não apenas esta metodologia, como outras metodologias de ensino, que também têm um uso organizado de movimentos corporais e gestos e possuem objetivos específicos para ajudarem o professor no âmbito de ensino/aprendizagem de técnica vocal. Cada gesto tem seu objetivo e conceito técnico que se quer aperfeiçoar, portanto serão analisadas tais abordagens de ensino, com o objetivo de incentivar o uso de metodologias ativas, que utilizam os gestos, movimentos corporais e metáforas, aos professores de técnica vocal e a utilização destes como parte do instrumental de ensino, facilitando aos alunos a compreensão de técnicas vocais avançadas.

O objetivo geral do presente trabalho é compreender, analisar e classificar a utilização dos gestos e movimentos corporais presentes no ensino de técnica vocal, voltados para a criação de imagens mentais sobre o funcionamento da musculatura interna enquanto cantamos, para o desenvolvimento da propriocepção corporal. O primeiro objetivo específico é compreender a utilização do gesto em si, na questão da expressividade, no ensino de música em geral, assim como no ensino de instrumentos e canto, baseando-se no livro *O que é Gesto Musical* (1992) de Bernadete Zagonel que reúne diversas visões de autores a respeito do gesto musical. O segundo objetivo específico é compreender o desenvolvimento do ensino de canto, com foco principalmente na técnica lírica. O terceiro objetivo específico é organizar e entender os movimentos corporais dentro de cada abordagem de ensino do professor, organizando-os de acordo com o tipo de movimento, qual parte do corpo o realiza e a velocidade do movimento. O

quarto objetivo específico será o de investigar a respeito dos principais objetivos da utilização dos gestos, no que se refere ao ensino de técnica vocal, pois cada gesto tem o objetivo de facilitar a compreensão de um movimento corporal interno mais complexo e sutil, portanto busca-se saber quais as principais dificuldades e dúvidas que tais gestos pretendem sanar.

Esta monografia está apoiada na justificativa de que no Brasil, há pouca bibliografia voltada para o ensino de técnica vocal com essa abordagem, algumas pesquisas foram realizadas utilizando o gesto e movimentos corporais para melhorar a afinação de um coro (MARTINS; SANTOS JUNIOR, 2016), ou abordando a questão do gesto do regente para a melhoria da sonoridade coral (AMARAL; ANDRADE, 2017), e o artigo de Merlia Silva e Vladimir Silva (2014), que por ser da mesma linha de pesquisa possui um título parecido com o meu trabalho, tem o objetivo de criar subsídios técnicos para o auxílio de regentes de coro, mas de acordo com Moacyr Costa Filho: “existem professores de canto que trabalham informalmente com movimentos corporais [...], observa-se na literatura a inexistência de estudos sistemáticos que envolvam esse tipo de abordagem” (2015, p.5), então há necessidade de não apenas este estudo, mas de outros mais investigarem a respeito do uso do gesto e movimentos corporais como instrumento de ensino ao professor. Baseando-se na minha experiência como professor de canto e coralista, este trabalho também é importante para investigar quais dificuldades, no âmbito de ensino/aprendizagem de canto, que tais metodologias, envolvendo os gestos, desejam superar.

Para atender os objetivos do presente trabalho foi escolhido o método de pesquisa exploratória com coleta de dados a partir de um *survey*, que, segundo Barbosa: “é um tipo de pesquisa quantitativa” (2008, p.1), sendo aplicado um questionário com professores e professoras de técnica vocal, principalmente de Curitiba, com abertura a possibilidade para a realização de uma entrevista aos professores que se disponibilizarem. Tal questionário conterá perguntas inicialmente voltadas para a formação profissional e experiência do professor, depois coletará dados relacionados ao ensino de técnica vocal com o uso dos gestos, movimentos corporais e metáforas. Esta pesquisa não tem o objetivo de comparar as metodologias de ensino/aprendizagem entre os professores, nem mesmo atribuir valor às mesmas, tal estudo será realizado para investigar e compreender o uso dos movimentos corporais no ensino do canto e entender como são utilizados, assim como o professor de técnica vocal não será exposto em nenhum momento da pesquisa.

O presente estudo está dividido em cinco partes: no primeiro capítulo o principal objeto de estudo é o gesto musical, nele será investigado o uso do gesto na expressividade musical seguindo as perspectivas dos autores abordados no livro de Bernadete Zagonel (1992), e investigando métodos ativos de educação musical que utilizam gestos e movimentos corporais na questão da expressividade e ensino de música, com foco tanto no ensino de instrumentos musicais, como no ensino de canto, o conjunto de autores trabalhados neste capítulo é bastante amplo,

entretanto esse caminho percorrido foi necessário, pois existem diversos teóricos das metodologias ativas em educação musical que trabalham o movimento corporal e o gesto de maneiras diferentes e de forma rápida, essas diferentes maneiras vão construindo e inserindo cada vez mais o movimento no ensino de música, importantíssimo para o ensino de técnica vocal. Ainda no primeiro capítulo, será realizada uma pequena análise do filme *A truta* (1969), que explicita a expressividade gestual de instrumentistas já consagrados e que possuem um conhecimento técnico avançado em seus instrumentos.

O segundo capítulo irá discorrer a respeito da Técnica de Alexander voltada para o ensino de canto e serão explicados conceitos principais a respeito de sua metodologia e vida, como teórico e pedagogo, assim como suas contribuições para o uso do movimento corporal no ensino de música para a superação de tensões. A partir das conversas da professora doutora Mariana Salles e do professor doutor Paulo Bosísio para a 37º e 39º Semanas de Mostra Virtual do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, 2021, será observada a importância da qualidade do movimento dentro da Técnica de Alexander, tanto do gesto que efetua, quanto do gesto que acompanha, com vistas ao desenvolvimento da propriocepção corporal e inibição do primeiro impulso, estas que foram algumas das principais dificuldades nas metodologias de ensino de técnica vocal.

No terceiro capítulo serão abordadas questões a respeito do ensino do canto, principalmente da técnica vocal, com trechos que focam na questão histórica do ensino e ainda citações de autores a respeito da iconografia do cantor no decorrer da história. Ainda neste capítulo, serão levantadas questões a respeito da utilização das metáforas que, assim como o gesto, são expressões de linguagem que servem para nos auxiliar no ensino de canto e técnica vocal e melhorar a compreensão dos nossos alunos enquanto explicamos conceitos complexos. O quarto capítulo apresentará a metodologia de pesquisa utilizada para atender a problemática da presente monografia, assim como o instrumento de coleta de dados e como foi realizada a sua construção. No capítulo final estarão compiladas as respostas dos participantes da pesquisa, que responderam ao questionário, assim como à entrevista, e será realizada uma discussão a partir de suas respostas, incluindo as conclusões e questões que ficaram em aberto passíveis de próximas pesquisas.

1 O GESTO MUSICAL

O gesto é um componente da nossa linguagem, que tem a presença recorrente durante as nossas comunicações e relações sociais. A palavra “gesto”, no Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras (2011, p.635), é definida como: “movimento do corpo, principalmente dos braços, da cabeça e olhos, que acompanha a fala para exprimir ideias e sentimentos, ou para realçar a expressão”. Segundo Bernadete Zagonel "Um indivíduo usa gestos para se expressar, na tentativa de ser melhor compreendido. Ele recorre à imagem para aumentar a eficácia da comunicação" (1992, p.7), o gesto nos auxilia durante nossas comunicações facilitando a compreensão do nosso discurso, logo envolve-se com nossa individualidade e expressividade.

No século XV, ainda segundo Bernadete Zagonel, “a origem etimológica da palavra gesto [...] possuía o sentido de uma ação voluntária do ‘fazer’. Seria portanto desprovido de sensações ou de sentimentos” (1992, p.11), porém o gesto está muito relacionado com o indivíduo que o está usando, fazendo parte de seu discurso, comunicação como também expressando os seus sentimentos e a intimidade com o receptor, para ser efetivado o auxílio para a comunicação, o gesto precisa ser baseado em uma intenção, Bernadete Zagonel ainda reforça que esta intenção possui um objetivo específico, diferente de apenas um movimento de deslocamento do corpo:

É um movimento exterior ao corpo, mais particularmente dos membros superiores, sobretudo das mãos ou da cabeça, que com frequência reveste de significado ou dá mais força à linguagem falada. [...] Pode tratar-se de um movimento ou de uma sucessão de movimentos mais ou menos precisos para realizar alguma coisa (1992, p.12-13).

Como a autora ressalta em seu livro, os movimentos não precisam ser necessariamente precisos, o mais importante é a intenção. É importante ressaltar que conceituar movimento e gesto, assim como dissociá-los, é algo bastante complexo, nota-se uma ambiguação entre as duas palavras, e na literatura é comum encontrarmos as mesmas sendo tratadas como sinônimos. No Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras o movimento é: “modo próprio de mover-se ou movimentar-se. Ação ou impulso que faz um corpo de um lugar para outro; deslocamento”. (2011, p.884) então pode-se concluir que o gesto é um tipo de movimento corporal, um conjunto específico de movimentos corporais. Moacyr Costa Filho (2015, p.15) cita a importância de pensarmos na percepção do movimento por meio dos sentidos, pois existem limites de dimensões que conseguimos perceber, estruturas microscópicas e pequenos músculos estão em constante movimento, mas são praticamente imperceptíveis, ou seja, os gestos são uma categoria de movimentos perceptíveis aos nossos sentidos embebidos de intencionalidade.

Na questão do ato musical, Fonterrada (2008, p.262), também tem o mesmo posicionamento que Bernadete Zagonel, as duas acreditam que: “o gesto e o movimento corporal

estão ligados e conectados ao trabalho musical”. Zagonel destaca que: "o problema da relação do gesto com a música é mais complexo, pois um grande número de componentes intervêm nos atos de criação e composição musicais" (1992, p.8). Por isso, ela divide os diferentes tipos de gestos presentes no trabalho musical em cinco categorias: o gesto do compositor, do instrumentista, regente, o gesto vocal e até o reproduzido por computador (1992, p.20). Neste trabalho os principais tipos de gesto que construirão as principais discussões, serão os gestos do instrumentista, do regente e o gesto vocal.

As autoras Amaral e Andrade (2017, p.3) baseadas na teoria do movimento de Laban afirmam que: "por meio de movimentos e ações, o homem deseja atingir determinados valores, sejam eles materiais ou espirituais. E toda ação ou movimento possui peso, espaço e tempo. Em relação ao peso pode ser firme ou leve. Em relação ao espaço, direto ou flexível. Já, em relação ao tempo, pode ser súbito ou sustentado". Há necessidade de intenção e existem tipos diferentes de movimentos nos gestos, nos quesitos de peso, espaço, tempo e também fluência, sem contar qual membro o está realizando e a velocidade do mesmo. A autora Sarah Tamires Alves de Lima, ao citar Silva e Silva (2014) afirma que “o autor (Laban) também estabeleceu verbos de ação, que têm em suas funcionalidades unir em suas execuções os quatros fatores, são eles: flutuar, torcer, deslizar, pressionar, cortar, alisar e socar” (SILVA; SILVA in: LIMA, 2016, p.13). Na música, o instrumentista ou cantor, além de estar se comunicando com a plateia utilizando seu instrumento ou voz, o gesto, segundo Zagonel (1992, p.57), “não é só um movimento, pois traz em si uma significação, uma intenção precisa. O gesto quer comunicar” e esta comunicação gestual/corporal é participante essencial da expressividade musical.

1.1 O MOVIMENTO CORPORAL E A EXPRESSIVIDADE MUSICAL

A expressividade musical é de suma importância nas apresentações e concertos. A autora Marisa Fonterrada (2008) em seu livro *De tramas e fios*, investiga e discorre sobre os métodos ativos em educação musical, o primeiro método ativo que trabalha avidamente com o movimento corporal é o método Dalcroze. "Émile-Jaques Dalcroze, propôs um trabalho sistemático de educação musical baseado no movimento corporal e na habilidade de escuta" (2008, p.122). O método de Émile-Jaques Dalcroze (1865-1950) recebeu o reconhecimento de Claparède que ressalta que ele foi capaz de perceber a importância psicológica do movimento sendo base dos fenômenos intelectuais e afetivos. Portanto, a intenção dos gestos e movimentos corporais, baseados em conceitos intelectuais e refletidos em questões afetivas, são importantíssimos para a

educação musical, instrumental e vocal, valorizando os aspectos da música e os individuais do aluno, aproximando-os, facilitando, assim sua interação.

O principal conceito desenvolvido por Dalcroze, é a expressividade musical a partir da apropriação rítmica, pois segundo Fonterrada: "Dalcroze afirma que não existe nenhum sujeito musical que apresente alguma deficiência na expressão musical rítmica, que não a possua, também, corporalmente" (FONTEERRADA, 2008, p.132). Aí explicita-se outra afirmação feita pela mesma autora de que: "a música não é um objeto externo, mas pertence, ao mesmo tempo, ao fora e ao dentro do corpo. O corpo expressa a música, mas também transforma-se em ouvido, transmutando-se na própria música" (2008, p.132-133). As autoras Teresa Mateiro e Beatriz Ilari já ressaltam outros aspectos da metodologia de Dalcroze, tendo o ritmo como fio condutor da relação música/movimento:

O movimento corporal é utilizado como meio de sensibilização e experimentação não somente do ritmo, mas de todos os elementos da linguagem musical, como a altura dos sons, os intervalos, as notas dos acordes, as estruturas harmônicas e cadências. As lições de Rítmica visam estabelecer as relações entre música e gesto, entre ritmo musical e expressividade do corpo (2012, p.41).

Ou seja a música, principalmente a questão rítmica, é sentida e "ouvida" por todo o corpo, todos nós já experienciamos os movimentos espontâneos que fazemos ao ouvir música, desde o bater dos pés ao mover a cabeça, são movimentos essencialmente musicais que acompanham o método Dalcroze e que devem ser explorados cada vez mais em outras áreas, pois abrem mais caminhos para a criatividade e expressão assim como ressaltam as autoras: "a utilização do método deve contemplar, portanto, a experiência do movimento, os aspectos do treinamento auditivo e vocal e os aspectos de improvisação, para proporcionar os pensamentos musicais próprios" (MATEIRO; ILARI, 2012, p.40).

Dalcroze com sua metodologia aborda o corpo como instrumento musical, sendo ele capaz de expressar elementos da música, como afirmam as mesmas autoras: "o corpo, uma vez convertido em instrumento musical, deve poder expressar os elementos da música, como ritmo, melodia, harmonia, fraseado e dinâmica, por meio do movimento e da expressão corporal" (MATEIRO; ILARI, 2012, p.45). Ao expressar conceitos complexos com o corpo, é mais fácil compreender tais conceitos, pois uma vez que já foram experimentados corporalmente, o aluno tem a capacidade de fazer conexões de teoria com a prática.

Fonterrada também apresenta outras metodologias ativas em educação musical que utilizam dos benefícios dos gestos e movimentos corporais para a atividade pedagógica. O método de Carl Orff (1895-1982), além de ter um foco principalmente na questão de audição musical ativa, "há também grande ênfase no movimento corporal e na expressão plástica, interligados à

experiência musical" (FONTERRADA, 2008, p.161). A importância do corpo na expressividade musical, dentro do método ativo de Carl Orff está presente no texto de Teresa Mateiro e Beatriz Ilari que citam Boal e Palheiros:

O corpo é um meio para expressão da emoção musical, sendo especial para interpretar ou dirigir. Quando o fazer musical inclui o movimento, a criança pode ter uma experiência musical mais profunda (Boal Palheiros, 1998). O movimento pode ser associado à dança, à improvisação, à percussão corporal, ao canto e aos instrumentos Orff (2012, p.323).

O movimento corporal é de suma importância para o trabalho pedagógico, e como citam as autoras, pode ser associado às atividades de diversas maneiras, não deixando nunca de lado a melhor experiência musical possível da criança, ou até de adultos, que também podem e devem explorar cada vez mais a expressividade corporal. Não apenas Carl Orff associa o movimento corporal à diversas práticas como também Jos Wuytack (1935), as mesmas autoras destacam, na sua metodologia, a inclusão da expressão verbal e instrumental como componentes da expressão artística, devendo ela “estar baseada na inter-relação entre a expressão verbal – por meio da fala, da poesia e do folclore infantil, a expressão musical – nos níveis vocal e instrumental, e a expressão corporal – caracterizada principalmente pelo movimento, pelo gesto e pela dança” (MATEIRO; ILARI, 2012, p.308). Rita de Cássia Amaral e Débora Andrade (2017) verificaram a importância do gesto do regente na sonoridade e expressividade de coros infantis, baseadas na teoria de Laban, notaram que dependendo da forma como o movimento do regente é apresentado às crianças, elas reagem e cantam de forma diferente.

Ao abordarem o trabalho de Maurice Martenot (1898-1980), Beatriz Ilari e Teresa Mateiro, principalmente no que se refere à relação do corpo e alma, afirmam que: “todas as ações e execuções musicais/instrumentais dependem do conjunto corpo e alma, onde o gesto está relacionado com os sentimentos do músico, de forma que o resultado sonoro será antes do ouvido e sentido internamente” (MATEIRO; ILARI, 2012, p.160). Destaca-se aqui a importância da idealização que o músico faz internamente, Zagonel, citando Claire Renard, também aponta a criação da imagem mental: “a produção e a escuta de um som (ou de uma música) passa pelo gesto (ou pela imagem de um gesto), diz Claire Renard. O aluno é capaz de se expressar musicalmente a partir de seus gestos sendo estes mesmos geradores de som” (RENARD in: ZAGONEL, 1992, p.8-9), antes de fazer qualquer som ou movimento, pois por mais que façamos com que o nosso corpo automatize alguns movimentos técnicos, graças à memória muscular, o movimento expressivo precisa ser pensado para demonstrar o que estamos sentindo no momento em que estamos tocando, cantando ou até gesticulando.

A música é puro movimento e esse movimento nos influencia e nos move também. No método de Edgar Willems (1890-1978), o conceito de movimentos corporais naturais é que está

em maior evidência, diferentemente dos gestos, os movimentos corporais naturais não possuem uma intenção tão clara quanto os gestos e não estão tão relacionados com as nossas emoções, de acordo com Mateiro e Ilari (2012, p.104), Willems, trabalhando com canções que ele chama de ritmadas: “pensa no valor expressivo e plástico das expressões faciais e movimentos corporais. Canções ritmadas - são canções que possibilitam movimentos naturais como embalar, saltar, correr, balançar, trabalhar nuances de velocidade e, mais tarde, bater os tempos e os ritmos”. No entanto, uma questão que pode ser pensada é que se os movimentos corporais, agora trabalhados com intenções e objetivos claros no processo de ensino/aprendizagem, não tornam-se gestos? Pois como explicado anteriormente, os gestos podem vir de partes do corpo mais específicas, como as mãos, cabeça e olhos, porém não exclusivamente delas, e se os gestos servem para exprimir ideias e realçar a expressão, caso os movimentos corporais naturais forem induzidos intencionalmente a expressarem sentimentos durante a música, podem sim, tornarem-se gestos musicais.

Um evento importante que aconteceu no Brasil, que não poderia ser deixado de citar neste trabalho, é a Oficina de Música e Movimento, citado por Marisa Fonterrada:

A intenção da proposta era contribuir para que o jovem tivesse oportunidade, por meio da prática artística, de se conhecer melhor, aos seus companheiros de grupo e ao meio ambiente. O papel da música e do movimento, neste caso, estimula o autoconhecimento, à autoestima, à comunicação e expressão e à incorporação consciente da arte no modo de vida desses jovens (2008, p.291).

Neste evento é destacado outro ponto importante do movimento corporal, é a sua capacidade de sociabilização e o papel de autoconhecimento de cada indivíduo, o professor precisa procurar metodologias e formas diferentes de envolver os alunos nas atividades, quando nos deparamos com uma turma nova, que os componentes podem não se conhecer, as atividades com movimentos corporais são capazes de aumentar a interação e sociabilidade do grupo. Para impulsionar o autoconhecimento, é possível aderir a ideia do método de Maurice Martenot, devemos pensar no movimento e na ação musical internamente antes de nos expressarmos, por este motivo desenvolvemos nossa capacidade de autoconhecimento para realizarmos as atividades, aprendendo um pouco mais sobre nós mesmos.

A expressividade musical aliada a um desenvolvimento de técnica instrumental avançado, faz com que o discurso musical seja inteligível e com essa combinação o movimento corporal não é deixado de lado. Um exemplo disso é o filme *The Trout* (A truta) de Christopher Nupen (1935), gravado em 1969, o filme é um exemplo grandioso do uso do movimento corporal presente em um concerto. Para tocar o Quinteto em lá maior D. 667 (1819), que dá título ao filme, escrito por Franz Schubert (1797-1828), foram convidados músicos virtuosos e consagrados, que possuíam uma qualidade técnica avançada em seus instrumentos, eram eles: Jacqueline du Pré (1945-1987),

Daniel Barenboim (1942), Itzhak Perlman (1945), Zubin Mehta (1936) e Pinchas Zukerman (1948).

Estes excelentes músicos, tanto no início como no final do filme, já demonstram que possuem um nível grande de amizade uns com os outros, durante os ensaios mostram que são amantes da música e se divertem ao tocar, sempre sorridentes, assim como depois do concerto em que falam sobre sua apresentação. É destacada a importância de que eles tenham uma boa ligação de amizade, principalmente para tocar música de câmara, pois neste concerto eles tocaram sem regente, então não apenas as trocas de olhares como os movimentos corporais, eram necessários para que todos eles pudessem entender o caráter da música, a marcação de tempo e o afeto em destaque no momento em que eles estivessem no palco. A questão do sentimento na música, principalmente com a teoria dos afetos, é destacada por Fonterrada que: “desde o Barroco com a teoria dos afetos e no Romantismo há uma valorização maior da expressividade musical” (FONTEERRADA, 2008, p.65), então a expressividade é de suma importância para destacar o afeto ou sentimento que deseja ser passado ao público, para compreenderem a música em sua totalidade.

Desde o início da música já consegue ser percebido que os movimentos corporais dos instrumentistas são elementos importantes para o discurso musical, pois demonstram o caráter da melodia, assim como elementos importantes da sua composição, como intensidade, movimento (se ascendente ou descendente), articulação e até sincronia de ideias entre os instrumentistas. Bernadete Zagonel já destacou a importância elementar do gesto (enquanto movimento) na música: "na música o gesto aparece como um elemento, não somente como produtor de som (o que diz respeito ao gesto do instrumentista), mas de expressão" (ZAGONEL, 1992, p.14), neste caso o gesto musical vai além de apenas algo técnico que cria o som, o gesto físico dos instrumentistas fazem parte da música em si:

O gesto físico em contato com um objeto, provoca uma reação sonora. Mas o gesto não se limita a uma função técnica de produção de sons, por mais perfeita que seja: ele é, ao contrário, um elemento essencial para o fenômeno de expressão musical (ZAGONEL, 1992, p.15-16).

No que a música vai crescendo em intensidade e o contraponto entre os instrumentos começa a ganhar forma, os movimentos vão se tornando mais firmes e amplos, com destaque em algumas notas que são mais fortes, essas notas ganham movimentos mais destacados que as outras. Algo importante a ser citado, é que os gestos realizados pelos músicos são frequentemente similares, mesmo sendo feitos em instrumentos diferentes, pois como destaca Zagonel: "o gesto do intérprete. Para fazer soar um instrumento, o músico deve executar certos gestos corporais segundo as características de seu instrumento e o resultado sonoro que deseja obter" (ZAGONEL, 1992, p.20), e continuando ela: "o gesto instrumental exige do intérprete tanto o conhecimento de

seu instrumento quanto o domínio e controle muscular; até mesmo certo automatismo" (ZAGONEL, 1992, p.21), graças ao grande conhecimento técnico que cada um dos instrumentistas possui, todos eles conseguem realizar movimentos que demonstram as suas intenções e no caso dos movimentos serem similares, era a sincronia de ideias entre eles que fazia com que soassem os afetos que desejavam.

Já ouvimos aquela expressão "a pessoa toca tão bem que faz o instrumento falar", o tocar bem neste caso seria o discurso inteligível, que é uma junção entre técnica e expressividade muito lapidadas, e neste caso, esses músicos transmitem esta junção de forma excelente, pois como ressalta Zagonel: "o instrumento deve integrar-se à imagem que o intérprete tem de seu corpo, no plano físico e no expressivo" (ZAGONEL, 1992, p.21), o instrumento deve fazer parte da iconografia do músico e estar perfeitamente adaptado para entregar o melhor discurso musical ao público:

O instrumentista preocupado em deixar a sua música expressiva, gestos não podem ficar sem significado. Quando admiramos um renomado instrumentista em cena não é somente o resultado sonoro do seu toque, mas a própria maneira de tocar que nos fascina (ZAGONEL, 1992, p.24).

Os movimentos dos músicos reconhecidos como de alto nível costumam ser muito expressivos e no caso deste filme, vários movimentos, dos diferentes músicos, eram sincronizados, é como se estivessem fazendo uma coreografia ditada pela própria música, até as suas expressões faciais eram importantíssimas para a sua apresentação, eles tocam em perfeita sincronia tanto na música, quanto na técnica e na expressividade. No início do último movimento *Allegro giusto* (46'14''-46'50'') há um diálogo entre a viola, o violino e o piano, além deles estarem fazendo gestos musicais muito parecidos entre eles, o pianista gesticula ouvindo o que o violinista está tocando, mesmo quando não tem notas para tocar, Zagonel também destacou este fenômeno de se movimentar mesmo quando não estamos fazendo soar um instrumento:

Não somente os gestos mecânicos são percebidos pelo receptor, como também os utilizados pelo músico, voluntariamente ou não. [...] O intérprete apoia-se frequentemente em outros gestos que representam o conteúdo que deseja transmitir. [...] Inúmeras vezes observamos ouvintes "tocando" junto com a orquestra, fazendo a mímica dos gestos de vários instrumentistas e do maestro, participando com o corpo inteiro da execução musical, com movimentos expressivos da cabeça, braços e tronco (ZAGONEL, 1992, p.26).

A imagem mental do movimento é expressa até quando o pianista não está tocando, ou seja, nós realmente ouvimos e tocamos com o corpo todo, até mesmo quando outras partes do corpo não fazem parte dos gestos mecânicos para fazer soar o instrumento. Na cadência final do

quinteto todos eles fazem o mesmo movimento, levando a cabeça para trás a cada nota destacada e cada vez mais tornando-o mais amplo até o fim da música.

De acordo com Fonterrada (2008, p.134), ainda hoje, há receio em explorar os movimentos do corpo, graças à mídia “o indivíduo fica desconectado de qualquer possibilidade de expressão individual, atendendo-se a manifestações de caráter tribal, induzidas pelo comportamento divulgado nos meios de comunicação”. Porém, atualmente, há diversos aplicativos de celular, principalmente o *Kwai* e *Tiktok*, que se tornaram populares por abrirem possibilidade das pessoas gravarem vídeos curtos dançando, cantando, dublando e, principalmente, se expressando. É importante que as pessoas tenham possibilidade de se expressar em sua rede social e explorar os gestos e movimentos corporais, em forma de dança, abre mais uma possibilidade para ser explorada a questão pedagógica que pode ser feita utilizando esses aplicativos como instrumento de ensino/aprendizagem.

1.2 O GESTO NO ENSINO DE MÚSICA

A educação musical é marcada pela criação dos métodos ativos, estes métodos ativos são essenciais na atividade pedagógica, como afirmam Teresa Mateiro e Beatriz Ilari: “[...] É pelo modo de ensinar que podemos selecionar e organizar os conteúdos de acordo com a capacidade cognitiva e os interesses de nossos alunos; planejar atividades que motivem a turma e, ao mesmo tempo, permitam o desenvolvimento de suas habilidades/capacidades; empregar os recursos disponíveis, mesmo que limitados, em função do processo educativo etc” (2012, p.14). Esses métodos auxiliam o professor no ato de ensinar e os alunos conseguem aprender e compreender os conceitos complexos de música mais facilmente.

No ensino de música, o gesto, como explicado anteriormente, é aplicado graças às diversas metodologias ativas em educação musical, a principal delas é a metodologia de Émile-Jaques Dalcroze. Neste método, para Dalcroze, tudo aquilo que envolve a ação artística é um momento dedicado para o desenvolvimento de ensino e de aprendizagem, não importa qual seja o indivíduo, se criança, jovem ou adulto, todos conseguem se desenvolver e aprender mais com a arte, tanto individualmente quanto em grupo. Segundo Fonterrada: “seu sistema, muito embora se dedica ao desenvolvimento de competências individuais, pois é intensamente vivenciado pelo aluno, num movimento integrado que reúne capacidades psicomotoras, sensíveis, mentais e espirituais, é também pensado como agente de educação coletiva” (FONTERRADA, 2008, p.128).

O principal conceito musical trabalhado por Dalcroze é o ritmo, como destaca a mesma autora: “o sistema de educação musical a que Dalcroze chamou ‘Rythmique’ (Rítmica), relaciona-

se diretamente à educação geral e fornece instrumentos para o desenvolvimento integral da pessoa, por meio da música e do movimento. (FONTEERRADA, 2008, p.131). O ritmo é o que move o nosso corpo, por este motivo, o teórico acredita que se a pessoa possui alguma dificuldade na compreensão do ritmo, isto vai se refletir nos movimentos e gestos corporais, portanto este sistema busca superar estas dificuldades por meio de atividades: "o sistema organiza-se em movimentos e atividades destinadas a desenvolver atitudes corporais básicas, necessárias à conduta musical. Busca-se trabalhar a escuta ativa, a sensibilidade motora, o sentido rítmico e a expressão" (FONTEERRADA, 2008, p.135). A mesma autora explica que é por intermédio dos movimentos corporais que o desenvolvimento pessoal e musical acontece:

Os exercícios corporais visam, especificamente, combinar e/ou alternar movimentos, dissociá-los, estimular a concentração, a memória e audição interior, promover a rápida reação corporal a um estímulo sonoro ou explorar o espaço em diferentes direções, planos e trajetórias, objetivos que continuam atuais, ainda mais se se pensar na expressão e na estrutura corporais como maneiras de suplantar as estereotipias postas hoje ao alcance da população (FONTEERRADA, 2008, p.135).

O indivíduo precisa realizar os movimentos e expressar-se, praticando os movimentos corporais nos exercícios, desenvolvendo assim diversas aptidões, como explicado acima. Teresa Mateiro e Beatriz Ilari também destacam que neste método "o aprendizado ocorre por meio da música e pela música, por meio de uma escuta ativa" (2012, p.27), então a escuta das músicas no decorrer das atividades precisa ser direcionada pelo professor, para que o aprendizado ocorra da melhor forma possível. A leitura musical (solfejo) também é muito praticada neste método, sempre acompanhada de movimentos: "os gestos de regência que descrevem os compassos das melodias cantadas ou tocadas no piano pelo professor são praticados simultaneamente com as leituras rítmicas e melódicas" (MATEIRO; ILARI, 2012, p.42).

Nas outras metodologias que vieram após a metodologia de Dalcroze, a de Orff, por exemplo, tinham alguns princípios norteadores que eram similares aos de Dalcroze: "a integração de linguagens artísticas e o ensino baseado no ritmo, no movimento e na improvisação [...] o desenvolvimento rítmico, o movimento e integração de linguagens artísticas" (FONTEERRADA, 2008, p.159-160). A proposta de Orff de integração das linguagens artísticas envolvia linguagem e socialização dos indivíduos participantes, geralmente em grupo, adicionando liberdade de expressão por meio da improvisação. As autoras Beatriz Ilari e Teresa Mateiro explicam como eram trabalhados os movimentos corporais nas atividades da metodologia de Carl Orff e quais os seus benefícios:

No campo do movimento, são explorados os movimentos corporais, as formas de deslocamento com suas variantes e os diferentes espaços, embasados nas brincadeiras de roda e danças folclóricas de diferentes países. As atividades com movimento propiciam

experiências corporais de espaço e tempo, individuais e grupais, com diferentes dinâmicas, favorecendo a percepção do próprio corpo no espaço e em relação ao grupo (MATEIRO; ILARI, 2012, p.141).

Estes movimentos explorados por Orff, no método Willems, são chamados movimentos corporais naturais, são de grande importância principalmente no que diz respeito à construção da consciência musical, assim como o ritmo e o som, que são os primeiros elementos a serem trabalhados com as crianças, como destacam Mateiro e Ilari: “mediante material auditivo especial e dos movimentos corporais naturais. Sobre esses elementos básicos se erguerá o edifício da consciência musical” (MATEIRO; ILARI, 2012, p.106). Nessa época havia um foco maior no ensino de músicos instrumentistas e cantores, já, a partir da segunda metade do século XX, “a preocupação deslocou-se do âmbito da performance para o da composição” como explica Fonterrada (2008, p.196-197).

No método de Zoltán Kodály (1882-1967) foi desenvolvida uma sequência de gestos manuais com o objetivo de ensinar a diferenciação das alturas, chamada de manossolfa, nesta sequência, cada gesto corresponde a uma altura diferente e assim, quando o professor fazer estes gestos, os alunos devem cantar a altura simbolizada pelo gesto correspondente, pois é “um sistema que alia os sinais manuais às notas musicais. Esse sistema ajuda a criança a ‘ler’ os sinais e a transformá-los em sons” (FONTEERRADA, 2008, p.158).

O processo de ensino/aprendizagem é muito complexo, portanto os professores precisam estar sempre preocupados em melhorar e atualizar suas metodologias, estando atentos às dificuldades de aprendizado de seus alunos, e como destacam Beatriz Ilari e Teresa Mateiro: os professores precisam estar preparados para tomar “decisões que permitam realizar os objetivos propostos, dentro dos limites e possibilidades da situação educativa concreta” (MATEIRO; ILARI, 2012, p.16). E no caso do gesto, as mesmas autoras afirmam que: “na aprendizagem musical é de extrema importância que haja equilíbrio entre o corpo e a mente, ou seja, uma relação entre o treino da motricidade e da consciência musical da criança” (MATEIRO; ILARI, 2012, p.310), portanto é necessária a atitude reflexiva do professor para sempre estar verificando se este equilíbrio entre corpo e mente, teoria e prática estão acontecendo efetivamente durante suas aulas.

1.2.1 O GESTO NO ENSINO DE INSTRUMENTOS

O gesto no ensino de instrumentos, como explica Zagonel, está relacionado ao gesto instrumental, a autora cita o pesquisador François Delalande, pois ele: “fez recentemente um estudo sobre o gesto que implica o toque instrumental. E dividiu-o a priori em três níveis: [...] o

gesto que efetua, o gesto que acompanha e o gesto figurado" (DELALANDE in: ZAGONEL, 1992, p.21-22). O gesto que efetua é o gesto mecânico que faz o instrumento soar, o gesto que acompanha é todo o movimento do corpo que acompanha o gesto mecânico, e o gesto figurado que é o gesto percebido pelo público, estes gestos acontecem ao mesmo tempo durante uma apresentação.

Ao aprender um instrumento, inicialmente, não conseguimos desenvolver tão bem a expressividade, pois estamos preocupados com a questão técnica do instrumento, o gesto que efetua, como destaca a mesma autora: "o aprendizado de um instrumento começa pela aquisição de uma técnica gestual necessária à produção do som. No início ela é ainda rudimentar, muitas vezes desprovida de expressão" (ZAGONEL, 1992, p.22). Já os educadores dos métodos ativos procuram desenvolver outras questões antes de passar ao aprendizado do instrumento, como explica Mateiro e Ilari sobre o método de Edgar Willems:

Para Willems (1970 [1956]), a educação musical começa pela Musicalidade, distingue com muita clareza hoje tudo técnico de um instrumento e o desenvolvimento da musicalidade e regular ao fazê-lo, advoga pelo conceito de iniciação musical, fortalecendo ou, e contrariando o paradigma de seu tempo, que se sustentou até épocas bem recentes, segundo o qual estudar música significava estudar um instrumento. Ainda segundo Willems, a iniciação musical compreendida dessa forma assegura as bases sensoriais, físicas e afetivas para educação musical (MATEIRO; ILARI, 2012, p.105).

Neste caso, Willems não procura desenvolver apenas o lado tecnicista do ensino instrumental, mas a musicalidade de cada indivíduo, que diz respeito à expressividade e à sensibilidade para a música, há um certo combate ao ensino tecnicista que buscava apenas criar virtuosos que às vezes não possuíam a musicalidade ou expressividade tão evoluídas.

Após o instrumentista desenvolver um nível técnico inicial, em que os seus gestos mecânicos façam o instrumento soar, o músico já começa-se a pensar nos movimentos de forma mais racional, demonstrando mais domínio, como explica Zagonel: "o intérprete, a partir da leitura da partitura, imagina o movimento sonoro desejado e associa o gesto físico necessário à emissão desse som. Conforme a precisão do gesto imaginado enquanto o movimento sonoro e o domínio gestual que o instrumentista possui de seu instrumento, se produzirá o som" (ZAGONEL, 1992, p.17). Estes gestos pensados de forma mais delicada são os gestos que vão fazer com que o som seja cada vez mais refinado, como aborda Bernadete Zagonel:

É o gesto que engendra o som. Assim, a uma certa qualidade gestual corresponde inevitavelmente uma certa qualidade sonora tanto na dinâmica quanto no timbre do som. É por isso que o intérprete procura aperfeiçoar ao máximo seu gesto, para reproduzir o mais exatamente possível o som que possui em mente; ele procura uma adequação do gesto ao som. Tal adequação dependerá do controle de gestos mecânicos (ZAGONEL, 1992, p.22-23).

Estes gestos mais refinados e calculados internamente, precisam ser dirigidos por um professor que possa dar instruções adequadas, mesmo dos movimentos mais simples aos mais complexos. No método ativo de Shinichi Suzuki (1898-1998), que era inicialmente pensado para o ensino instrumental do violino no contexto japonês, era estimulada a presença dos familiares, principalmente dos pais, no acompanhamento do ensino do instrumento, pois segundo Mateiro e Ilari, Suzuki acreditava que: “a criança desenvolve habilidades físicas e motoras para imitar a mãe” (MATEIRO; ILARI, 2012, p.198) e que “cabe a eles (os pais) motivarem a criança na difícil tarefa da prática instrumental diária” (MATEIRO; ILARI, 2012, p.199). Suzuki, preocupado que alguns instrumentos não tem uma posição tão natural e anatômica, sugere diversos exercícios preparatórios, como citam as autoras, no caso do violino: “tocar em pé, sentado, segurando o arco ao contrário (isto é, na ponta ao invés do talão) ou caminhando em círculos.” (MATEIRO; ILARI, 2012, p.198), com esses exercícios ele pretende deixar os movimentos da criança mais naturais para que ela se acostume com o instrumento.

Nós professores devemos nos preocupar com os gestos instrumentais dos nossos alunos, e como destacam as mesmas autoras: “devemos, especialmente, visar obter belas sonoridades e um perfeito sentido de conjunto. Deste modo, obter-se-á uma sólida base para futuros conjuntos e interpretações, isto é: uma verdadeira compreensão da linguagem e expressão musical” (MATEIRO; ILARI, 2012, p.147), ou seja, é a partir da sonoridade que vamos obter uma compreensão do funcionamento dos gestos que efetuam e dos gestos expressivos que acompanham, sempre procurando desenvolver a imagem mental do gesto antes de ser efetuado, para que este seja realizado com finesse.

1.2.2 O GESTO NO ENSINO DE CANTO

O canto, juntamente com o corpo, são os nossos primeiros instrumentos como afirma Dalcroze, que de acordo com Fonterrada: ele “ênfatiza o fato de o corpo e a voz serem os primeiros instrumentos musicais do bebê, daí a necessidade de estímulo às ações das crianças desde tenra idade, e da maneira mais eficiente possível” (FONTEERRADA, 2008, p.131), Ilari e Mateiro também explicam que Wuytack é da mesma opinião que Dalcroze: “Wuytack sugere a utilização da voz e do próprio corpo da criança como principais ferramentas, tendo em vista que estes são os seus primeiros instrumentos musicais e que estão invariavelmente consigo” (MATEIRO; ILARI, 2012, p.309). A partir destas afirmações, temos consciência de que é de suma importância que estes primeiros instrumentos estejam bem treinados, para que as crianças possam compreender os conceitos complexos de música. A mesma autora, ainda afirmando a constatação de Dalcroze,

explica que por causa da dificuldade dos alunos na propriocepção havia dificuldade em reproduzir os elementos rítmicos das melodias:

Dalcroze também constatou a dificuldade de seus alunos, ainda que bem-dotados, para cantar obedecendo aos influxos rítmicos das melodias, não porque não os compreendessem, mas pela incapacidade dos músculos do aparelho vocal em responder adequadamente às solicitações da música. [...] Os alunos compreendiam intelectualmente a organização rítmica das melodias, mas não eram capazes de executá-las bem, porque não tinham controle sobre os movimentos de seu aparelho vocal (FONTERRADA, 2008, p.123).

Neste sentido, a maior preocupação é com o desenvolvimento das musculaturas do aparelho vocal, então o gesto vocal e instrumental devem ser trabalhados pelo professor, desde cedo, para que este desenvolvimento aconteça. Como afirma Zagonel, o gesto vocal e o instrumental são vindos de uma ação do corpo: “não somente as cordas vocais concorrem para a produção sonora, mas igualmente os diversos músculos do aparelho respiratório e o corpo em sua totalidade” (ZAGONEL, 1992, p.27). Ela ainda explica que o gesto não é simplesmente feito na hora, sem uma reflexão feita previamente, segundo ela: “o gesto mental se produz no pensamento. O que faz referência a um gesto físico: é a imagem mental deste, a imagem do gesto físico corporal na mente do indivíduo, obtido graças ao conhecimento anterior de seu funcionamento” (ZAGONEL, 1992, p.16). Então o gesto deve ser um elemento que acompanhe o ensino desde os primeiros momentos de aprendizado, para que a musculatura comece a se desenvolver e a criar a memória muscular necessária para reproduzir todos os conceitos abordados pela melodia na música. Não apenas o gesto vocal e instrumental, como também a imagem mental do gesto é importante, estes que são construídos a partir do solfejo, como confirmam Beatriz Ilari e Teresa Mateiro:

É por intermédio do solfejo que o aluno desenvolve o ouvido interno, a afinação, a aptidão vocal, a respiração, a leitura e a interpretação. Os exercícios de solfejos melódicos e rítmicos são acompanhados de gestos, marcando os compassos e as pulsações, indicando as frases ao longo das mudanças de direção. Deve-se buscar a interação entre a experiência auditiva e a experiência física (2012, p.42).

O solfejo é uma ferramenta de ensino, é importante salientar que este não deve ser tratado como uma metodologia em si, o professor deve utilizá-lo para superar algumas dificuldades e trazer os benefícios de desenvolvimento do ouvido interno, afinação e principalmente de leitura de partitura. Além destes benefícios existe a questão do gesto oratório, que supera até a importância da palavra em si, como destaca Zagonel: "canto com ou sem palavras, texto cantado ou falado, inteligível ou não, com ou sem valor semântico, a importância do gesto oratório é maior do que a da palavra em si" (ZAGONEL, 1992, p.29). Este gesto oratório é o que vai dirigir o gesto vocal,

que está relacionado aos aspectos mecânicos do trabalho muscular (gesto que efetua), que envolve a articulação, a colocação da voz nos pontos de ressonância e especialmente a respiração, no entanto a palavra não deixa de ser um aspecto importante como relata Zagonel ao citar Cathy Berberian: "Cathy Berberian, uma das maiores cantoras de música contemporânea deste século, expressou-se assim: a palavra sugere ao pensamento uma emoção que age sobre o corpo. E o corpo ajuda a voz a encontrar a cor do som..." (BERBERIAN in: ZAGONEL, 1992, p.27).

Outro aspecto destacado por Zagonel (1992, p.59) na questão do gesto no ensino de canto, é o gesto como parte do jogo musical, pois trabalhar com o gesto pode proporcionar prazer e despertar o interesse nos alunos, podendo desenvolver conceitos teóricos quando só a explicação não consegue fazer com que os alunos aprendam, assim como destacam Ilari e Mateiro sobre o método ativo de Martenot: ele "destaca a importância dos movimentos de braço para demonstrar o caminho percorrido pelo som. Esse jogo de movimentos contribui para o entendimento das diferentes alturas e, de certa forma, materializa o que o aluno já está ouvindo, reproduzido e, posteriormente, estará representando no papel e na pauta musical" (MATEIRO; ILARI, 2012, p.174). Este jogo, no método de Martenot, irá ajudar na prática do solfejo e no que se refere ao aprendizado do gesto musical, o "caminho" percorrido pelo som, Zagonel ainda destaca outros benefícios do jogo musical envolvendo o gesto no ensino de canto:

A própria qualidade do som depende da qualidade do gesto. Assim, a criança adquire mais facilmente o sentido musical e apreende as características do som pelo gesto. E essa atividade coordenada entre o som e o gesto se faz por meio do jogo musical [...] Pelo jogo a criança adquire uma consciência intelectual dos elementos construtivos da música (ZAGONEL, 1992, p.43-44).

Como explicado pela autora, a consciência intelectual dos elementos construtivos da música é desenvolvida por meio do jogo musical, este jogo pode ser realizado ao mesmo tempo que os estudantes estão cantando, um exemplo disto é citado por Mateiro e Ilari: "para que a criança comece a cantar é necessário que ela tenha desenvolvido a memória musical, as imagens do texto, a voz e a memória verbal (pronúncia das palavras). É comum as canções serem cantadas com gestos, envolvendo juntamente a memória gestual" (MATEIRO; ILARI, 2012, p.163). Ao cantar e gesticular, Zagonel destaca que as crianças desenvolvem a imagem mental e, como explicado acima, a memória gestual, portanto quando esta autora explica que: "uma representação mental das causas produtoras, de seus constituintes, de seus estados, seus comportamentos parece ter um papel fundamental na atividade estruturadora e cognitiva do cérebro" (ZAGONEL, 1992, p.54), o cérebro vai se desenvolvendo ao criar novas ligações entre os neurônios, relacionando a memória gestual com as criações das representações mentais do mesmo, desta forma ajudando o estudante a desenvolver o melhor gesto possível durante o seu fazer musical.

Assim como cantamos e fazemos os gestos corporais ao mesmo tempo, ou pensamos no movimento corporal e na imagem mental do gesto antes de realizarmos qualquer som ou movimento, Mateiro e Ilari destacam que até o contrário pode acontecer: “a prática de movimentos, as atividades rítmicas e o aprendizado da melodia ocorrem de forma simultânea: o movimento ou gesto pode ser traduzido em ritmo ou som; de modo inverso, um som o ritmo pode gerar um gesto, movimento ou dança” (MATEIRO; ILARI, 2012, p.141). Então esta ligação entre música e movimento, gesto e canto é importantíssima para o desenvolvimento musical e principalmente técnico, não apenas os movimentos mecânicos necessários para a produção do som, como também os gestos expressivos que acompanham os gestos que efetuam a criação sonora. Na investigação de Rita de Cássia Amaral e Débora Andrade (2017), feitas com coros infantis é destacada a questão da expressividade que se molda a partir do gesto do regente, já na investigação de Weider Martins e Celso Luiz Gonçalves dos Santos Junior (2016) além da expressividade, o gesto do regente assume um papel de auxiliador na afinação, então é necessário que mais pesquisas sejam realizadas para que não apenas o regente, mas também o pedagogo, que muitas vezes assume os dois papéis ao mesmo tempo, utilizem os benefícios do gesto como instrumental de ensino, facilitando e efetuando o processo de ensino/aprendizagem.

2 TÉCNICA ALEXANDER: UMA ABORDAGEM REGRADA DO MOVIMENTO

Frederick Matthias Alexander, o criador da Técnica Alexander ou Técnica de Alexander, nasceu na cidade de Wynyard, no nordeste da Tasmânia, Austrália, em 1869, e morreu em 1955. Ao perceber que quando ele subia no palco para se apresentar e fazer declamações sua voz ficava rouca, saiu a procura de fonoaudiólogos para saber do que se tratava essa rouquidão, os fonoaudiólogos, que não conseguiram resolver o seu problema a longo prazo, indicavam para que ele repousasse seu aparato vocal até sua próxima apresentação, porém a rouquidão voltava a se repetir toda a vez que ele declamava novamente, o repouso era apenas um alívio temporário dos sintomas (HÜBNER, 2014, p.191).

O primeiro aspecto da técnica que leva seu nome é perceber que há algo de errado em nós mesmos, não nos outros, correlacionando-se com a propriocepção, que segundo Costa Filho, são: “as informações que provêm de dentro do corpo, mormente dos músculos e articulações” (COSTA FILHO, 2015, p.43). Ao fazer diversos e cuidadosos experimentalismos consigo mesmo, utilizando espelhos, Alexander descobriu que há relação da postura de cabeça, pescoço e ombros, com a sua fala e declamação, e engajado nessas observações e continuando com os experimentalismos, após um tempo começou a ensinar a sua técnica para novos atores de teatro.

De acordo com Paulo Bosísio (2021), numa *live* para a 37ª Semana da Mostra Virtual do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, podemos definir os três processos principais da Técnica de Alexander, ressaltando que existem outros aspectos, mas ele citou apenas três, como o primeiro sendo a conscientização daqueles hábitos que não são muito bons, não apenas hábitos posturais como uma série de outros, identificados e apontados pelo professor. No ensino do canto os estudantes precisam desenvolver um nível de propriocepção prévio para conseguir identificar esses hábitos ruins, enquanto não desenvolveram esse nível de propriocepção, o educador vocal tem o papel de identificar e apontar esses hábitos negativos, que podem dificultar a prática do canto e como ressaltam os autores Palmeira e Santiago (2016, p.3) a percepção de si mesmo promovida pela técnica traz benefícios não apenas para a atividade musical, como também para diversas atividades do dia-a-dia.

O segundo aspecto citado por Bosísio é saber inibir os estímulos externos, ele conceitua que: “inibição, para Alexander é parar, observar, construir a sua ação e depois agir. [...] não reagir logo ao primeiro estímulo externo” (BOSÍSIO, 2021). Como ressaltam Paulo Hübner a inibição “não é direcionada diretamente sobre o mau uso, mas à motivação de agir que causa o mau uso, ou seja, à ‘busca de fins’” (HÜBNER, 2014, p.205). Às vezes nos deparamos com uma ansiedade para chegar ao resultado final, que esquecemos de nos importar com o meio para alcançar o objetivo, no ensino de canto é importante que haja uma preocupação do aluno e do professor, para uma

conscientização corporal prévia e inibir o primeiro impulso de já cantar, sem primeiro pensar na condução do ar e preparação das musculaturas vocais. Os resultados da pesquisa de Campos (2007) citados por Lima (2016) confirmam os benefícios da consciência corporal na Técnica de Alexander direcionados ao canto:

A Técnica Alexander proporciona maior consciência corporal, aumento na distribuição do tônus muscular, ajuda a melhorar o uso corporal, evitando desgastes e mau uso decorrente da falta de conscientização, auxilia na coordenação motora e sensorial, no controle, e por fim, favorece ainda maior liberdade de movimentos, desta forma, ela pode ajudar na solução dos problemas causados pelo mau uso dos alunos, professores de canto e dos cantores (CAMPOS in: LIMA, 2016, p.19).

Como explicado pela autora, o desenvolvimento da consciência corporal, propriocepção e a inibição do primeiro impulso, que resulta no mal uso, faz com que o cantor evite se esforçar demais e acabar se desgastando ou cansando o aparato vocal, assim pode evitar compensações que causam tensões musculares. Como destaca Heirich, ao ser citado por Costa Filho, ao descrever os princípios da Técnica de Alexander explica que: "essa técnica não trata da libertação de tensões, mas da eficiência no uso dos músculos adequados em qualquer que seja a tarefa a ser realizada. Não é técnica de relaxamento, mas visa o equilíbrio da força, a coordenação e a facilidade de movimento" (HEIRICH in: COSTA FILHO, 2015, p.34). Portanto, essas compensações são vindas do esforço desnecessário, e por causa desse esforço desnecessário acontecem as tensões, não apenas no canto como em outras tarefas realizadas.

Bosísio (2021) ainda ressalta que há tensões que são decorrentes até a partir do estresse e que ficam na memória do corpo, é uma memória negativa que precisa ser deixada de lado, e a Técnica de Alexander visa resgatar a memória inicial da linguagem do corpo das crianças, pois estas possuem uma postura perfeita. Ele define a técnica como “algo que ensina a desaprender velhos hábitos do que propriamente aprender novos, ela propõe *experimental* novos hábitos” (BOSÍSIO, 2021, grifos do autor) e Mariana Salles reforça que: “é uma nova experiência, a experiência de libertar-se gradualmente do domínio de hábitos estabelecidos, [...] libera todas essas más habilidades que a gente vai adquirindo, essas más posturas, que os professores chamam de ‘postura cômoda’” (SALLES, 2021). Lima também ressalta a importância de prevenir o estresse e possíveis tensões, graças a conscientização de seu próprio corpo:

A identidade artística de cada cantor e a capacidade de se prevenir das possíveis tensões e estresses antes de subir ao palco, podem ser também qualidades a serem alcançadas mediante a conscientização do seu próprio corpo, em movimento, espaço, tempo e energia (LIMA, 2016, p.20).

O terceiro aspecto principal destacado por Bosísio é pensar nas direções, uma nova ordem para o seu corpo, uma ordem consciente, assim como Palmeira e Santiago citam o próprio Alexander (1923): “É um método de ‘reeducação e reajustamento consciente’ da coordenação do organismo humano como um todo” (ALEXANDER in: PALMEIRA; SANTIAGO, 2016, p.2). A formação da consciência e destes ajustes conscientes só pode ser vinda da unidade psicofísica. A unidade psicofísica da Técnica de Alexander diz respeito ao fato de que não apenas arrumamos nossos hábitos de postura do corpo, como também da mente. Na questão musical o indivíduo tem que estar consciente não apenas dos aspectos técnicos da peça que está cantando, mas também dos seus movimentos e coordenação do aparato vocal. “Um estágio de maior eficiência é atingido somente através de uma melhor coordenação psicofísica, e nunca em detrimento da saúde do organismo” (ALEXANDER in: HÜBNER, 2014, p.191), portanto esta coordenação entre mente e corpo traz eficiência para o trabalho vocal e musical, nunca pensando no resultado final, pois como ressalta Bosísio (2021) a questão não é acertar o alvo são os meios por intermédio dos quais você acerta o alvo, Mariana Salles confirma que: “na inibição não devemos pensar no resultado final como objetivo, mas sim como consequência da reflexão e concentração nos meios para alcançá-lo” (SALLES, 2021).

Como destacado anteriormente por Bosísio as crianças possuem uma postura perfeita, graças à linguagem natural do corpo, é interessante frisar a importância da educação musical e do ensino de técnica vocal desde a infância, respeitando as características vocais desta fase de desenvolvimento, pois esta linguagem natural precisa ser mantida a medida que a criança vai crescendo e desenvolvendo seu aparato vocal, pois de acordo com Mariana Salles (2021) por conta da estaticidade do corpo nas aulas tradicionais vamos perdendo essa linguagem natural com o tempo:

A postura da criança é perfeita, o eixo de equilíbrio é perfeito, nós perdemos esta boa postura por causa da estaticidade, o corpo não foi feito para ser estático, por isso a técnica diz que não existe uma posição certa e nem errada, porque você está em constante movimento, mesmo que seja um movimento sutil (SALLES, 2021).

Como destacado pela professora, a técnica em si não descreve uma posição corporal correta e específica, pois funciona de maneiras diferentes para cada pessoa, que também é confirmado por Alcantara: “mesmo que um indivíduo encontrasse uma ‘posição correta’, ela seria correta para ele apenas, e por um curto período de tempo. Tal como ficará claro mais adiante, Alexander não defendia uma postura correta, mas uma direção correta” (ALCANTARA in: HÜBNER, 2014, p.195). Na 39ª Semana de Mostra Virtual do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, Mariana Salles (2021) sugere que deve-se procurar a palavra que de forma metafórica vai ajustar a postura do pescoço, cabeça e ombros, esta forma metafórica relaciona-se com as metodologias

que utilizam metáforas para o ensino do canto abordadas no terceiro capítulo desta monografia, ela continua que também existem, dentro da técnica, exercícios que auxiliam a proposição de novos hábitos posturais em diferentes partes do corpo. Porém vale lembrar que a técnica não se resume apenas aos exercícios: “não é um exercício físico, [...] a técnica é um processo mental que vai usar direções que vão acionar o corpo” (BOSÍSIO, 2021) e que segundo Palmeira e Santiago (2016, p.2) a prática da técnica oferece a músicos instrumentistas, mas não apenas a estes, a oportunidade de rever seus hábitos inadequados durante a performance musical. Campos (2007), citado por Lima (2016) também conceitua a técnica não apenas como exercícios, mas como técnicas de reeducação do corpo:

O método Alexander descrito por Campos é um conjunto de técnicas de reeducação do corpo e prevenção do seu mau uso. [...] É um campo de conhecimento baseado no conceito de unidade mente corpo que promove o desenvolvimento da consciência sensorial. O equilíbrio entre mecanismos sensório-motores possibilita ao indivíduo manter a posição ereta com mínimo esforço muscular (CAMPOS in: LIMA, 2016, p.19).

Essas técnicas de reeducação do corpo são importantíssimas para o desenvolvimento da propriocepção de cantores, assim como a questão da postura correta ao cantar, que está diretamente relacionada à boa passagem de ar. É importante salientar que a inibição do primeiro impulso, devido a ansiedade de chegar ao resultado final, têm que ser praticada e construída ao longo das aulas, pois como ressalta Bosísio (2021) “É difícil inibir nossos impulsos, porque nós vivemos num tempo, sobretudo no mundo ocidental, aquela coisa do ‘do it now’ (faça agora) [...] e é isto que faz a gente criar tensões que se acumulam por anos”. O primeiro impulso gerado pela ansiedade não leva em conta a preparação muscular e postural, portanto o corpo deverá se adaptar e compensar a má preparação, muitas vezes até com tensões.

Portanto, a Técnica de Alexander, utilizada no ensino de técnica vocal, como ressaltaram Palmeira e Santiago (2016, p.4) pode trazer melhorias na qualidade da performance por intermédio de uma evolução técnica e musical, graças à atenção vinda da consciência corporal, concentração e propriocepção, estas que por sua vez geram melhorias na postura e menos tensão ao tocar e cantar, não apenas traz benefícios no âmbito técnico-instrumental como influencia positivamente os parâmetros de expressividade e coordenação. Nesse sentido, a Técnica de Alexander visa desenvolver uma preocupação para um movimento de qualidade, a partir da conscientização corporal, inibição do primeiro impulso e reflexão da unidade psicofísica.

3 O ENSINO DO CANTO

Não há comprovações que datem exatamente o início do uso da voz para o canto, mas é uma prática humana que iniciou-se há muito tempo. Desde a Grécia antiga existem registros da prática do canto em festas dedicadas aos deuses Apolo e Dionísio, acompanhado por instrumentos como o aulos e a lira (GROUT; PALISCA, 2014, p. 17). Na prática de ensino de canto, por volta do século VIII, existia, em Roma, uma *Schola cantorum*, que era “um grupo de cantores e professores incumbidos de ensinar rapazes e homens para se tornarem músicos e cantores da igreja” (GROUT; PALISCA, 2014, p. 39). Segundo Fonterrada, nas *Schola Cantorum* eram “ministradas aulas de canto, contraponto e improvisação [...] o objetivo das *schola* era centrado na boa produção musical destinada a atender as necessidades litúrgicas das igrejas” (FONTEERRADA, 2008, p.36). Ou seja, por mais que houvesse uma forma de educação musical voltada para o ensino de canto, naquela época não havia uma preocupação voltada para o ensino técnico ou para a evolução pessoal de cada estudante, senão para a liturgia da igreja, mas mesmo assim: “em pouco tempo houve um número considerável de escolas de música e dança em Roma frequentadas pelos filhos dos patriarcas”. (FONTEERRADA, 2008, p.30).

No período do Renascimento há uma certa evolução no âmbito de educação musical e principalmente no ensino de canto com a criação das *Ospedali* ou *Ospedale*, Fonterrada explica que: “nelas, ensinava-se uma grande quantidade de disciplinas, tendo em vista o treinamento profissional [...] essas escolas continuavam, até certo ponto, a prática de formar músicos para as igrejas, mas [...] se modificaram e adaptaram à época” (FONTEERRADA, 2008, p.47). Diferente das *Schola Cantorum* as *Ospedali* já começavam a se preocupar com um nível técnico maior, pois estas crianças já tinham um treinamento profissional que vinha sendo desenvolvido desde as *Schola*, geralmente as *Ospedali* trabalhavam com coros, ou constituídos só por meninos, ou apenas por meninas.

Antes do surgimento da ópera, a Escola Veneziana já desenvolvia o estilo solístico do madrigal, que era o precursor da ópera. Grout e Palisca explicam que o grande pioneiro do virtuosismo vocal e da ópera veneziana foi Giulio Caccini (1551-1618):

Caccini desenvolveu um estilo melodioso, apesar de predominantemente silábico, que, embora visando, antes de mais, uma declamação clara e flexível das palavras, admitia determinados embelezamentos da linha melódica nos locais apropriados; assim se introduziu na monodia um elemento de virtuosismo vocal que no século XVI se manifestara através de ornatos(...) sobre qualquer das notas de uma melodia independentemente da natureza do texto (GROUT; PALISCA, 2014, p.320-321).

Mais tarde, com o surgimento da ópera veneziana, os mesmos autores citam o que prenunciava o virtuosismo vocal: “o virtuosismo vocal não chegara ainda aos extremos que viria a atingir no século XVIII, mas começava já a prenunciá-los” (GROUT; PALISCA, 2014, p.359). A ópera é um drama musical em que a música está presente durante todo o desenvolvimento da trama, a música, na ópera, também serve como meio para o público compreender os estados de ânimo e afetos das personagens. De acordo com Michels, em seu *Atlas de música*, a ópera: “é a combinação de diversas artes - música, poesia, drama, pintura, cenografia, dança, mímica - contém muitas possibilidades” (MICHELS, 1982, p.133, tradução nossa). Mesmo com a música sendo um instrumento para explicitar os sentimentos da personagem, Michels ainda explica que havia uma exigência de que a interpretação do cantor fosse “rica em afeto (*cantare con affetto*) ornamentação e expressão gestual” (MICHAELS, 1996, p.307, tradução nossa), daí a importância da junção entre o elemento técnico e a postura expressiva do cantor na sua apresentação.

Outra evolução importante que aconteceu no ensino do canto foi a criação dos conservatórios, como destaca Marisa Fonterrada a respeito dos relatos da existência dos *virtuosi*:

Há relatos de grupos instrumentais imensos e de cantores que se utilizavam de técnicas virtuosísticas bastante semelhantes às dos modernos artistas do século XVIII, XIX e XX. Os *virtuosi* praticavam vocalizes e desenvolviam ampla atividade técnicas similares aos modernos exercícios de canto e de solfejo (2008, p.30).

Os conservatórios eram escolas de caráter profissionalizante, responsáveis pelo nível elevado de ensino técnico, a principal diferença entre os conservatórios e as *Ospedali*, era de que os conservatórios tinham a organização em forma de externato. A mesma autora ainda se preocupa com a questão do individualismo que esta prática de ensino acaba trazendo: “as escolas de música privilegiam a formação do instrumentista virtuose e corroboram a tendência ao individualismo, ainda hoje presente na formação de grande parte dos músicos” (FONTEERRADA, 2008, p.81).

Como explicado anteriormente, a postura do cantor no palco é de suma importância para a apresentação, e principalmente para que a plateia compreenda o afeto que o cantor e a música querem destacar, mas às vezes existem algumas dificuldades que precisam ser superadas para que este evento aconteça, como a questão da propriocepção abordada por Costa Filho: “a coordenação dos eventos musculares que ocorre no interior do corpo, ou que é deduzida pela observação da mímica facial e da postura corporal do cantor, nem sempre pode ser descrita de maneira a explicar, com precisão, quais as sensações físicas que ocorrem durante o canto” (COSTA FILHO, 2015, p.17). O(a) professor(a) deve estar atento(a) às características do canto dos alunos, pois é difícil explicar as sensações físicas e algumas vezes os alunos podem não entender, nestes casos o gesto servirá como um elemento importante no ensino, para auxiliar o ato de ensino/aprendizagem. Zagonel ao citar Kagel, aponta outro elemento que pode auxiliar a expressão dos estudantes, que

é a liberação do corpo: "Kagel propõe uma liberação do corpo como elemento de expressão, a eliminação da timidez gestual própria ao instrumentista" (ZAGONEL, 1992, p.49). Muitas vezes somos barrados pela nossa timidez no palco e no fim acabamos travando a partir do momento que começamos a nos apresentar, daí a necessidade de “liberar o corpo” e relaxar para que a expressividade e a técnica fluam evitando tensões e outras dificuldades.

Desde o século XVIII havia uma grande preocupação com a questão da iconografia do cantor ao estar no palco se apresentando, Moacyr Costa Filho, em sua tese de doutorado, cita o compositor e *castrati* Pier Francesco Tosi (1653-1732) que propôs regras para o sucesso no treinamento e na performance dos cantores:

Tosi (1731) julga ser necessário que o cantor obedeça a determinadas regras, visando o êxito no treinamento e na performance: “[...] Ele deve sempre fazer os seus estudos de canto na posição de pé, de maneira que a voz possa ter toda a sua estrutura livre. [...] Deixá-lo ter o cuidado de manter a postura elegante e a aparência agradável. [...] Permitir que ele corrija rigorosamente todos os trejeitos e manobras da cabeça, do corpo, e particularmente da boca, que deve ser ajustada com uma tendência mais para um sorriso (se o sentido das palavras permitirem) do que para o excesso de seriedade. (TOSI in: COSTA FILHO, 2015, p.25).

O destaque da questão postural do cantor é usada até hoje, é importante que haja o “caminho livre” para a passagem de ar para que o ato de cantar seja facilitado, tanto na fonação, como na impoção e ressonância, Tosi também demonstra uma preocupação para questões subjetivas, sobre a postura elegante e a correção de trejeitos, talvez nesse caso haja um olhar mais rígido para a expressividade dos cantores da época, diferente do que acontece no teatro musical séculos depois. Zagonel aborda a questão do gesto musical na expressividade do cantor presente no teatro musical, este que: “se trata de uma música para a qual o gesto assume uma importância evidente. Esse gesto faz parte do jogo, integra o som; não é somente o gesto do instrumentista necessário para fazer soar o instrumento. Aqui o gesto é teatral” (ZAGONEL, 1992, p.48), o gesto teatral é importantíssimo para a inteligibilidade da ação, que é o que acontecia nos primórdios da ópera, além da questão técnica e musical, os cantores também deviam se preocupar com os gestos corporais para passar o afeto ao público, sem que fosse apenas uma apresentação de sua qualidade técnica e virtuosística no palco.

3.1 TÉCNICA VOCAL

De acordo com Coelho (2003, p. 11) “a voz é um som laríngeo, apoiado na respiração, amplificado nos ressoadores e modelado nos articuladores”. Como explicado anteriormente, o corpo e a voz são os primeiros instrumentos musicais da criança, e como afirma Fonterrada: “pelo canto, a criança percebe a música dentro de si, e aprender a reconhecer o estado da própria voz aguça suas faculdades proprioceptivas, contribuindo para a consolidação de sua identidade” (FONTERRADA, 2008, p.273), portanto o canto tem que estar envolvido nas atividades musicais desde a infância, porém deve ser ensinado de forma mais simplificada, adequando o ensino à faixa etária da criança, pois segundo Costa Filho: “o aprendizado do canto requer mudanças de hábito, aprendizagem de novos movimentos e posturas, repetição de movimentos, propriocepção e memória cinestésica. Ou seja, há um conjunto de fatores que implicam em longa rotina de treino e de readaptações que exigem a participação ativa do corpo e da mente durante o processo de aprendizagem” (COSTA FILHO, 2015, p.4), por isso é importante salientar que o processo de aprendizagem é longo e é necessário estar adequando sempre o método de ensino aprendizagem a partir da evolução técnica e vocal do aluno.

Para que o cantor não corra o risco de prejudicar a sua voz, a técnica vocal usa artifícios para facilitar essa fonação. Existem vocalizes próprios para cada objetivo de melhoria técnica, que segundo Coelho, “devem exercitar a voz do cantor aliando a musicalidade ao virtuosismo sem provocar o cansaço excessivo e ajudar a superar algumas dificuldades de ressonância, extensão e articulação” (COELHO, 2008, p.13). Há abordagens de ensino técnico que focam na utilização de movimentos corporais e gestos para auxiliar a execução destes vocalizes como a autora Cooksey ressalta:

Os vocalises podem ser apresentados de forma a incorporar os exercícios com criatividade e eficiência para respostas do corpo à música - exercícios de produção de som, qualidade e ressonância, intervalos, agilidade dinâmica, flexibilidade rítmica, aumento da extensão vocal, mudanças de registros etc. O sentido do movimento no tempo e no espaço pode ser transposto por um vocabulário de respostas físicas para a música (COOKSEY, 1999, p.40, tradução nossa).

A utilização dos movimentos corporais no ensino de técnica vocal prova-se muito benéfica para a propriocepção corporal e coordenação motora. A mesma autora (1999, p. 40, tradução nossa) afirma que: “os movimentos corporais ajudam na eficiência da qualidade técnica do canto, evitando possíveis tensões e focando no relaxamento do cantor, beneficiando assim, o seu canto”. Costa Filho também destaca a importância do treino da propriocepção no ensino de canto, porque “as sensações físicas podem informar o cantor sobre eventos musculares importantes que não costuma perceber quando divide a sua atenção entre o aprendizado técnico e o musical de

vocalises ou de repertório" (COSTA FILHO, 2015, p.15), sendo assim, é importante que o cantor esteja focado e prestando muita atenção às pequenas nuances da musculatura para que a voz soe corretamente. A propriocepção é conceituada por Smyth e Wing (1984, p. 13, tradução nossa) como a informação vinda do corpo e dos membros, que nos informa sobre a direção dos nossos movimentos. Segundo Costa Filho (2015, p.16) a voz, assim como todas as estruturas do corpo que funcionam para sua produção é extremamente intrincada e constituída por várias partes distribuídas ao longo do corpo. Para ele, quando uma parte dessas estruturas não funciona de forma fisiologicamente correta, o resultado não sairá como o esperado e o todo não trabalhará com autonomia, sendo assim, o professor deve despertar o interesse do aluno para identificar o trabalhar destas estruturas visando autorregular o seu instrumento, o corpo.

A técnica vocal, em geral, exige que o cantor se atente à musculaturas que não costumamos prestar atenção de forma “natural”, e às vezes não conseguimos controlar corretamente estes músculos, para Moacyr Costa Filho (2015, p.1) ao nos depararmos com as adaptações corporais complexas do canto lírico, mas não apenas desta técnica, e com o envolvimento de grupos musculares específicos para o trabalho vocal, durante os exercícios, é comum observar a falta de coordenação pneumofonoarticulatória. Com esta falta de coordenação, o indivíduo acaba não controlando a força dedicada para movimentar esta musculatura, ou pondo força demais ou menos que a necessária, assim o corpo trabalhará com compensações, que podem causar tensões e até dor e desconforto enquanto cantamos, principalmente quando não ouvimos nossa própria voz da mesma forma que as outras pessoas a ouvem. Uma metáfora que se enquadra nesse aspecto é a de “tiro ao alvo no escuro”, pois além de nos ouvirmos internamente pela tuba auditiva, ouvimos o som refletido no ambiente, que resulta na combinação destes dois sons, apesar de parecer algo positivo, Costa Filho (2015, p.1) ressalta que isso impede os cantores de ouvirem suas próprias vozes da mesma maneira como os outros a ouvem e acaba prejudicando o controle sobre os mecanismos intrínsecos envolvidos na produção da voz, pois são ouvidos de maneira diferente.

Dentro do ensino de técnica vocal, existem metodologias que utilizam metáforas para criarem imagens mentais dos movimentos musculares necessários à boa sonoridade da voz. Essas metodologias costumam ser transmitidas oralmente, de professor ao aluno, sendo o aluno um possível transmissor das mesmas metáforas usadas por seu professor. As metáforas estão presentes na nossa vida muito mais do que costumamos notar, Lakoff e Johnson, no livro *Metáforas da vida cotidiana* (2002), explicam a respeito de algumas metáforas que estão presentes não apenas no nosso discurso, como no pensamento e ação:

A metáfora é, para a maioria das pessoas, um recurso da imaginação poética e um ornamento retórico – é mais uma questão de linguagem extraordinária do que de linguagem ordinária. É vista como uma característica restrita à linguagem, uma questão mais de palavras do que de pensamento ou ação. Mas a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação" (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.45).

Mas o que é a metáfora? Borges Neto, no seu artigo *Música é linguagem?*, baseando-se no livro de Lakoff e Johnson, conceitua metáforas como: “recursos cognitivos usados para reduzir noções desconhecidas (ou cognitivamente complexas) a noções conhecidas (ou cognitivamente simples)” (BORGES NETO, 2005, p.7-8), ou seja, as metáforas, assim como os gestos, são usadas para facilitar a compreensão do receptor para o discurso realizado pelo interlocutor, segundo Lakoff e Johnson: "a metáfora é principalmente um modo de conceber uma coisa em termos de outra, e sua função primordial é a compreensão" (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.92-93).

Uma das metodologias que utiliza as metáforas como um dos principais instrumentos de ensino é a de Cheng (1999), ele combina o ensino de canto com a influência do taoísmo, de tradição oriental. Segundo Lima (2016, p.22) os exercícios são orientados a serem feitos com todo o corpo e mente, ela também destaca que o autor usa frases como: “exercício de movimento corporal círculo solar principal, abrindo minhas asas, voando livremente, girando em torno do sol, sempre com o intuito de estimular a criatividade e a imaginação do estudante” (LIMA, 2016, p.22). Como benefício ao canto essas metáforas fazem com que o cantor preste mais atenção à propriocepção, para efetivar aquela metáfora em si.

4 METODOLOGIA

O método utilizado para resolver o problema de pesquisa do presente trabalho é o de pesquisa exploratória, com abordagem quantitativa e qualitativa, segundo o autor Antônio Joaquim Severino, no livro *Metodologia do trabalho científico* (2007), esta pesquisa “busca levantar informações sobre determinado objeto, delimitando assim, um campo de trabalho, mapeando as condições de manifestação desse objeto” (SEVERINO, 2007, p.123). Eduardo Barbosa, ao descrever a abordagem quantitativa descreve-a assim: “as medidas quantitativas utilizam algum tipo de instrumento para obter índices numéricos que correspondem a características específicas das pessoas ou objetos da medição” (BARBOSA, 2008, p.1). Este instrumento que vai trazer dados para a pesquisa é o questionário *survey*.

4.1 INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS

Como explicado anteriormente, o instrumento de coleta de dados escolhido para atender os objetivos da pesquisa foi o questionário, este que de acordo com Barbosa: “também chamado de *survey* (pesquisa ampla), o questionário é um dos procedimentos mais utilizados para obter informações” (BARBOSA, 2008, p.1). Antes do início da pesquisa, eu pretendia assistir as aulas dos professores que utilizavam gestos e movimentos corporais como instrumento de ensino/aprendizagem, para organizar e classificar os movimentos utilizados tanto pelo tipo de movimento como por função, porém como estamos vivendo durante uma situação pandêmica e ainda com restrições à contatos sociais presenciais, pensando na segurança dos participantes da pesquisa, e da minha também, optei pelo questionário com possibilidade, não obrigatória, de ser realizada uma entrevista estruturada com os participantes. Para Severino, as entrevistas estruturadas “são aquelas em que as questões são direcionadas e previamente estabelecidas, com determinada articulação interna” (SEVERINO, 2007, p.123), mas não deixo de destacar a possibilidade de novas pesquisas que possam estar investigando esse instrumento de ensino importantíssimo para o ensino de técnica vocal, de forma presencial que acompanhe a atividade pedagógica na prática.

Sobre os critérios, ou parâmetros de amostragem, para os participantes da pesquisa: são, todos e todas, professores e professoras de técnica vocal, com preferência aos que estão iniciando sua carreira, que buscam metodologias alternativas no ensino de canto e estes foram escolhidos por conveniência, pois a maioria mora em Curitiba ou região metropolitana e além de fazerem parte do meu círculo de amizades, conheço o trabalho deles como professores. Durante a aplicação do questionário alguns dos sujeitos pesquisados ofereceram-se para compartilhar o questionário,

então foi decidido ampliar a amostragem para a *snowball sampling* (amostragem bola de neve), segundo Baldin e Munhoz: “essa técnica é uma forma de amostra não probabilística utilizada em pesquisas sociais onde os participantes iniciais de um estudo indicam novos participantes que por sua vez indicam novos participantes e assim sucessivamente, até que seja alcançado o objetivo proposto” (BALDIN; MUNHOZ, 2011, p.4).

O questionário contém 21 perguntas, todas elas não são obrigatórias, os participantes podem optar por não responder alguma pergunta caso não se sintam confortáveis a responder. A primeira questão pergunta a respeito do ano que o indivíduo nasceu, para termos mensuração da média etária dos sujeitos pesquisados. Nas questões de dois a quatro, é perguntado a respeito da formação profissional e acadêmica de cada indivíduo. As perguntas cinco e seis irão coletar dados a respeito da atividade docente da pessoa pesquisada, a respeito de quanto tempo leciona e qual referencial técnico que faz-se mais presente durante o seu ensino. Nas questões sete a onze é questionada a opinião dos professores sobre a dificuldade que os alunos têm para aprender algumas características presentes no ensino de técnica vocal, com abertura, na questão 11, para o professor acrescentar outra dificuldade que não foi abordada no trabalho. A questão 12 questiona qual a frequência que cada professor consegue perceber as dificuldades dos alunos no desenvolvimento da propriocepção. As questões 13 e 14 perguntam se o professor usa gestos, movimentos corporais e metáforas para explicar o funcionamento da musculatura interna, e as questões 15 e 16 perguntam se os alunos compreendem melhor quando os professores utilizam esses instrumentos de ensino. A questão 17 coletará dados a respeito da opinião dos professores sobre o quão importante é o uso de gestos, movimentos corporais e metáforas no ensino de canto, e a 18ª pergunta questiona se os professores costumam atualizar suas metodologias para auxiliar os alunos a compreenderem algum conceito que tiveram dificuldades de aprender. Nas três últimas questões pergunta-se sobre a disponibilidade dos professores para participarem de uma entrevista estruturada e pede-se os seus contatos.

Na entrevista será questionado se os(as) professores(as) usam uma metodologia sistematizada de ensino, com gestos e movimentos, ou se é algo próprio ou informal, da mesma forma a respeito das metáforas. Nas próximas duas questões são pedidos exemplos de movimentos corporais ou de metáforas, que sejam usadas frequentemente em suas metodologias para explicar algum conceito técnico, superando algumas dificuldades presentes no âmbito de ensino/aprendizagem de técnica vocal. E na última questão se há algum gesto ou movimento extra que possa atrapalhar o gesto que efetua (gesto necessário à produção do som).

5 O QUE OS PROFESSORES DE CANTO FALAM SOBRE O GESTO E A PEDAGOGIA VOCAL

Neste capítulo serão expostos os dados coletados dos oito professores e professoras que participaram da pesquisa e responderam ao questionário a respeito de suas metodologias de ensino. Dentre eles, sete estão na faixa de idade entre 22 e 34 anos, a única professora que é mais experiente e não está nesta faixa etária, tem 54 anos. Destes professores, cinco lecionam a menos de cinco anos, um leciona entre seis e dez anos e apenas dois, os mais experientes, lecionam há mais de dez anos como é explicitado no gráfico abaixo:

Há quanto tempo dá aulas de canto?

8 respostas

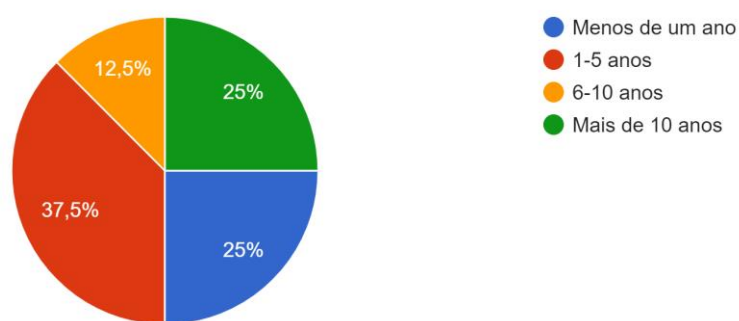


Gráfico 1: Tempo de atuação pedagógica dos professores de técnica vocal.

A respeito da formação acadêmica dos professores, seis deles são graduados ou estão cursando algum curso superior em música, três deles em licenciatura e três em bacharelado, um desses professores tem um curso extra, que é um curso livre de formação de professores de canto. A professora mais experiente é formada em pedagogia e estudou no conservatório de Pouso Alegre MG, ela segue a linha de pesquisa sobre psicopedagogia na pós-graduação. O segundo professor mais experiente é formado em psicologia e tem mestrado completo, na linha de pesquisa sobre neurociência.

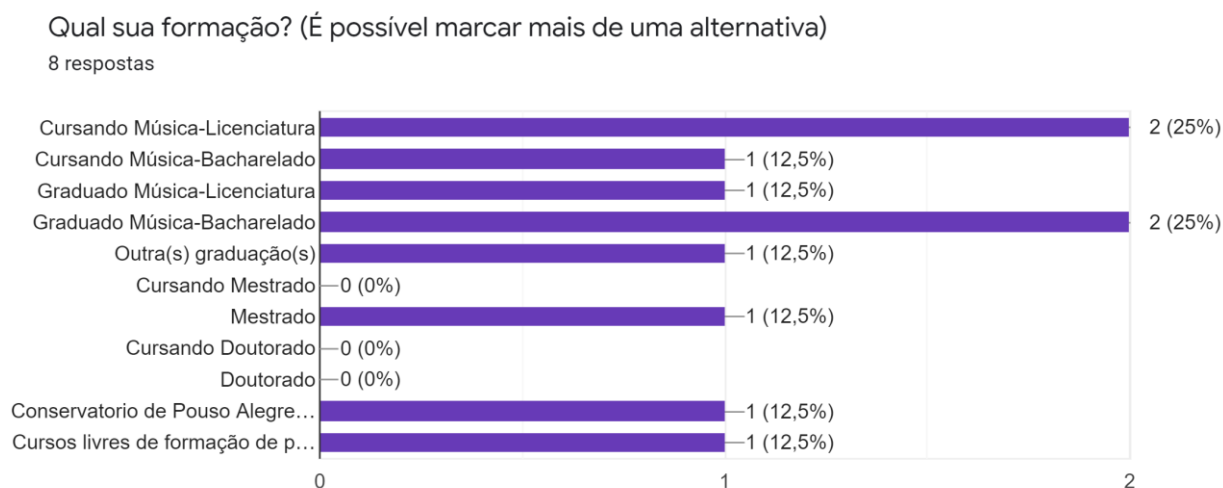


Gráfico 2: Formação acadêmica dos professores de técnica vocal.

Na atividade docente, a referência de canto predominante é a técnica popular, presente nas aulas de sete dos oito pesquisados, apenas três deles marcaram a técnica lírica como predominante. Provavelmente pela questão de interesse e procura dos alunos, a técnica popular teve uma maior porcentagem. Nenhum dos professores marcou outro tipo de referência técnica em suas respostas.

Qual a referência de canto predominante na sua atividade docente?

8 respostas

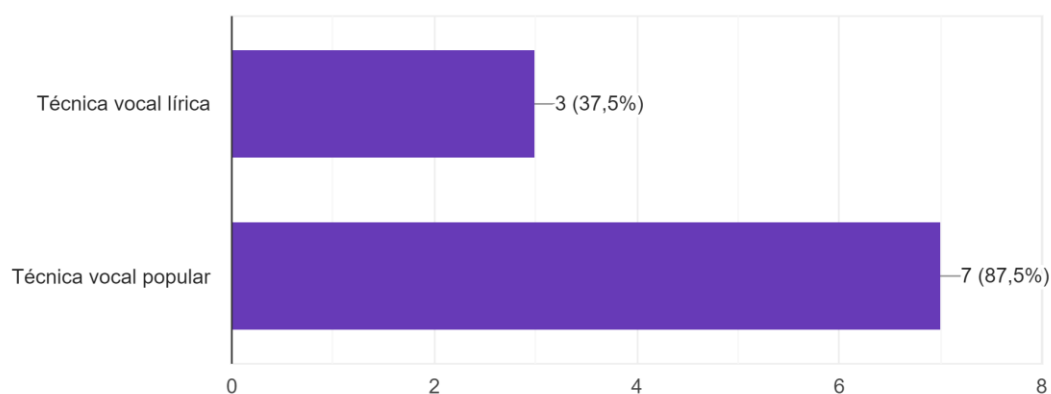


Gráfico 3: Referência de técnica vocal predominante na atividade docente.

Nas questões que perguntam a respeito das dificuldades de aprendizado presentes entre os alunos, seis professores consideraram difícil ou muito difícil a compreensão do funcionamento da musculatura corporal, e dois marcaram a média. Esta dificuldade, presente no âmbito de ensino/aprendizagem dos professores foi a classificada como mais difícil (3,9), de acordo com

Costa Filho (2015, p.3) o aprendizado do canto exige grande empenho intelectual e físico, especialmente no que se refere às posturas pneumofonoarticulatórias, e esta dificuldade se deve pelo fato de serem pouco conhecidas ou difíceis de realizar. Braga e Pederiva (2006) ao serem citados por Lima (2016, p.30) acreditam que esta dificuldade se deva ao fato dos cantores líricos não vivenciarem seus corpos como uma unidade, é importante destacar a unidade psicofísica da Técnica de Alexander, as vezes não há uma preocupação com o preparo da sincronia mente/corpo, pois segundo Alexander “um estágio de maior eficiência é atingido somente através de uma melhor coordenação psicofísica” (ALEXANDER in: HÜBNER, 2014, p.191).

Na sua opinião, qual o nível de dificuldade, entre os seus alunos, de compreenderem o funcionamento da musculatura interna utilizada no c...poral? Sendo 1, sem dificuldade e 5 muito difícil.
8 respostas

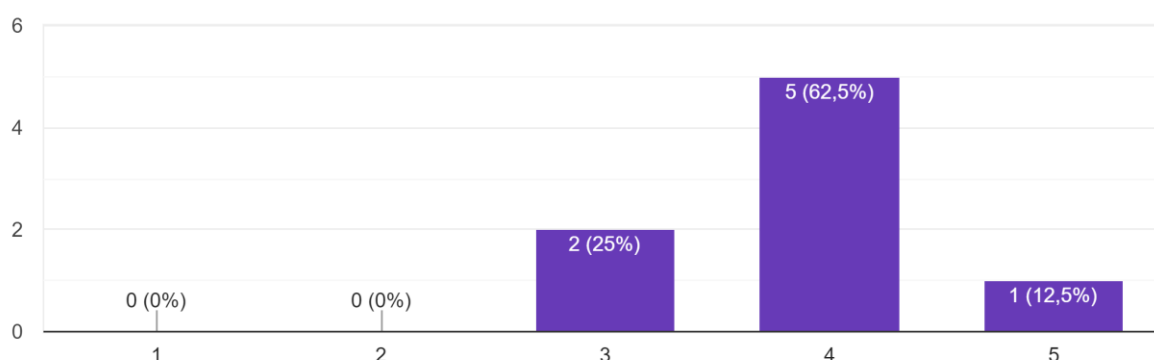


Gráfico 4: Dificuldades na compreensão do funcionamento da musculatura interna.

Na questão da dificuldade dos alunos de desenvolverem a expressividade e manterem um discurso musical inteligível, seis das respostas foram na média, e dois professores responderam um como difícil e o outro como fácil, foi a segunda maior média de dificuldade respondida pelos professores (3), questão em que as respostas tiveram menor variação. Como foi a segunda maior dificuldade, é possível presumir que é um reflexo da primeira, Doscher (1994) citado por Moacyr Costa Filho diz que, ao seu ver: "seja qual for o instrumento, certas ações do musculares e leis acústicas deverão ser dominadas, antes que aspectos subjetivos concernentes à expressividade, estética e musicalidade venham a ser conquistados" (DOSCHER in: COSTA FILHO, 2015, p.32). Como a dificuldade concernente ao desenvolvimento da propriocepção é a que obteve a maior média, a consciência corporal e os domínios das ações musculares podem ser mais complexas de serem desenvolvidas, sem esse desenvolvimento do gesto que efetua, necessário à produção do som, é difícil obter clareza nos gestos que acompanham, sendo rudimentares e muitas vezes desprovidos de expressão (ZAGONEL, 1992, p.22), como também explica Laban: "o artista no

palco, tem de adquirir a habilidade para manifestar ações corporais nítidas, ou seja, usar o corpo e suas articulações com clareza tanto na imobilidade quanto no movimento.” (LABAN in: SILVA; SILVA, 2014, p.2). Costa Filho assegura também que: "A expressividade emocional é difícil, senão impossível, a menos que a técnica de produzir som seja perfeita o suficiente para fornecer embasamento" (COSTA FILHO, 2015, p.32). Acaba sendo o reflexo de outra dificuldade maior, que é a de propriocepção.

Na sua opinião, qual o nível de dificuldade, entre os seus alunos, de desenvolverem a expressividade e manterem um discurso musical inteligível? Sendo 1, sem dificuldade e 5 muito difícil.

8 respostas

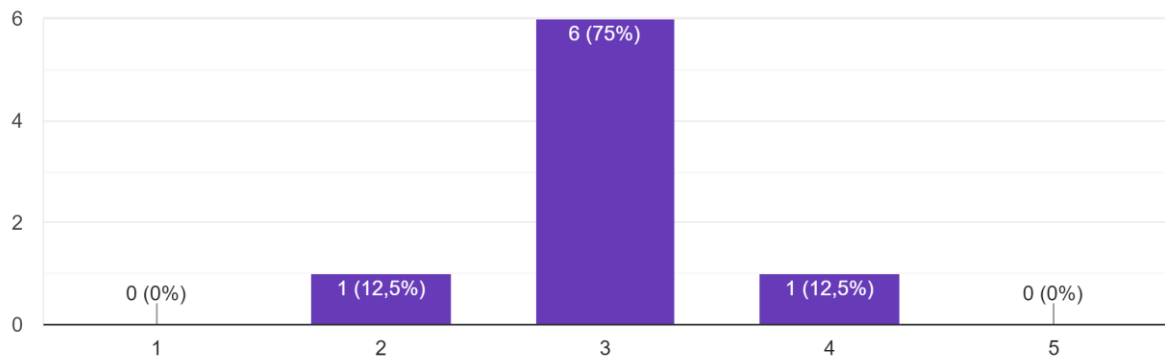


Gráfico 5: Dificuldades na expressividade e discurso musical inteligível.

A respeito da afinação, quatro dos oito professores marcaram que entre os alunos é fácil a compreensão intervalar e afinação, apenas um considerou como difícil e três deles marcaram a média. Para minha surpresa esta dificuldade foi mais baixa do que o esperado (2,6), talvez isto se deva ao ensino de música desde a infância, a partir do uso do corpo e da voz como primeiros instrumentos musicais, como enfatizaram Dalcroze e Wuytack (FONTERRADA 2008, p.158) (MATEIRO; ILARI, 2012, p.309). Zagonel (1992, p.27) destaca que a produção sonora não concorre apenas às pregas vocais, mas também aos diversos músculos do aparelho respiratório e do corpo em sua totalidade, então este trabalho de educação da voz juntamente com o corpo, desde a infância, pode trazer grandes benefícios à percepção intervalar e afinação. É importante destacar, também, as diversas metodologias e exercícios que podem auxiliar na resolução desta dificuldade, como o manossolfa (FONTERRADA, 2008, p.158) e o uso do solfejo (MATEIRO; ILARI, 2012, p.42)

Na sua opinião, qual o nível de dificuldade, entre os seus alunos, de desenvolverem a percepção de nota e intervalar (afinação)? Sendo 1, sem dificuldade e 5 muito difícil.

8 respostas

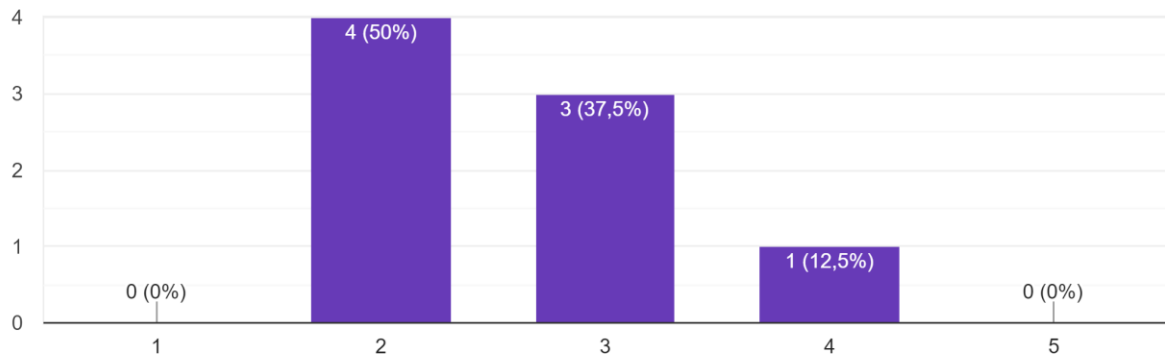


Gráfico 6: Dificuldades na compreensão intervalar e afinação.

Na questão sobre as dificuldades de percepção rítmica, três professores consideraram como difícil e cinco como fácil (2,6), foi uma questão em que mais houve variação nas respostas. Fonterrada (2008, p.135) afirma que Dalcroze no seu método de ensino rítmico (Rythmique) trabalhava a escuta ativa, a sensibilidade motora, o sentido rítmico e a expressão, ela explica que segundo ele: “não existe nenhum sujeito musical que apresente alguma deficiência na expressão musical rítmica, que não a possua, também, corporalmente” (FONTEERRADA, 2008, p.132). A partir desta afirmação, pode-se concluir que as dificuldades de percepção rítmica se devem, em parte, na falta do uso do corpo para o aprendizado rítmico, pois “o domínio dos movimentos corporais tem reflexos diretos na atuação do intérprete, pois amplia sua compreensão das estruturas musicais bem como a capacidade comunicativa” (SILVA e SILVA, 2014, p. 5). Além disso, Marisa Fonterrada (2008, p.123) explica que Dalcroze constatou a dificuldade dos alunos ao cantar os influxos rítmicos das melodias, devida a incapacidade dos músculos do aparelho vocal, os alunos compreendiam a organização rítmica, mas não as executavam bem por conta da falta de controle dos movimentos do aparelho vocal. Portanto, esta pode ser outra dificuldade vinda da falta do desenvolvimento da propriocepção, esta que foi considerada a principal dificuldade pelos professores que responderam a esta pesquisa.

Na sua opinião, qual o nível de dificuldade, entre os seus alunos, de desenvolverem a percepção rítmica? Sendo 1, sem dificuldade e 5 muito difícil.

8 respostas

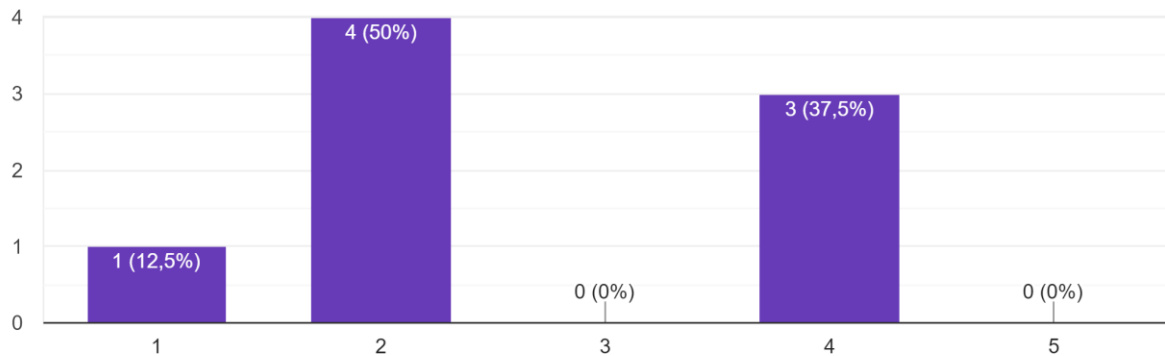


Gráfico 7: Dificuldades na percepção rítmica.

Na última questão sobre outras dificuldades, além das abordadas anteriormente, apenas três professores acrescentaram uma dificuldade que se repete veementemente durante a sua prática docente, uma delas foi a dificuldade com as tensões e sobre manter o fluxo de ar controlado e outro acrescentou sobre a vergonha de se gravar cantando e ouvir a si mesmo, provavelmente é uma dificuldade mais recente já que neste período em que as aulas são *online*, os alunos acabaram ficando mais tímidos e expostos ao gravarem vídeos para enviarem ao professor. A terceira dificuldade acrescentada pelos professores foi a de manter o desempenho nas apresentações.

Na questão seguinte, foi perguntado com que frequência os professores conseguem perceber que os alunos estão tendo dificuldades em entender o funcionamento da musculatura interna, metade dos professores responderam que frequentemente percebem estas dificuldades, enquanto a outra metade respondeu que ocasionalmente percebem. Costa Filho (2015, p.17) explica que esta dificuldade dos professores de perceberem os problemas dos alunos com a propriocepção, se deve ao fato de que deduzimos a partir da observação da mímica facial e postura corporal do cantor, pois é sempre um obstáculo explicar as sensações físicas que ocorrem durante o canto com precisão e notar se estão sendo realizadas corretamente.

O quão você percebe que existem dificuldades entre os alunos, de entenderem o funcionamento da musculatura interna usada no canto?

8 respostas

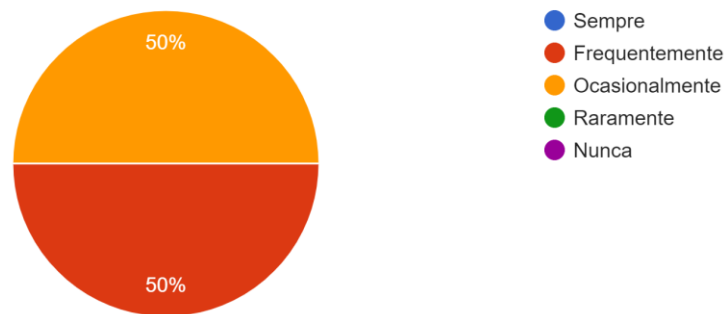


Gráfico 8: A percepção dos professores referente às dificuldades dos alunos na compreensão da propriocepção.

Todos os professores responderam que sempre usam movimentos corporais para explicar o funcionamento da musculatura usada no canto aos alunos, questão esta que já valida minha primeira hipótese, porém no que se refere ao uso de metáforas apenas metade dos professores usam sempre e a outra metade respondeu que usa frequentemente. Talvez ainda seja um instrumento de ensino que os professores não estejam tão familiarizados quanto os gestos e movimentos corporais, apesar de usarem com frequência.

Você usa metáforas para ajudar os alunos a entenderem o que está acontecendo internamente enquanto cantamos?

8 respostas

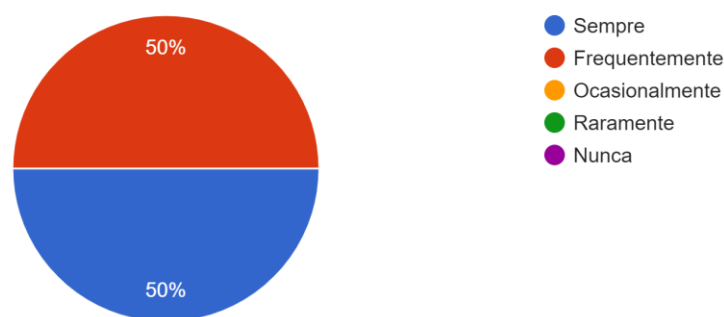


Gráfico 9: A frequência do uso de metáforas durante a atividade docente.

Os professores concordaram que usar metáforas, gestos e movimentos corporais ajuda os alunos a compreenderem melhor a explicação, seis deles responderam que os alunos sempre aprendem melhor quando eles utilizam movimentos corporais e gestos, dois responderam frequentemente, enquanto que quando usam metáforas, metade dos professores acreditam que os

alunos frequentemente compreendem melhor, três responderam que sempre e um dos professores respondeu que ocasionalmente. Todos concordaram que é muito importante o uso de gestos, movimentos corporais e metáforas no ensino do canto (100%).

Na questão da busca por atualizarem suas metodologias, 87,5% dos professores sempre atualizam as atualizam quando um aluno está com dificuldades de aprendizado e apenas um (12,5%) atualiza frequentemente. É importante destacar que a atualização das nossas metodologias irão, de acordo com Mateiro e Ilari (2012, p.16), permitir realizar os objetivos dentro dos limites e possibilidades da situação educativa. “É através do modo de ensinar que podemos selecionar e organizar os conteúdos de acordo com a capacidade cognitiva e os interesses de nossos alunos” (MATEIRO; ILARI, 2012, p.14), por este motivo é importante sempre estar atento para novas maneiras de ensinar, assim como novas metodologias.

Você procura atualizar sua metodologia quando algum aluno está com dificuldades para aprender?

8 respostas

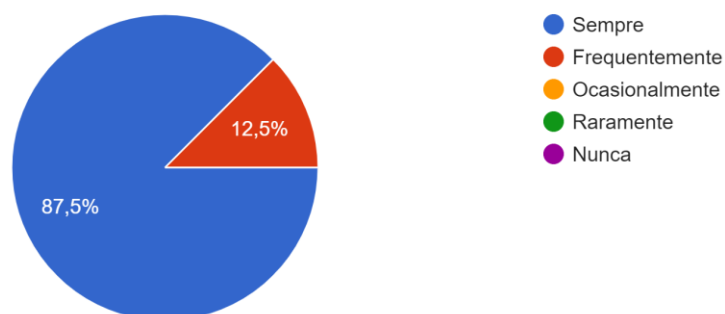


Gráfico 10: A frequência de atualização metodológica durante a atividade docente.

Nas três últimas questões, foi perguntada a possibilidade e a disponibilidade dos professores para participarem de uma entrevista estruturada, dos oito, cinco aceitaram participar da entrevista, porém apenas dois professores responderam à entrevista. Todos responderam de maneira online mantendo o distanciamento social. Na primeira pergunta os dois entrevistados responderam que usam os gestos de maneira informal, da mesma forma a respeito das metáforas. Pois como explicado anteriormente, Costa Filho (2015, p.5) constatou que os gestos e movimentos corporais são abordados de maneira informal, pois na literatura não há uma metodologia sistemática com esta abordagem.

Os dois entrevistados deram exemplos de movimentos corporais e metáforas que são usadas frequentemente em suas metodologias para explicar algum conceito técnico, superando algumas dificuldades presentes no âmbito de ensino/aprendizagem de técnica vocal.

Movimento de abrir e fechar os dedos para explicar a abertura e o fechamento das pregas vocais (Professor 1)

Fazer uma conchinha com a mão para explicar quando o aluno tem que mandar o som mais "pra trás" e quando estou explicando sobre os filtros aponto em diferentes direções (por exemplo, aponto pra ponta do nariz). Utilizo as vezes para explicar coisas da dinâmica e principalmente expressividade da música. (Professor 2)

Percebe-se, com as respostas dos professores, que procuram ser superadas dificuldades dos alunos referentes ao movimento de musculaturas internas ou de sensações internas enquanto cantamos, como a abertura e o fechamento das pregas vocais, os movimentos do palato mole para a impostação e a questão dos filtros de ressonância utilizados no canto, são movimentos que ajudam na compreensão da propriocepção, além de questões de expressividade e dinâmica citados pelo segundo professor. Os exemplos de metáforas foram respondidos pelo professor 2:

Como tento fazer a aula ser lúdica pras crianças acabo usando (metáforas) mais pra elas do que para adultos. Por exemplo, quando faço vibração de lábios digo que é o cavalo falando/cantando na língua dele ou outros personagens como liquidificador e carros. Utilizo as marchas para falar de registros. O balão pra falar da respiração. A bolha de sabão pra falar sobre controle de fluxo de ar. Voz de bebê pra falar de voz de cabeça (voz ténue). Voz de bravo pra falar de voz de peito (voz densa). (Professor 2)

As metáforas utilizadas pelo professor, são voltadas para o público infantil, portanto como explicado acima, são feitas referências para algo que esteja presente no contexto destas crianças, para tornar a aula lúdica, referências à animais (cavalo) e objetos (liquidificador, carros, marchas, balão e bolha de sabão), assim como referências subjetivas (voz de bebê e voz de bravo). Todas estas metáforas estão servindo a algum objetivo importante no âmbito de ensino/aprendizagem de canto: vibração de lábios, respiração, controle e fluxo de ar e conscientização de registros vocais, utilizando conceitos simples para explicar conceitos complexos. A respeito da última questão se há algum gesto ou movimento corporal extra que pode acabar atrapalhando o gesto que efetua (gesto necessário à produção do som), os dois professores responderam que não, os gestos não interferem nesse processo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente monografia teve como tema principal a utilização de gestos e movimentos corporais no ensino de técnica vocal, com ênfase nas metodologias de ensino de professores de canto que atuam especialmente na cidade de Curitiba. A partir do desenvolvimento da fundamentação teórica, foi possível refletir a respeito dos conceitos e definições de gesto musical e movimento corporal. Ao observar estas definições notou-se uma ambiguação, pois é complexo dissociá-las e na literatura, diversos autores tratam estes dois conceitos como sinônimos. Baseado no conceito de gesto musical desenvolvido por Zagonel (1992) a partir de diversos autores (BERBERIAN; DELALANDE; RENARD in: ZAGONEL, 1992), concluiu-se que o gesto se diferencia dos movimentos corporais pelo fato de ser embebido de intencionalidade. Além destas reflexões, foram observadas metodologias ativas que utilizam movimentos corporais e gestos e sua aplicação no ensino de música, instrumentos musicais e canto. Assim como foram trazidas referências a respeito da Técnica de Alexander e suas contribuições para a qualidade do movimento corporal e propriocepção, da história do canto e técnica vocal.

O objetivo geral foi o de compreender, analisar e classificar a utilização dos gestos e movimentos corporais presentes no ensino de técnica vocal, voltados para o desenvolvimento da compreensão dos alunos a respeito do funcionamento da musculatura interna, para o desenvolvimento da propriocepção corporal. Os objetivos específicos foram de compreender e classificar os gestos e movimentos corporais, assim como as principais dificuldades presentes no âmbito de ensino/aprendizagem encontrados nessas metodologias. Os objetivos foram alcançados por meio dos dados coletados a partir do questionário (*survey*) e entrevista estruturada com os professores participantes do questionário que se dispuseram a participar.

Analizando as respostas dos professores no questionário, foi possível observar que a dificuldade no desenvolvimento da compreensão da propriocepção é a mais recorrente em suas metodologias, esta dificuldade se deve pelo desconhecimento das posturas pneumofonoarticulatórias (COSTA FILHO, 2015) e pela falta de vivenciar o corpo como unidade psicofísica (BRAGA; PEDERIVA in: LIMA, 2016) (ALEXANDER in: HÜBNER, 2014). As seguintes dificuldades se provaram ser um reflexo da primeira, sejam elas no desenvolvimento da expressividade e discurso musical inteligível e na percepção rítmica. Foi observado que a dificuldade de percepção intervalar e afinação não foi considerada pelos professores como a principal, o que foi uma surpresa para mim, pelo fato de haverem metodologias que trabalhem com a voz e corpo desde cedo (FONTERRADA 2008) (MATEIRO; ILARI, 2012). Também foi observado que todos os professores sempre utilizam gestos e movimentos corporais em suas metodologias sendo abordados de maneira informal, como explica Costa Filho (2015, p.5), tais

gestos e movimentos corporais são utilizados para superar dificuldades na compreensão da propriocepção, além de questões de expressividade e dinâmica, de acordo com os dados coletados na entrevista. As metáforas citadas pelos professores, apesar de estarem menos presentes que os movimentos corporais e gestos, também possuem a intenção de superar dificuldades no âmbito do ensino de propriocepção.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, foi possível constatar a dificuldade de coletar dados suficientes para a classificação de gestos e movimentos corporais utilizados nas metodologias, devido ao fato de não poderem ser realizadas observações de aulas presenciais, por conta do distanciamento social durante a pandemia. Portanto, destaco a necessidade de mais pesquisas e observações presenciais para compreender melhor o uso deste importante instrumento de ensino na prática, para o desenvolvimento de metodologias alternativas e sistematizadas que possam auxiliar os professores de técnica vocal. Também destaco a importância de pesquisas como esta, especialmente no contexto de educação musical brasileiro, para a construção de metodologias alternativas e estratégias de ensino para superar as dificuldades que foram evidenciadas nesta pesquisa, pois como foi possível observar, os professores pesquisados, em sua maioria, sempre costumam atualizar suas metodologias de ensino, para permitir a realização dos objetivos dentro dos limites e possibilidades da situação educativa, adaptando-as à capacidade cognitiva e aos interesses dos alunos, superando dificuldades e auxiliando o ensino/aprendizado de técnica vocal.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Rita de Cassia de Paula; ANDRADE, Débora. A influência do gestual de regência na sonoridade de corais infantis: uma pesquisa baseada na Teoria do Movimento de Rudolf Laban. In: CONGRESSO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA, INICIAÇÃO CIENTÍFICA E EXTENSÃO, 2., 2017, Belo Horizonte, *Anais ...* Belo Horizonte: UFSJ, 2017. p. 65-77.
- BALDIN, Nelma; MUNHOZ, Elzira Bagatin. Snowball (bola de neve): uma técnica metodológica para pesquisa em educação ambiental comunitária. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO - EDUCERE, 10., 2011, Curitiba, *Anais ...* Curitiba: PUCPR, 2011. p. 329-341.
- BARBOSA, Eduardo Ferreira. *Instrumentos de coleta de dados em pesquisas educacionais*. Ser Professor Universitário, Santa Catarina, 2008. Material disponível em: http://www.inf.ufsc.br/~vera.carmo/Ensino_2013_2/Instrumento_Coleta_Dados_Pesquisas_Educacionais.pdf
- BECHARA, Evanildo Cavalcante. *Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras*. 3ª ed. rev. e ampl. de acordo com a nova ortografia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.
- BORGES NETO, José. Música é linguagem? *Revista eletrônica de musicologia*. Curitiba, v. 9, p. 1-8, out. 2005. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr9-1/borges.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2021.
- CAMPOS, Paulo Henrique. *O impacto da Técnica Alexander na prática do canto: Um estudo qualitativo sobre as percepções de cantores com experiência nessa interação*. Minas Gerais, 2007. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2007.
- CHENG, Stephen Chun-tao. *O tao da voz: Uma abordagem das técnicas do canto e da voz falada combinando as tradições oriental e ocidental*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- COELHO, Helena de Souza Nunes Wöhl. *Técnica vocal para coros*. 10. ed. Rio Grande do Sul: Sinodal, 1994.
- COOKSEY, John M; COX, Nancy. *Working with Adolescent Voices*. St. Louis: Concordia Publishing House, 1999.
- COSTA FILHO, Moacyr Silva. *A pedagogia do canto através do movimento corporal: o uso da bola suíça e da faixa elástica no treino vocal de estudantes*. 507 f. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2015.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: UNESP, 2008.
- GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2014.
- HÜBNER, Paulo André. *O estudante de música ativo na sua construção de conhecimento: contribuições da Técnica Alexander para o estudo do violino e da viola*. Curitiba, 2014. 260 f.

Dissertação (Mestrado em Ensino de Música) Programa de Pós-graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

LAKOFF, G; JOHNSON, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University Chicago Press, 1980. (tradução brasileira com o título: *Metáforas da vida cotidiana*, São Paulo: EDUC/Mercado de Letras, 2002).

LIMA, Sarah Thamires Alves de. *A relação corpo e movimento no aprendizado do canto: uma experiência com circlesongs*. Monografia (Licenciatura em Música) - Universidade de Brasília, Departamento de Música, Brasília, 2016.

MARTINS, Weider; SANTOS JUNIOR, Celso Luiz Gonçalves dos. *Canto coral: o uso do gesto como auxílio na afinação e na sonoridade*. Opus, v. 22, n. 2, p. 283-302, dez. 2016.

MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: InterSaberes, 2012.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de música, I*. Madrid: Alianza editorial, 1982.

_____. *Atlas de música, II*. Madrid: Alianza editorial, 1996.

NUPEN, Christopher. *The Trout, Music Film of 1969 with Du Pré, Perlman, Barenboim, Mehta & Zukerman*. Youtube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b8-H0r0iL6Q>>. Acesso em: 10 jul, 2021.

PALMEIRA, Ana Paula dos Santos Monteiro. SANTIAGO, Patrícia Furst. Técnica Alexander e Performance Musical: uma revisão de literatura. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2016, Belo Horizonte, *Anais ...* Belo Horizonte: UFMG, 2016. p.1-9.

SALLES, Mariana; BOSÍSIO, Paulo. *TÉCNICA DE ALEXANDER melhora no desempenho da performance instrumental - parte 1*. UNIRIO, Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w4lKK_0wgfo>. Acesso em: 31 out, 2021.

_____. *TÉCNICA DE ALEXANDER melhora no desempenho da performance instrumental - parte 2*. UNIRIO, Youtube, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jVPtAxb6NH4>>. Acesso em: 31 out, 2021.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Merlia Helen Faustino da; SILVA, Vladimir A. P. *O corpo em movimento: um estudo do gesto aplicado à técnica vocal*. In: XXIV Congresso da ANPPOM, p. 1-8. São Paulo-SP, 2014.

SMYTH, M. M.; WING, A. M. *The Psychology of Human Movement*. Londres: Academic Press, 1984.

ZAGONEL, Bernadete. *O que é gesto musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992.