

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Fabiana Cozza dos Santos

O canto em Linda Wise: ação imaginativa e interpretação

MESTRADO EM FONOAUDIOLOGIA

**São Paulo
2019**

Fabiana Cozza dos Santos

O canto em Linda Wise: ação imaginativa e interpretação

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Marta Assumpção de Andrada e Silva.

**São Paulo
2019**

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação de Mestrado por processo de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura: _____

Data: _____

e-mail: _____

Sistema para Geração Automática de Ficha Catalográfica para Teses e Dissertações com dados fornecidos pelo autor

231 Santos, Fabiana Cozza dos
O canto em Linda Wise: ação imaginativa e interpretação / Fabiana Cozza dos Santos. -- São Paulo: [s.n.], 2019.
108p ; 30 cm.

Orientador: Marta Assumpção de Andrada e Silva.
Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) -- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia, 2019.

1. Voz. 2. Canto. 3. Interpretação. 4. Corpo. I. Andrada e Silva, Marta Assumpção de . II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia. III. Título.

CDD DM616.85 S231f

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia

Coordenadora do Curso Pós-Graduação

Prof^a. Dr^a. Marta Assumpção de Andrada e Silva

Vice-Coordenadora do Curso Pós-Graduação

Prof^a. Dr^a. Ruth Ramalho Ruivo Palladino

Fabiana Cozza dos Santos

O canto em Linda Wise: ação imaginativa e interpretação

Dissertação apresentada à Banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Fonoaudiologia.

Aprovado em: ____/____/____

PRESIDENTE DA BANCA

Prof^a. Dr^a. Marta Assumpção de Andrada e Silva – PUCSP

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Regina Machado – Unicamp

Prof. Dr. Luiz Augusto de Paula Souza – PUCSP

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas.
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim esse atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.

(Manoel de Barros - *O apanhador de desperdícios*)

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Maria Inês, professora, que celebrou todas as minhas conquistas, me ensinou a olhar o mundo e a cantar a vida urgente e amorosamente.

Ao meu pai, Oswaldo dos Santos, que entendeu desde sempre o valor de um diploma e me trouxe à música.

Às minhas avós Amélia e Sebastiana que jamais faltaram ao compromisso de me levar à escola. Saúdo os seus saberes intuitivos e matriciais.

À mãe Zezé que me protege com suas palavras de sabedoria e amor.

À Capes pelo incentivo financeiro concedido durante o Mestrado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de financiamento 001.

Número do Processo: 88887.151870/2017-00.

AGRADECIMENTOS

À **Linda Wise**, artista, professora amorosa e generosa, que inspirou esta dissertação.

À minha orientadora **Profa. Dra. Marta Assumpção de Andrada e Silva**, por me incentivar, acolher e defender esta pesquisa corajosamente.

Ao amigo, **Prof. Dr. Ênio Lopes Mello**, pelas leituras e discussões valiosas.

À **Profa. Dra. Claudia Cunha** pela escuta e interlocuções. Por me apresentar à psicanálise com erudição e paixão.

À **Profa. Dra. Ruth Palladino**, pelo afeto com que ensina e acolhe nossas dúvidas, medos e celebra as conquistas.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia da PUC-SP, **Prof. Dra. Teresa Momensohn e Prof. Dr. Luiz Augusto de Paula Souza**, pelo aprendizado ao longo desta trajetória.

À **Profa. Dra. Lucila Tragtenberg** por sua participação na etapa de pré-qualificação.

À **Virgínia Rita Pini**, por atender as minhas questões sempre sorrindo.

Às amigas **Andresa Santos da Silva, Ana Paula Santa Helena e Caroline Rodrigues Silva** por serem as melhores e mais divertidas companhias que poderia haver nesta jornada.

À **Ana Paula Guimarães, Andrea Petenucci, Tatiane Ichitane, Lelo e Mabile Francine** que me abraçaram desde o princípio.

Ao meu companheiro **Gilberto Ribeiro** que nos momentos turbulentos trouxe flores, colo e vários copos d'água.

À **Tiganá Santana**, irmão e artista, que me suspendeu com palavras sábias e amorosas.

Aos meus alunos que me ensinam sobre a arte de cantar: **Clarice Yokoya, Elaine da Silva, Vinicius Alencar, Anna Luisa Torres, Carla Roeher, Ana Luiza Bueno, Juliana Montenegro, Catarina Pedroso, Beatriz Falleiros, Marina Rago, Lu Abram, Mariel Blagitz, Fernando Lauria, Anná Furtado, Rita Taliba, Cristina Longo**.

Aos amigos **Karú Torres, Nenê Rodrigues, Marcelino Freire, Beth Coutinho, Olívia Araújo, Elias Andreato, Fabiana Sanches, Dani Blashkauer**.

RESUMO

Introdução: este estudo nasce do interesse em refletir sobre o intérprete da canção e observar a existente dissociação entre voz/corpo e corpo/psiquismo muitas vezes presente no trabalho vocal com cantores, tanto na área do Canto como na Fonoaudiologia. Tal fato pode ser um complicador na formação e na trajetória de cantores que almejam uma arte vocal que expresse a singularidade. A pesquisadora, cantora profissional há 22 anos, estudou com a atriz, cantora e diretora de teatro, Linda Wise, cuja perspectiva dá-se no âmbito da escuta, da observação e da revelação do potencial expressivo e artístico que permite desnudar a ação imaginativa de cada indivíduo. Foi a partir das mudanças alcançadas por esse trabalho que esta pesquisa foi estruturada. **Objetivo:** descrever e analisar o trabalho de interpretação da professora Linda Wise por meio da oficina “A arte da interpretação” tendo como perspectiva a visão da própria autora, a vivência da pesquisadora e dos sujeitos que participaram da oficina. **Método:** trata-se de um estudo de caso etnográfico, aprovado pelo comitê de ética da universidade em que todos os sujeitos da pesquisa assinaram o termo de consentimento. A coleta de material da dissertação conta com três abordagens: uma entrevista semiestruturada com Linda Wise que, de modo geral, abrange sua formação, sua visão sobre voz, sua prática na oficina, a participação do corpo no trabalho com cantores, o lugar da emoção e a questão do intérprete; o relato pessoal da pesquisadora que como sujeito participante descreve a oficina e, como terceiro dado, a aplicação de um questionário pré e pós-oficina “A Arte da Interpretação” respondido por 12 sujeitos voluntários, estreadores, 10 mulheres e dois homens, com idades entre 23 e 54 anos. Na investigação antes da oficina os sujeitos foram caracterizados em relação à: profissão, formação, presença ou não de queixa vocal, tempo de estudo com canto. Após o trabalho, o foco das questões foram as possíveis mudanças e percepções dos participantes sobre: respiração, corpo, voz, canto e interpretação. Uma única pergunta se repete no pré e pós-oficina: a autoavaliação, com notas de 0 a 10, em relação à própria respiração, consciência corporal, escuta/percepção musical, vocalização, articulação, expressão artística, emoção, ressonância e interpretação. O capítulo “A Arte de Interpretação” é um relato pessoal da pesquisadora sobre a oficina - vivenciada por ela em seis edições - permeado por categorias temáticas, estruturadas por frases extraídas da entrevista com Linda Wise. **Resultados:** No quadro de autoavaliação, que compara aspectos pré e pós-oficina nos tópicos: consciência corporal, ressonância e emoção, 83.33% (10 alunos) se deram notas mais altas no momento pós. Na questão da interpretação, os alunos destacaram, após a oficina, maior conexão entre o cantar e o corpo; atenção ao significado e contexto da letra da canção; maior percepção musical no que tange à melodia e seu fluxo; acesso à emoção pelo processo corporal; afloramento da emoção a partir de lugares nunca antes explorados; novos territórios de autopercepção e desvelamento de caminhos inéditos até então. **Considerações finais:** a oficina “A Arte da Interpretação” é uma proposta que revela a voz e a capacidade criativa do sujeito a partir da escuta de si próprio e do outro, tendo o trabalho corporal como motriz e protagonista deste corpo-voz enquanto unidade. Linda Wise sugere com isso uma quebra de paradigma no trabalho com o cantor, ao investigar os caminhos percorridos por uma voz em busca de sua singularidade associada à condição biopsíquica. Tal abordagem proporcionou aos sujeitos que realizaram a oficina um alinhamento de sua expressividade com a escuta musical, a propriocepção e a ação imaginativa no que tange à interpretação.

Palavras-chave: Voz; Canto; Interpretação; Corpo; Emoção.

ABSTRACT

Introduction: this study springs from the interest in the reflection on the song interpreter and in the observation of the existing dissociation between voice/body and body/psyche, often present in the vocal work with singers both in Singing as in Speech Therapy. Such fact may be an issue for the formation and career of singers who aspire to a vocal art that expresses singularity. The researcher is a professional singer with a career of 22 years and has studied with actor, singer and stage director Linda Wise, whose perspective is circumscribed within the listening, observation and revelation of the expressive and artistic potential that may unveil each individual's imaginative action. This research has as a base for its structure the changes achieved through the work with Linda Wise. **Objective:** describe and analyze Professor Linda Wise's interpretation work in the workshop "The art of interpretation" having the tutor's own vision as perspective, this researcher's experience, and that of the other participating subjects. **Method:** it is an ethnographic case study approved by the university's ethics committee and formally agreed upon by all participating subjects. The data collection for this dissertation has three approaches: a semi structured interview with Linda Wise comprehending her formation, her vision on voice, her workshop practice, the participation of the body in the work with singers, the place of emotion and the question of the interpreter; the researcher's personal testimony as a participant in the workshop and, as a third source of data, the answers obtained in pre and post workshop questionnaires by 12 volunteer subjects (10 women and 2 men), first-timers between 23 to 54 years of age. In the investigation before the workshop, the subjects were characterized in relation to: occupation, education, vocal complaint (or none), and duration of singing studies. After the workshop, the questions focused on the possible changes and participants' perceptions about: breathing, body, voice, singing and interpretation. Only one question appears in both questionnaires: the self-assessment, with scores from 0 to 10, on their own breathing, body awareness, musical ear/perception, vocalization, articulation, artistic expression, emotion, resonance and interpretation. The chapter "The art of interpretation" is a testimony of this researcher about the workshop over her participation in six editions. It is permeated by thematic categories, structured by statements in the interview with Linda Wise. **Results:** In the self-assessment chart, which compares pre and post aspects of body awareness, resonance and emotion, 83.33% (10 subjects) achieved higher scores post workshop. In regard to interpretation, subjects emphasized, after the workshop, a closer connection between the singing and the body, more attention to the meaning and context of the lyrics, greater musical perception concerning the melody and its flow, access to the emotion through the body process, the surfacing of emotion from places never explored before, new self-perception territories, and the unveiling of hidden paths. **Final considerations:** the workshop "The art of interpretation" is a proposal that reveals the voice and the creative capacity of the subjects from the listening to themselves and to the others, having the body work as a driving force and a protagonist of this body-voice unity. Linda Wise thus suggests a paradigm break in the work with singers by investigating the ways traced by a voice in search of its singularity associated with the bio-psyche condition. Such approach provided the workshop participants with an alignment between their expressivity and their musical ear, the proprioception and the imaginative action regarding the interpretation.

Keywords: Voice; Singing; Interpretation; Body; Emotion.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	12
2. Objetivo.....	16
3. Revisão de Literatura.....	17
3.1 Pedagogia vocal.....	17
3.2 Interpretação.....	20
4. Método.....	30
4.1 Preceitos éticos.....	30
4.2 Seleção da amostra.....	30
4.3 Procedimentos.....	30
4.4 Análise dos dados.....	32
5. Oficina “A Arte da Interpretação”.....	33
5.1. Linda Wise e a herança de Roy Hart e Alfred Wolfsohn.....	33
5.2 Prática em “A Arte da Interpretação”.....	34
6. Respostas dos sujeitos pré e pós-oficina.....	44
7. Discussão	52
8. Considerações Finais.....	65
Referências bibliográficas.....	66
Anexos.....	70

1. INTRODUÇÃO

Estudo voz e canto há praticamente 22 anos, desde quando decidi me dedicar à carreira artística. Inicialmente imaginava que a aula de canto tradicional, com a figura do professor de canto, o piano e uma sequência de exercícios vocais, pudesse dar conta de uma consciência dos elementos que envolvem a interpretação da canção. O diálogo cênico entre músicos e cantor, cantor e plateia, a relação do meu próprio corpo com o ato musical, o cantar com verdade e 'alma' (Andrada e Silva, 2005), a construção do som, as imagens que este sugere brotariam dessa relação trabalhada a dois. O passar dos anos e a falta de respostas, somados à minha curiosidade e necessidade de aprendizado, me levaram a conhecer outras linguagens, para além da musical, buscando espaços e troca de conhecimentos que permitissem refletir sobre o significado de ser um intérprete, o que dá este contorno, do que depende essa construção.

Compreendi que responder a esta inquietação não era sinônimo de um timbre bonito, de notas afinadas, da boa execução de vocalizes e/ou da precisão com que reproduzia determinado som. A partir desse momento passei a procurar especialmente profissionais da dança e do teatro, terapias corporais, cursos e oficinas de consciência do movimento e o fonoaudiólogo. Repensei padrões pré-fixados. A voz, ou a construção de uma voz, ocupava um lugar infinitamente maior do que o aparelho fonador e, desta forma, o trabalho do intérprete não poderia estar justificado apenas a conhecimentos da anatomia e fisiologia das estruturas das pregas vocais e trato vocal e/ou a trabalhos restritos à fisicalidade. Comecei a perseguir o desejo por um canto expressivo e pessoal e uma ideia que rompesse com a lógica voz x corpo x psiquismo.

O médico foniatra e teatrólogo Pedro Bloch afirmava que "a voz drena as tensões e os problemas emocionais têm na voz seu reflexo (...). A voz espreme, exprime e expressa o indivíduo" (Bloch, 1998, p.2). A voz de uma intérprete na perspectiva da corporeidade começou a surgir: a descoberta do corpo-voz como um tecido, uma casa, não compartimentalizada onde tudo é registrado no plano físico, psíquico, sonoro, num movimento de ação e reação, dialogando com os estímulos internos e externos, sociais, culturais.

Após doze anos estudando com professores de canto com formação na arte lírica, essencialmente, e uma certa experiência em montagens teatrais, cheguei ao trabalho de Linda Wise¹ do *Centre Artistique International Roy Hart* (no sul da França) por indicação de uma atriz. Wise, ex-aluna do cantor, diretor e ator Roy Hart (discípulo de Alfred Wolfsohn) cuja pesquisa compreende uma investigação do indivíduo na perspectiva corpo/voz/psiquismo, trabalha a voz do corpo, no corpo, a partir dele. O canto como uma dimensão geográfica, biopsíquica do sujeito. Assim, escuta as possibilidades do som buscando suas camadas de carne ou a “vibração de uma garganta de carne” (p.16) como cita Cavarero (2013) ao lembrar-se do conto *Um rei à escuta* de Italo Calvino. Wise auxilia o cantor a visitar suas esquinas, sua mudez, compreender o silêncio daquilo que não consegue ou pode cantar, alçar voos para encontrar-se.

Na elaboração do projeto desta pesquisa realizei uma primeira entrevista com a professora, em abril de 2017, em São Paulo. Na ocasião, ela afirmou que a voz é uma forma muito transparente da expressão humana e que a escuta é fundamental na abordagem e exploração artística do aluno:

A primeira etapa do trabalho é escutar quem está falando, onde está a expressão criativa da pessoa, onde ouço que há bloqueios, onde há espaço, o que eu posso abrir. A pessoa quer mudar o universo para onde quer ir? Como posso guiá-la (Wise, 2017).

Segundo Wise, a voz abre portas para a memória, para as células do corpo, conecta você ao passado e às emoções em geral. Trabalhar a voz do outro é, primeiramente, um desafio de escuta. Antes de ver o aluno, é preciso olhá-lo, escutá-lo para sentir a sua emoção, acredita. A mesma premissa é apresentada por Martins (2007) ao citar sua convivência com a atriz e diretora Myrian Muniz que tinha como princípio pedagógico o cultivo do olhar atento, “escuta que se expõe na relação viva com o ser, acessada pela intuição e pelo improvisado” (Martins, 2007, p.14).

¹ Linda Wise (1950), nasceu no Quênia e estudou no Royal Scottish Academy of Music and Drama. É atriz, cantora e diretora teatral. Trabalhou com Roy Hart de 1969 até sua morte em 1975. É diretora do Pantheatre de Paris, cofundadora e professora do Centre Artistique Roy Hart, em Maléargues, sul da França. Disponível em: www.pantheatre.com

Gayotto (2005) também entende esta dedicação como uma porta para diferentes cores dos sons, certa de que tais acessos autorizam reflexões em torno de variadas formas de expressividade da voz, capaz de nos afetar e transformar.

Em entrevista realizada por Bíscaro (2014), Linda Wise reforça que o sujeito cantante é um instrumento único em potencial e particularizado:

Quando trabalho, o primeiro passo é enxergar onde a força da pessoa está – se é um cantor, por exemplo, como abrir sua capacidade de atuar. É como tentar achar o caminho onde o performer realmente faz a osmose – o que significa muito trabalho individual e, também, um desejo do performer de entrar em outro território. Eu poderia dizer que meu treinamento inicial foi totalmente baseado na escuta (Bíscaro, 2014, p.273).

No Brasil, o trabalho com cantores - popular e lírico - tem se expandido nos últimos 25 anos e gerado discussões e interesse de pesquisadores de diferentes ramos da ciência, com destaque para a pedagogia vocal. O estudo de Souza et al. (2010), por exemplo, discutiu o uso de imagens e metáforas em diferentes abordagens do ensino de canto. A questão permeia a reflexão sobre estética, técnica e pedagogia, com destaque na relação de professores de canto popular e alunos. Os autores concluíram que a utilização dessas expressões pode ser útil, mas que não existe consenso na metodologia de trabalho com o cantor e nem a preocupação dos professores com a diferenciação entre cantar e interpretar.

Mello et al. (2015) levantaram a questão da interpretação associada à expressividade no canto lírico. Como resultados, destacaram que tal experiência exige uma escuta minuciosa de si mesmo e que este acesso e reconhecimento dão-se a partir do contato com o corpo, a fim de que o cantor possa ganhar espaço interno e assentar as nuances emocionais e físicas da persona cênica.

Diferentemente do trabalho de técnica vocal tradicional, ao qual me submeti por anos, tenho a clareza de que é na dimensão corporal e psíquica que nasce um cantar autoral, cênico, político, sensível, orgânico e visceral. Um cantar que assume riscos, fazendo-se criativo e, a partir daí, costura tramas para nascer o intérprete da canção que se movimenta em direção oposta à fixidez de estruturas, inclusive musicais.

Desta forma, a hipótese desta dissertação é a de que persiste a dicotomia entre voz e corpo, corpo e psiquismo no trabalho com cantores e que este paradigma limita o processo de trabalho e descoberta do potencial artístico e criador.

Dáí o interesse em estudar e compreender o trabalho de Linda Wise, tendo em vista a figura do intérprete da canção, buscando contribuir para os estudos sobre o assunto nas áreas do Canto e da Fonoaudiologia.

2. OBJETIVO

Descrever e analisar o trabalho de interpretação da professora Linda Wise na oficina² “A arte da interpretação” tomando como perspectivas a visão da própria autora, a vivência da pesquisadora e dos sujeitos que participaram da oficina.

² Optamos neste estudo utilizar a palavra oficina para “A Arte da Interpretação” ao invés de *workshop*, tendo em vista a ideia de laboratório e elaboração que traduzem de maneira mais ampla e oportuna a proposta de Linda Wise.

3. REVISÃO DE LITERATURA

A revisão de literatura está dividida em duas partes: **Pedagogia vocal**, com autores que refletem sobre o aprendizado do canto e suas dificuldades, especialmente no Brasil, e **Interpretação**, que apresenta referências sobre a questão da interpretação e do intérprete.

3.1. Pedagogia vocal

A pedagogia vocal no Brasil, especialmente a que se afina com o canto popular, tem buscado ampliar seus estudos e aperfeiçoar o trabalho de ensino do canto, valorizando a estética musical da canção brasileira. Se no início do século XX o saber estava vinculado aos pilares da arte lírica, com destaque para a escola italiana do *bel canto*³, este quadro se modifica nos últimos 25 ou 30 anos Piccolo (2005). A autora afirma que mesmo havendo muitos professores herdeiros de conhecimentos do canto erudito, suas práticas em sala de aula, no início dos anos 2000, já incorporavam e adaptavam exercícios com foco na canção popular, cuja dimensão é sublinhada por aspectos interpretativos, ao que, neste sentido, a técnica deve pressupor e preservar as características e a bagagem cultural do cantor.

Numa extensa pesquisa, Campos (2018) entrevistou 175 professores de canto a fim de distinguir seus métodos de trabalho e os temas por eles abordados em sala de aula. Como resultado, identificou que 73.7% dos sujeitos da amostra (129 professores) seguem um método. Quando indagados a identificá-lo, 46.5% destacaram “métodos conhecidos”, enquanto 33.3% não definiram nome para a metodologia, 10.1% inspiram-se em livros, apostilas e/ou escolas de canto, 6.2% afirmam ter um método autoral, enquanto 3.9% trabalham com métodos mistos. Na questão sobre conteúdo ensinado, o quesito técnica/exercícios é destacado por 59.7% dos professores, seguido respectivamente pelos tópicos: 54.3% repertório/performance; 36.4% vocalizes/afinação; 34.1% aspectos relacionados ao corpo; 32.6% aquecimento, 31.1% respiração/apoio respiratório e 24% (31 professores) percepção/propriocepção. Não há descrição específica sobre os conteúdos e/ou forma de abordagem em sala de aula de cada uma destas categorias.

³ Técnica italiana de canto cujas bases foram estabelecidas pelo compositor Claudio Monteverdi (1567-1643) que denota a tradição vocal e de interpretação da ópera nos séculos XVII e XVIII (Gurry, 2014).

Interessada no processo de ensino e aprendizagem do canto popular, Sandroni (2017) fez uma pesquisa etnográfica tomando como sujeitos 15 professores de 10 universidades públicas, docentes autônomos, grupos de estudos/pesquisa profissional, associações profissionais, lista de discussão e mediadores deste ensino como escolas públicas de ensino básico, conservatórios, em que observou que se trata de um subcampo em expansão dentro da música popular nos últimos 40 anos.

(...) verificamos que os professores de canto popular das universidades públicas, no aspecto da técnica vocal para o cantor popular, não adotam amplamente um único método de ensino de canto, mas utilizam sim, diversas publicações, chamadas de métodos ou não, para fins didáticos específicos. Por outro lado, muitos deles estão pesquisando sobre novos métodos de canto, para sua aplicação em aulas. Outro caminho que estão seguindo é o de criar seu próprio método, através do estudo e da pesquisa sobre voz e técnica vocal (Sandroni, 2017, p.176).

Neste estudo, todos os docentes apontaram trabalhar com a história dos diferentes movimentos musicais brasileiros como parte da estrutura curricular. Quanto aos autônomos e grupos de estudo, a autora destaca a cooperação e troca de conhecimentos mútuos, bem como a especialização destes em diferentes áreas como a Fonoaudiologia, estilos específicos de canto, *vocal coach*.

Um aspecto destacado pela pesquisadora – pauta entre acadêmicos e profissionais do meio – joga luz sobre a questão levantada pelo prof. Dr. Silvio Merhi durante sua banca de qualificação na UNIRIO, descrita por ela em sua tese de doutorado. Para ele, faz-se necessário a criação de uma metodologia aplicada ao canto popular que pudesse culminar com a publicação em livros ou apostilas, alegando que essa seria uma forma de democratizar o conhecimento em contraste a uma postura de preservação, de mistério, por parte dos professores. O assunto foi aventado também no I Encontro de Estudos de Canto Popular e da Canção (2013), na Unicamp, em que as professoras convidadas da mesa “O ensino do canto popular”, Regina Machado, Monica Thiele, Joana Mariz afirmaram não utilizar nenhum método existente nas aulas, fazendo planejamento e usando de estratégias outras para o trabalho vocal. Todas questionaram a efetividade da criação de um método, receosas de que isso pudesse engessar o conhecimento. Sandroni, por outro lado, acredita que à escrita de um método, caberia também sua correção ou negação, ampliando a discussão em nível nacional e servindo de estímulo a pesquisadores e profissionais.

Em artigo sobre a pedagogia no canto popular, Mariz (2016) elenca desafios para uma educação brasileira do cantar. Entre eles: a complexidade histórica e cultural; as exigências do mercado musical (independente e massificado); a contaminação de abordagens do canto erudito e popular americano; a pedagogia contemporânea assentada nos conhecimentos fisio-acústicos da voz na busca de um controle técnico e a investigação de uma expressão singular do sujeito cantor. Para a pesquisadora, é no campo da interpretação do repertório popular que estão as pistas para se atingir a constituição de uma pedagogia vocal brasileira, ao que a autora reforça que não há consenso em como trabalhar a questão ou a personalidade artística de um cantor. Se por um lado há professores que não interferem no que a autora chama de expressividade (ou musicalidade), trabalhando apenas técnica do canto; por outro, há profissionais que exploram a expressividade criando mapas ou partituras particulares com indicações para dinâmicas, timbres e divisão rítmica, como se fossem guias para se atingir a interpretação da canção.

Silva (2016) propõe que o ensino de canto nas universidades brasileiras ganhe mais abrangência ao incorporar variados estilos vocais, apontando também a falta de unanimidade na área pedagógica como um complicador. O autor critica o personalismo dos docentes, especialmente no gênero popular, o que acarretaria um ensino com traços estéticos determinados pela experiência individual. Por fim, propõe a atualização da grade curricular nos cursos de graduação e especialização em canto, a fim de conectar o aluno ao mundo exterior, ampliando sua visão sobre os gêneros musicais e promovendo a comunicação híbrida entre eles.

Abraham (2016) compreende que as atuais exigências mercadológicas essencialmente focadas em produtividade cobram do artista uma formação técnico-científica, no sentido mais restrito do termo: respostas rápidas e pouco elaboradas, modelos de repetição, estreitando o potencial e desenvolvimento artístico, à medida que impede o artista de elaborar filosoficamente seu trabalho, afastando-o de um dos fatores essenciais na formação de qualquer músico - seja ele intérprete ou compositor: a escuta. "Formam-se, assim, nas instituições de ensino superior, excelentes técnicos, mas um contingente completamente inexperiente ao se relacionar com o sentido a ser escutado e interpretado (Abraham, 2016, p.18)". Segundo o autor, o foco nos procedimentos técnicos retira a possibilidade de o aluno aventurar-se pelo não

conhecido ou que ainda não fora revelado, aproximando-o daquilo que pode ser controlável e previsto.

Em artigo sobre os mecanismos para unir expressão vocal à cênica, Ferreira (2014) questiona como conjugar canto e performance com uma pedagogia essencialmente focada em disciplinas que reforçam conteúdos musicais ressaltando exclusivamente a técnica vocal. Segundo ela, a estratificação dos conhecimentos para se exercer o ofício do cantor lírico é uma discussão antiga e passa pela reflexão sobre os conteúdos programáticos ainda na formação profissional. Ferreira fala da importância de uma atualização musical para a perpetuação da própria arte contemporânea operística e enfatiza que os estudos neste campo não são alinhados aos conhecimentos e à prática sobre o corpo do cantor e os caminhos para alcançar sua expressão e emoção na cena.

3.2 Interpretação

Miguel et al. (2015) realizaram uma pesquisa sobre técnica vocal, voz e canto, e levantaram um total de 102 trabalhos, incluindo dissertações e teses entre 1992 e 2014. Trata-se de um panorama da produção científica na área de voz com cantores nos últimos 22 anos realizado pelo grupo. Ao aplicar o filtro de práticas interpretativas nessas produções, o resultado diminuiu de 102 para 13 dissertações na categoria. Destas, 10 são da área de música e três do campo das artes. Na análise do conteúdo, seis pesquisas estão voltadas para a interpretação de canções para canto e piano de compositores brasileiros e três exploram a relação texto-música e sua interlocução com a questão interpretativa. O baixo resultado sublinha um campo de pesquisa ainda virgem quando o tema é interpretação no canto. Se o foco da discussão for o processo artístico-criativo do intérprete da canção, o resultado da pesquisa é nulo.

Tragtenberg (2017) reivindica espaço de discussão dos processos de criação dos intérpretes-cantores no repertório da música de câmara, visto que o tema tem sido explorado amplamente por músicos, especialmente na relação compositor/intérprete, em detrimento aos cantores.

Mariz (2013) dedicou-se a investigar e compreender o trabalho desenvolvido por seis professores de canto do eixo Rio-São Paulo com o objetivo de observar suas práticas e as terminologias utilizadas para este tipo de ensino, compartilhando, ao final da tese, as metodologias e reflexões encontradas e propondo aos leitores

aproximações entre teoria e prática. Deste trabalho, destaco os depoimentos dos professores Regina Machado (SP) e Felipe Abreu (RJ), respectivamente, que defendem a autonomia e a subjetividade vocal como marcas indelévels do sujeito cantor, assim como a responsabilidade deste para tomar decisões e riscos – da tonalidade ao andamento da canção.

Em entrevista concedida à Mariz (2013), a professora de canto Regina Machado defende uma descoberta pessoal e intransferível do intérprete, o que simboliza sua maneira de apoderar-se de seu canto, da sua voz, opinião complementar à visão do professor Felipe Abreu, presente no mesmo material da pesquisadora. Segundo ele, cantar é um ato de propriocepção, de construção artística e política, exige que o cantor tenha atitude nas decisões musicais - tonalidade, timbre, imitação, instrumentação, andamento, ritmo – a fim de traçar sua personalidade e assinatura artísticas.

McCoy (2012) avaliou o diálogo entre pedagogia vocal e ciência com algumas ponderações. Segundo ele, conhecimentos da anatomia e fisiologia e as conexões com outras estruturas corporais aprimoram o desenvolvimento tanto do trabalho do professor quanto o do aluno de canto. Tais conhecimentos permitem identificar demandas, já que o mecanismo vocal não é totalmente observável a olho nu e as dúvidas dos alunos invariavelmente não precisam suas dificuldades. Por outro lado, o autor alerta para o risco da atenção excessiva aos estudos técnicos e científicos da voz em detrimento à musicalidade. Para McCoy, o artístico é fundamental para revelar o sujeito cantor que não deve ser forjado como um instrumento.

Malleta (2015) trabalha a voz com atores-cantores e identifica o teatro como uma rede polifônica de entrelaçamentos que abrange diferentes manifestações e linguagens: de visual à cênica; de corporal/vocal à musical. Segundo ele, todas estas expressões agem umas sobre as outras, mas não necessariamente de forma simultânea durante o processo de confecção de um espetáculo. Ao defender que a criação teatral se dê de forma conjuntural, onde o que chama de "vozes intrusas" - o trabalho de luz e cenografia, por exemplo – estejam agregados como vozes criativas do espetáculo, o autor reforça a complexidade do processo criativo e de interpretação dos eventos da cena bem como a necessidade de uma escuta capaz de acolher tal complexidade.

Essa mesma perspectiva é empregada em sua pedagogia vocal ao acolher as dificuldades do sujeito, assumindo a responsabilidade por novos caminhos e estratégias de trabalho para o melhor aproveitamento das habilidades do artista. Segundo Maletta, exercícios de improvisação vocal e criação podem ser excelentes para atingir objetivos como afinação, por exemplo, em oposição aos métodos clássicos utilizados na área da música.

Andrada e Silva (2005) enumerou dez mandamentos para um cantar que transborde expressividade. Um deles é ter autoria sobre o repertório, ou seja, escolher o que cantar garantindo prazer e verdade. Outra regra fundamental, é a intrínseca relação corpo/voz onde há de se perceber como o corpo reage ao cantar e quais gestos precisam estar a serviço da emoção do intérprete. Em estudo anterior, Andrada e Silva (2001) destacava que a voz que embala qualquer gesto interpretativo é construída numa história sempre singular do cantor, o que exige escuta e atenção por parte dos profissionais que o acompanham dando espaço para compreender aspectos da dinâmica pessoal. No trabalho com a canção, a pesquisadora destaca a importância do contexto social e histórico da obra para auxiliar o sujeito cantor.

Em artigo que discutiu o papel do alongamento, aquecimento e desaquecimento vocal, Mello e Andrada e Silva (2008) mostram, do ponto de vista biomecânico, como as estruturas esquelético-musculares do corpo influem sobre um melhor desempenho, saúde e longevidade vocal e que abordar corpo-voz como uma estrutura única é tratar de uma condição inequivocadamente inseparável.

Considera-se que o comportamento vocal depende de como o indivíduo percebe o próprio corpo, durante a emissão de um som, e de que modo esta percepção pode acionar os aspectos físicos e psíquicos. Por conseguinte, esta visão psicocorporal pode revelar que o estado emocional alterado interfere na flexibilidade tônica do cantor. Por exemplo: na coordenação pneumofonoarticulatória, na postura, no ataque vocal, no controle da ressonância, na projeção da voz, na expressividade, na adequação da ênfase e curva melódica. Esta flexibilidade tônica é necessária para a emissão vocal equilibrada, em suas diversas demandas interpretativas. Isso pode constituir numa nova proposta de desenvolvimento vocal (Mello, Andrada e Silva, 2008, p.554).

O conceito corpo-voz é trazido por Aleixo (2002) que sublinha a importância do trabalho vocal na perspectiva da corporeidade resultando em possibilidades particulares de criação. Segundo ele, trata-se da potencialização da voz na construção de uma vocalidade - conjunto de ações que permitem ao artista construir seu processo criativo – em suas dimensões física, poética e cultural.

A colocação postural que estabelece o alinhamento dos pés, joelhos, quadril, tronco, escápulas, braços e cabeça, age sobre a circulação sanguínea, sobre as condições de tonicidades e tensões musculares que poderão influenciar na respiração e, conseqüentemente, no processo de fonação e articulação da fala (Aleixo, 2002, p.2).

Mello et. al (2009) investigaram os efeitos de um Programa de Desenvolvimento da Coordenação Motora (PDCM), inspirado nos estudos de Piret e Béziers, aplicado durante algumas aulas em cantores líricos. O objetivo foi observar os efeitos da proposição do PDCM. Após algumas aulas, os participantes cantaram uma ária de ópera e analisaram perceptivamente os efeitos do programa na relação corpo-voz. Como resultado, todos apresentaram maior propriocepção de conteúdos previamente conhecidos apenas intelectualmente, sem vivência corporal. Entre os apontamentos destacados estão: liberação e consciência maior da tensão muscular, ampliação dos gestos corporais, aumento da capacidade respiratória, o que influenciou diretamente na qualidade vocal, garantindo uma maior verticalização da ressonância e uma melhor projeção vocal.

Em Jerzy Grotowski⁴ (2010) o corpo ganha um espaço indissociável na exploração das possibilidades vocais dos atores. Segundo ele, a ação corporal precede a produção vocal, o que traz uma certa organização natural do corpo. O oposto disto, ou a compartimentalização deste conhecimento, pode ser o motivo pelo qual muitos artistas apresentam dificuldades com a voz, acreditava.

Grotowski chama atenção também para o excesso de controle sobre a ação vocal o que impede aos atores que se chegue a uma voz natural, livre. Para ele, “pessoas comuns” não apresentam tais problemas. “Os atores têm problemas e as pessoas comuns não têm. Os camponeses cantam também quando está frio ou quando chove, em campo aberto, até mesmo quando é fácil forçar a voz, cantam e não têm problemas.” (p.143). O diretor indica que as dificuldades com a voz não acometem apenas aprendizes, mas também professores, já que a conexão corpo/voz, ou a convocação do corpo é menosprezada.

⁴ Jerzy Grotowski (1933-1999) nasceu em Rzeszów, na Polônia, foi diretor, professor e um dos principais nomes do teatro de vanguarda do século XX. Um de seus trabalhos mais difundidos é “Em busca de um teatro pobre” em que o artista propõe uma abordagem ritualística e econômica de encenação (Grotowski, 2010).

A percepção corporal é vista por Vianna (2005)⁵ como a capacidade de sentir a extensão da vida à nossa volta introjetada no corpo. Segundo ele, ao trabalharmos isso, acessamos nossos espaços internos (diferentes articulações) pela respiração que não está confinada à corriqueira imagem do inspirar e expirar como se se reduzisse ao mecanismo de entrada e saída de ar. Respiração para Vianna é a capacidade de abrir espaço, permitindo o fluxo livre e natural dos movimentos, abrindo o caminho para acessar musculaturas profundas ou, como o próprio autor denomina, as musculaturas da emoção.

Quando um ator ou bailarino se expressa mal, mais do que uma limitação técnica, o que falta a esses intérpretes é ritmo universal. Bloquear ou não saber lidar com a respiração, com a expansão e o recolhimento que conduzem o ritmo interno só contribui para criar couraças no corpo. Pessoas de corpo inexpressivo estão privadas de oxigenação. Quando podamos a expressividade do nosso corpo, impedindo que respire, estamos cortando nosso cordão umbilical com o mundo (Vianna, 2005, p.71).

A respiração é matéria imperativa na construção poética do ator (e do cantor) à medida que a ideia de silêncio (pausa) e movimento (som) são peças para um jogo rítmico, dinâmico na performance. Na explicação de Martins (2007):

No campo da voz poética, as associações com as fases do ciclo respiratório incrementam os diálogos com o gesto: a inspiração é o impulso da ação expiratória, fluxo que se sustenta e se renova na pausa de retomada do ciclo. Projeta-se, assim, uma estrutura cênica básica, malha que permitirá a ação coordenada entre corpo e voz, incluindo-se, no percurso, outros recursos da voz. Atributos do silêncio na voz e no movimento, pausa e imobilidade colocam-se em suspensão, como nos pontos de energia potencial máxima de um pêndulo, estimulando-se o fluxo contínuo do corpo da voz do ator, pelo impulsionar constante e recíproco. (Martins, 2007, p.13)

A construção poética da renomada cantora Chavela Vargas⁶ nas interpretações de *Macorina* e do clássico latino *La llorona* foi destacada por Martín (2003) em entrevista realizada com a artista. Para ele, a originalidade com que

⁵ Klaus Ribeiro Vianna (1928-1992) foi bailarino, coreógrafo, preparador corporal e professor de dança, sendo considerado um dos nomes mais relevantes da dança brasileira. Nascido em Belo Horizonte, Vianna desenvolveu um método próprio para explorar a corporalidade expressiva de atores e bailarinos. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349623/klauss-vianna>.

⁶ Isabel Vargas Lizano, conhecida por Chavela Vargas (1919-2012), nasceu em San Joaquín de Flores, na Costa Rica, mas ficou internacionalmente reconhecida como um dos principais nomes da música mexicana, cidadania defendida pela artista até o seu falecimento em 2012, Começou sua carreira cantando e tocando música rancheira pelas ruas, mas alcançou a fama após participar dos filmes *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995) e *Carne Trêmula* (1997), do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Participou também do filme *Frida* (2002), de Julie Taymor, com destaque para sua interpretação de *La llorona* (domínio público). Disponível em: <http://www.chavelavargasfilm.com/chavela-vargas>.

Chavela recriou os temas, gerando novos sentidos, dando uma nova coerência interior, como se fosse outro tempo, algo ligado ao espírito, foi motivo de distinção e questionamento à intérprete. Chavela pontuou com uma resposta de natureza simbólica ao assumir que sua voz e música vêm da alma e que não há substantivos que determinem seu ofício. Para ela, cantar extrapola o orgânico (garganta)⁷, qualquer produção comercial, e até a performance. Ou seja, a voz está fundamentada no mais profundo de cada ser humano e despreza definições.

Tal declaração encontra ressonância no pensamento de Zumthor (2018) que afirma ser a voz “inobjetivável” (pg. 77) por representar o lugar do simbólico e estabelecer o seu território a partir de uma relação entre sujeito – objeto – outro, ultrapassando os limites físicos do corpo e existindo na alteridade. Num resgate às reflexões de Vianna (2005), a voz acessa as musculaturas da emoção, não aparentes, mas viscerais.

A cantora e *performer* espanhola Fatima Miranda foi entrevistada por Storolli (2014) que identifica em sua voz uma matriz para outras vozes e diferentes territórios que vão desde a música tradicional e/ou étnica a novos territórios vocais explorados na contemporaneidade. Na conversa, Miranda afirma que o caminho do intérprete é um tecido, uma teia e uma fronteira entrelaçada de múltiplas linguagens, dentre elas a performance, a música, o canto, a poesia em geral, a poesia fonética, a composição, a interpretação.

Na biografia do artista cubano Ignacio Villa, o Bola de Nieve⁸, Estrada (2011) afirma que suas interpretações autênticas e originais eram fruto de uma sistemática rotina de estudos e de um pensamento, uma opinião, cristalizada por Bola sobre a canção. Estrada conta que o intérprete assumia o lugar da própria canção, como se a uma possessão, e dizia que ao trabalhar uma composição de outro autor, explorava

⁷ Resposta de Chavela Vargas (tradução da autora): “Absolutamente. Tem a ver com o que eles chamam de alma: essa é a minha música. E eu quero um dia entender que minha mensagem não é mais da garganta, não é mais um registro, não é mais um concerto: é a imensa voz do indivíduo humano que é silencioso, que não tem nome, que não pode ser chamado de maneira nenhuma. É o que eu sinto, é o que não me deixa morrer até que as pessoas saibam que minha música não está cantando, que é algo além da dor, além da angústia, além do conhecimento, além de tudo da própria arte. Eu estou pulando coisas proibidas, eu sei. Mas não posso sair até consolidar isso, até levar uma mensagem direta às almas que não canto, que estou fazendo algo fora deste mundo. Muito ousado, mas eu amo tudo isso. Amo.” (Martin, 2003, novembro de 2018 – link: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/les-dejo-herencia-mi-libertad-entrevista-chavela-vargas>)

⁸ Nascido em Guanabacoa (Cuba), Ignacio Jacinto Villa Fernández, conhecido por Bola de Nieve (1911-1971), era cantor, pianista e compositor. Foi reverenciado como um dos principais intérpretes da ilha entre as décadas de 40 a início dos 70 e ainda hoje é considerado uma lenda no cenário musical cubano (Estrada, 2011).

todas as suas possibilidades até transvertê-la em sua, assumindo uma espécie de coautoria.

No livro em que discute como compreender a música através do ouvido, Copland (1974) defende que interpretação é uma questão de escuta e de escolhas, de ênfases, já que o intérprete é o intermediário da música, capaz de usar seu talento para compreender o estilo (época em que a obra foi composta) e o temperamento (personalidade) do compositor, traduzindo-o para o ouvinte, sem abdicar de seus traços pessoais. O autor sublinha o entrelaçamento formado por compositor-intérprete-ouvinte e discorre sobre o lugar da escuta no entendimento da interpretação. Didaticamente, Copland descreve três planos de audição: sensível, expressivo e puramente musical, cujo processo ocorre simultaneamente e assim o é desejado. Quando nos deixamos tomar pelos sons prazerosa e despretensiosamente, ouvindo uma canção no rádio, no fone de ouvido, por exemplo, estamos no plano sensível. O nível expressivo é aquele que garante significado (s) ao som, emprestando-lhe camadas de sentidos que não são necessariamente concretas. No plano musical o som é ouvido somando-se as qualidades sensorial e expressiva em sua dimensão musical propriamente dita – melodia, harmonia e a forma como ele é praticado.

Se para Wise a escuta é a porta de entrada para o trabalho do intérprete e com o intérprete, a diretora reforça, em conversa com Biscaro (2014), a importância da pedagogia vocal enfatizar uma escuta ativa e plural que permita ao aluno o autoconhecimento ao tocar a sua subjetividade, impulsionando-o à criação de uma gramática pessoal. Cantar é imaginar, é perguntar qual o seu lugar dentro da canção, é fazer escolhas e por isso Wise sugere o trabalho de improvisação musical para abrir possibilidades na percepção da voz na performance como o trabalho supracitado de Malletta. Ela reconhece a importância das escolas de canto alicerçadas na ciência da voz, mas questiona a maneira como estas lidam com a descoberta e conquista do som ao menosprezarem a relação com a memória corporal, a psique e imaginação do intérprete.

Na mesma direção, Linklater (2016) enfatiza que um trabalho focado na fisicalidade da voz não revelará o intérprete criativo, ou expressivo, já que a voz é atravessada pela emoção. Seu método propõe um encontro com a voz original, ou natural do sujeito, fundamentado nos pilares: corpo, voz, emoção e inteligência, de

forma integrada. A autora defende que todos têm uma voz com potencial expressivo natural num espectro de duas a quatro oitavas⁹, matizadas pela emoção e pela experiência pessoal. O que esconde ou distancia a pessoa desta voz, segundo ela, são as tensões assumidas no dia a dia, os recalques, as defesas, as regras sociais e de aprendizagem dos códigos comunicativos impostos desde a infância. Ao libertar-se destas demandas – e aqui, Linklater destaca o trabalho com o desbloqueio da respiração e tensões da musculatura do trato vocal – uma vez em contato com as suas emoções e refinando as suas sensibilidades, é possível ampliar as potencialidades vocais da pessoa.

Zumthor (2018) assinala que a escuta, pr' além da relação com o mundo externo, exerce a capacidade de apresentar o sujeito a ele próprio, ao permitir-lhe que ouça a própria voz garantindo-lhe uma presentificação íntima e não apenas espacial. Dunker (2019) trata a escuta na perspectiva da alteridade afirmando que “*escutar-se é desconhecer-se, despir-se do conhecido e das inúmeras versões que fazemos e refazemos de nós mesmos, a que a psicanálise chama de narcisismo*” (p.28).

Cavarero (2011) propõe uma escuta capaz de recuperar a ideia de vocalidade a partir do conceito de *phoné* (voz e som) em relação a *semantiké* (sentido, significado), defendendo a unicidade como medida potente de revelação e comunicação daquilo que é único e verdadeiro, o que não é dissimulável, a própria voz. Para a autora, a voz enquanto representação de camadas do outro só é possível através do som e não da língua, a voz é que carrega a palavra:

Música instrumental e canto não são, obviamente, a mesma coisa. O que os distingue é a voz humana e, sobretudo no caso da ópera, uma voz humana inseparável da palavra. (...) Somente no canto existe a confusão e o desafio do humano com o humano (Cavarero, 2011, p.154).

Tragtenberg (2017) discute especialmente a criação do intérprete-cantor na música de câmara do nosso tempo mostrando como a questão da interpretação está associada a ao menos cinco instâncias inexatas (*vagueza*) que envolvem parâmetros e estilos musicais como: dinâmica sonora, fraseado e articulação, andamento, timbre e estilos musicais. Aqui, reforça que a questão em torno da interpretação não pode ser confundida com a capacidade de expressão dos artistas em desempenhar as

⁹ Na notação musical trata-se da sequência ascendente ou descendente de oito tons subsequentes.

minúcias temporais e semânticas descritas pelo compositor. Ao contrário, há algo que a notação não conclui, não define, não mensura ou não prevê.

A professora joga luz sobre o tema ao incorporar no texto o conceito de *redes de criação*, explorado por Salles (2008) onde interpretação ganha status de fenômeno e pode ser repensada como uma associação das informações da partitura, questões estilísticas ligadas ao compositor, aspectos afetivos e dimensão somática do intérprete.

Abreu (2001) destaca a liberdade de expressão como uma característica no campo da música popular, o que permite o aparecimento de maneirismos, marcas e/ou distinções entre os cantores por variações na linha melódica, no andamento da canção, questões ligadas à rítmica e até harmônica. Porém, a distinção de um intérprete está associada aos que conseguem estabelecer suas inscrições vocais na canção. O autor ressalva, porém, que neste cenário de subversões vocais e estruturais da música popular, a única estrutura que está resguardada é a palavra.

Cabe aqui o conceito de gestualidade vocal ou gesto interpretativo discutido por Machado (2011) que pressupõe a ideia de subjetividade, uma vez que este entendimento é construído a partir do potencial expressivo do cantor. Segundo ela, a construção do gesto vocal dá-se na intersecção dos aspectos melódico-rítmicos da canção com as tensões linguísticas, estando cada cantor livre para fazer escolhas de timbre estabelecendo a sua ação, o seu comportamento vocal. No entanto, ressalta que o timbre de um intérprete sugere de antemão uma gama de significados e imagens que irão descortinar a canção e que esta união - interlocutor e objeto (que é a própria canção) -, dar-se-á pelas habilidades e criatividade do cantor ao iluminar o que, muitas vezes, nem foi imaginado pelo autor da obra.

Numa abordagem complementar e dirigida a atores, Gayotto (2000), amparada nos estudos de Stanislavski¹⁰, diz que a ação interpretativa é um agir com tons, com vivacidade, numa intimação ao corpo. Segundo ela, diante do texto – e aqui estendemos o sentido à canção – o primeiro desafio do intérprete é compreender a lógica e descobrir como manifestar as sensações impressas nas palavras. A lógica, neste caso, é identificar qual atitude tomar a partir da sensação e da intenção do texto

¹⁰ Constantin Sergeevich Alexeiev, conhecido mundialmente por Constantin Stanislavski (1863-1938) nasceu em Moscou (Rússia) e é considerado um dos nomes mais relevantes do teatro do século XX. É fundador do Teatro de Arte de Moscou e teve seu método de trabalho com atores reconhecido internacionalmente por garantir uma nova dimensão psicológica e estética ao ato teatral (Stanislavski, 2013).

intimando o corpo nesta resposta vocal. A autora introduz aqui o conceito de ação física criado por Constantin Stanislavski, o qual absorve a ideia do corpo convocável.

Em entrevista à Gayotto (2000), o ator e diretor de teatro Renato Borghi afirma que para se interpretar um texto é preciso gastá-lo, repeti-lo incansavelmente gerando sentido (s); um sentido mutável, capaz de criar imagens, gerar contrastes às imagens, até que as palavras façam residência no corpo. No caso do cantor, que também requer disciplina para aprender uma canção repetindo-a, poderíamos associar estes contrastes sugeridos por Borghi a figuras e instâncias musicais como dinâmicas, intensidades, alturas, pausas, timbres, sem esquecer-nos da bagagem cultural e emocional do intérprete, que é praticamente a sua tatuagem, algo intransferível.

Borghi é categórico ao afirmar que a palavra é imagem e que:

(...) representar é projetar imagens! O ator é um projetor de imagens! As palavras estão cheias de imagens! E se eu não trago as imagens na minha cabeça, eu vou fazer um texto sem sabor, sem gosto e, possivelmente, maquinal, e vou chegar a enrouquecer e a me perder porque não estou preenchido de conteúdos (Gayotto, 2000, p.142).

Aproveitamos a opinião de Borghi quando diz que o “ator é um projetor de imagens” para iluminar a reflexão sobre o conceito de expressividade discutido por Souza e Gayotto (2005) ao afirmarem que se trata de uma força que incita a alteridade e não tem fim em si mesmo, é uma via de mão dupla onde o sujeito que se expressa é afetado, atravessado pelo outro e vice-versa. Expressão pressupõe ressonância e acolhimento da ação no outro e por isso não deve ser encarada como um conceito ímpar. Ao contrário, pode, durante a ação, ser transformada e complementada por um interlocutor, afirmam os autores.

A voz, lugar máximo da expressão das emoções, os sentimentos e a personalidade (Kuwada, 2005) é aquela que “aturde o dito, quebra a lógica” (Juliboni, 2012, pg. 8) capaz de dar voltas, dobrar esquinas e enganar o sujeito desnudando seu discurso, desrespeitando a autoridade de sua racionalidade, exercendo sua autoridade sobre seu emissor.

Nas palavras de Cavarero (2011):

A voz, de fato, não camufla: pelo contrário, desmascara a palavra que a quer mascarar. A palavra pode dizer tudo e o contrário de tudo. A voz, qualquer coisa que diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma coisa só: a unicidade de quem a emite (p.40).

4. MÉTODO

4.1. Preceitos éticos

Esse projeto de pesquisa foi analisado e aprovado pelo Comitê de Ética em pesquisa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) sob o número 2.813.859 (anexo 1). A professora Linda Wise assinou o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) em inglês (anexo 2). Adicionamos também a versão traduzida do termo para o português (anexo 3). Os sujeitos voluntários participantes do curso assinaram o TCLE direcionado a eles (anexo 4). Trata-se de um estudo de caso etnográfico.

4.2. Casuística

A pesquisa apresenta três amostras: a entrevista feita com a atriz, cantora, diretora de teatro e professora de voz Linda Wise; o depoimento da pesquisadora sobre sua vivência na oficina “A Arte da Interpretação” descrita num capítulo à parte, de título homônimo ao da oficina, e a terceira, composta pelas respostas dos questionários pré e pós-oficina respondidos por 12 sujeitos. Todos os voluntários são estreates em “A Arte da Interpretação”: nunca ter participado era fator de inclusão. Dos 12 sujeitos que fizeram a oficina, há 10 mulheres e dois homens, com idade mínima de 23 e máxima de 54 anos; 58.3% (7 sujeitos) trabalham ativamente com arte (músicos, professores de canto, cantores, atores, cineasta) e 41.7% (5) são profissionais de outras áreas (Medicina, Economia, Direito, Mercado Financeiro) e estudam canto.

4.3. Procedimentos

Os procedimentos foram divididos em três etapas. Na primeira foi realizada uma entrevista semiestruturada com 17 perguntas, em inglês, com a professora Linda Wise (anexo 5, versão original e traduzida). O material também ganhou registro em vídeo e áudio. O material em inglês foi transcrito pela pesquisadora, conferido por uma professora e tradutora de inglês e traduzido por uma segunda profissional e tradutora. O roteiro teve por base o trabalho de interpretação que a professora Linda Wise desenvolve em sua oficina, inspirada em seu histórico e aprendizado com Roy Hart;

nas suas concepções de voz e técnica vocal; na relação corpo-voz; na questão da emoção na voz do intérprete; no processo de reconhecimento individual da voz e as diferenças entre um cantor e um intérprete. A gravação foi realizada em dois momentos com tempo total de 1h20.

Na segunda etapa, a pesquisadora narra a sua experiência e compartilha suas observações enquanto aluna da oficina “A Arte da Interpretação” da edição de 2014, realizada no *Centre Artistique International Roy Hart (CAIRH)*, no sul da França. Como último procedimento, convidamos 12 alunos que participaram da oficina “A Arte da Interpretação” no Brasil, realizada no Espaço Cachuêra, em São Paulo, em abril de 2018, por cinco dias, totalizando 30h de trabalho. Os encontros aconteciam durante três horas pela manhã e três horas no período da tarde. Linda Wise oferece anualmente a mesma oficina entre junho e julho no CAIRH, bem como em janeiro, na cidade de Santiago do Chile, onde o trabalho acontece há mais de sete anos, promovido pelo *Pantheatre Chile*, filial do centro dirigido por Linda e Enrique Pardo em Paris.

Os sujeitos responderam a um questionário dividido em partes A e B (anexo 5) pré e pós-oficina. A etapa A do questionário foi entregue antes do início do curso com questões relativas à experiência e estudo de voz; formação profissional; experiência com aula de canto; gênero musical e presença de queixa vocal. Cada sujeito se autoavaliou com notas de 0 a 10 sobre os itens: respiração/apoio respiratório; trabalho de consciência corporal; escuta e/ou percepção musical; trabalho de vocalização; articulação/dicção; ressonância e interpretação da canção. Os sujeitos também responderam sobre a diferença ou não entre cantor e intérprete e da relação entre corpo/voz/emoção na canção.

Ao término do curso, os alunos preencheram a parte B no qual o relato foi direcionado para as possíveis mudanças ocorridas durante e após o curso sobre a respiração, corpo, voz, canto e interpretação. Novamente, repetiram a autoavaliação citada na etapa A. Além disso, responderam sobre qual o maior desafio enfrentado na oficina e a relação corpo/voz/emoção na canção.

As questões Parte A (identificação, 7); pré-oficina (1, 2 e 4) e Parte B, pós-oficina, (questões 1 e 9) destacadas em cor cinza claro (Anexo 7) foram separadas para futuros estudos em decorrência da quantidade de dados para esta dissertação.

4.4. Análise dos dados

A entrevista gravada da professora Linda Wise foi ouvida e transcrita pela autora da pesquisa e posteriormente encaminhada para verificação e checagem da transcrição por uma tradutora. Por fim, o texto transcrito em inglês foi remetido a uma segunda intérprete e então traduzido para o português (anexo 5 – entrevista na íntegra traduzida para o português).

Concluída essa etapa, a pesquisadora leu e releu a entrevista algumas vezes observando e permitindo que o conteúdo decantasse para, então, destacar os temas que terminaram por emergir nas categorias em análise de acordo com a metodologia de análise de discurso proposta por Bardin (1977). Este trabalho de releitura desperta a intuição, a análise reflexiva e crítica, como aposta Bardin, guiando-nos à melhor apreensão do conteúdo. Dividimos a entrevista em três categorias tendo como critério a aparição de temas imperativos para Linda Wise, prezando a observação crítica e a experiência da pesquisadora em suas aulas.

***categoria 1 - Processo de Trabalho:** destacamos as referências de Linda para o trabalho de voz, ideias e prerrogativas de sua prática em sala de aula e o entendimento sobre a técnica vocal.

***categoria 2 - Corpo-voz-emoção:** aqui, foram concentradas as reflexões de Wise nas relações do corpo com a emoção como um fenômeno uníssono.

***categoria 3 – Intérprete e interpretação:** nesse item estão destacados pontos referentes à constituição do sujeito intérprete e ao conceito de interpretação.

Tais categorias foram apresentadas em diálogo ao depoimento da pesquisadora no capítulo “A Arte da Interpretação”, no qual relata a dinâmica da oficina, inspirada na vivência como aluna participante de seis edições.

As respostas dos 12 sujeitos aos questionários pré e pós-oficina (partes A e B respectivamente) foram analisadas e os pontos centrais estão descritos no capítulo Resultados. A íntegra das respostas dos sujeitos que fizeram a oficina foi estruturada em 10 quadros (anexo 8).

5. OFICINA “A ARTE DA INTERPRETAÇÃO”

Este capítulo foi dividido em duas partes, sendo a primeira dedicada à matriz do trabalho de Linda Wise que se funde aos conhecimentos dos pesquisadores Alfred Wolfsohn e Roy Hart. Num segundo momento, desenrola-se a narrativa sobre a prática na oficina “A Arte da Interpretação”, segundo a experiência da própria pesquisadora, permeada por depoimentos da professora Linda Wise, destacados e organizados previamente nas categorias temáticas, apresentadas no método.

5.1. Linda Wise e a herança de Roy Hart e Alfred Wolfsohn

Para compreender o trabalho desenvolvido por Linda Wise é preciso contextualizar a herança recebida de seu professor e mentor Roy Hart, e conseqüentemente a de seu antecessor - do qual Hart foi discípulo - o professor de canto e pesquisador vocal Alfred Wolfsohn.

Em entrevista a Buldrini (2015) Kaya Anderson descreve a pesquisa de Wolfsohn como sendo um trabalho corajoso sobre a “Voz Humana” não se restringindo a uma técnica, mas sim, à possibilidade de atingir camadas profundas de si mesmo e revelar a essência de cada um, ao observar e escutar com minúcia a expressividade vocal e artística do outro. Wolfsohn, inspirado em sua própria experiência de vida, influenciado por estudos em psicanálise de Freud, Lacan e posteriormente na psicologia junguiana, provou sua hipótese de que todos somos dotados da capacidade de cantar, ao trabalhar, inicialmente, com pessoas que apresentavam problemas de voz, enfrentaram processos cirúrgicos e até perderam a fala, mas não a voz (a capacidade de produzir som). Segundo ele, a condição psíquica está intrínseca à condição vocal onde busca entender a liberação de sentimentos e emoções recalçadas pelo trabalho livre da expressão vocal. Os condicionamentos sociais e corporais são inimigos de uma expressão livre e singular e Wolfsohn acreditava que para se atingir novos territórios vocais era preciso explorar a totalidade da voz, buscar o que denominava de “som sem gênero” (Chiochetta, 2013, p.30) quebrando, inclusive, com o paradigma da classificação vocal.

Discípulo e herdeiro de Wolfsohn está o ator, cantor e diretor de teatro sul-africano Roy Hart, que após a morte do mestre, deu prosseguimento ao seu legado no teatro. Ali, reforçou o trabalho de movimento corporal dos atores e explorou a voz que ele chamava de “músculo da alma” como se fosse uma janela de acesso ao

inconsciente e a libertação das amarras psicofísicas do ser. Nesta visão integrada, Hart propunha que se investigasse o lugar da arte no sujeito e do sujeito na arte. Seu trabalho, como ele mesmo definia, era uma “esquizofrenia consciente” (Chiochetta, 2013, p.43) de exploração da criação/desconstrução, arte/terapia, consciência/inconsciência, loucura/sanidade, visando a experiência do ser em sua totalidade, conforme aprendera com Wolfsohn.

Em entrevista à Bíscaro (2014), Linda Wise afirma que seus estudos na companhia formada e dirigida por Roy Hart eram divididos entre longos ensaios, discussões e pesquisa centrada essencialmente na questão da expressão. Nas suas palavras: “expressão pessoal, expansão, extensão, escavação, exorcismo – todos os ex” (p.271). Segundo ela, não havia uma metodologia de trabalho pré-estabelecida. Roy Hart negava-se a elaborar um método, defendendo que o melhor a se fazer era observar e ouvir o outro.

Roy Hart costumava dizer: ‘Eu não tenho um método’, então qual era o método? Escutar vozes e vozes, sem parar. Horas e horas de escuta – de outras vozes, aulas, conversas na rua. Então a pessoa começa a ouvir e diferenciar muitos tipos de coisas – onde há tensão, onde está a quebra, onde está a perda da conexão, onde está a ansiedade. E toma tempo – é experiência de uma vida – ao mesmo tempo é algo disponível para todos nós (Bíscaro, 2014, p.275).

5.2. Prática em “A Arte da Interpretação”

Qual é a interpretação que mais me toca? Em geral é uma que tecnicamente não é tão brilhante, mas oferece algo que faz o ouvinte sonhar. (Linda Wise – entrevista - categoria 3)

Conheci Linda Wise em 2012, num café em Paris, cidade onde vive. Cheguei a ela por indicação de minha primeira professora de teatro, a atriz Julia Pascale. Na ocasião, Linda sugeriu que eu participasse de sua oficina “A Arte da Interpretação”, em Malègargues, sul da França, onde fica o *Centre Artistique International Roy Hart (CAIRH)*, coordenado por discípulos e ex-integrantes do grupo de teatro de Roy Hart e que hoje é um espaço de estudos e formação em voz, performance e teatro. Nesse encontro, falou pouco sobre o trabalho em si, mas citou o processo de construção da personagem Edith Piaf pela atriz e cantora chilena Annie Murath, o que aguçou a minha curiosidade, já que eu nunca havia trabalhado com um professor de canto que

ajudasse “na construção de uma personagem”. Na minha cabeça, uma questão para o teatro e não para uma aula de canto.

Em julho de 2014, cheguei ao CAIRH pela primeira vez. Nesse momento, começaria minha imersão artística que duraria seis dias, totalizando 36h de trabalho físico, artístico e intelectual, nesta ordem. Posteriormente, participei do curso outras cinco vezes: 2015 (Chile e Brasil), 2016 (Brasil), 2017 (Brasil e França). Em 2016, numa pequena turnê pela Europa também tive algumas aulas particulares com Linda.

A voz abre portas para a memória ou células no corpo que se conectam com o passado e a emoção é gerada. Do mesmo modo, quando você usa sua própria voz, às vezes, pode ter apenas um som que você não sabe por que vai e emociona, como a vibração de algo e é aí nessas zonas que cantores e intérpretes precisam trabalhar. (Linda Wise – entrevista – categoria 2)

Sou capaz de contar-lhes o que ficou registrado e se atualiza diariamente no meu corpo, ressoando sempre que canto. Tendo em vista a experiência de participar da oficina seis vezes, concentrarei meu relato na primeira vivência (2014). A dinâmica de exercícios e rotina diária nas edições posteriores às quais estive eram bastante similares. O colorido dos *workshops* seguintes eram as pessoas.

Minha turma tinha outros 13 artistas – entre cantores e atores – da Nova Zelândia, EUA, Chipre, França, Cabo Verde, Chile. A língua para a comunicação entre nós – e Linda – era o inglês, seguido do francês. Tal diversidade prenunciava novos territórios de escuta e acolhimento. O passar dos dias tornava evidente que um dialeto tinha invadido os encontros e nossos corpos se impunham às palavras fosse em sala de aula, no refeitório dividindo panelas para fazer o almoço, ingredientes ou receitas, fosse nos dormitórios coletivos. Nossa turma era heterogênea em artes, desejos e objetivos. Uma atriz do Chipre anunciava desde a primeira apresentação sua vergonha em cantar, sua insegurança e desejo em vencer tais desafios. Uma jovem da Nova Zelândia queria descobrir possibilidades para seu canto já bastante treinado em musicais. Uma americana com larga experiência em técnicas de respiração também buscava a sua voz. Atores chilenos queriam descobrir janelas para seus cantos falados ou falas cantadas. Eu, particularmente não tinha um objetivo específico, apenas carregava as palavras de Julia Pascale: “*será transformador*”. Alguns colegas já conheciam o trabalho e voltavam para aperfeiçoamento.

Era verão e nossos dias começavam pontualmente às 9h30 com uma aula de movimento ou consciência do movimento com duração de 1h30, numa bela sala de

piso de madeira, paredes de pedra e imensas janelas que davam para o jardim do *Centre Artistique International Roy Hart*, fundado em 1974 por discípulos do ator Roy Hart. Nossa prática acontecia orientada por Linda e pela professora chilena Daniela Molina, à época, em processo de formação e certificação como professora Roy Hart. Linda participava ativamente dos encontros também como aluna, executando os exercícios propostos e, acredito, conhecendo-nos aos poucos. Nas edições do *workshop* no Brasil, a condução do trabalho corporal foi coordenada pela própria Linda e seguia, guardadas algumas diferenças de exercícios, os mesmos pressupostos.

Escutar, perceber, despertar, sentir, agir. Desta forma eu compreendia as orientações. Em silêncio, tínhamos alguns minutos para perceber o corpo em descanso – a qualidade da respiração, da mente, as primeiras sensações. Espreguiçar e expirar buscando despertar os músculos e articulações era uma regra sabática nos primeiros minutos das manhãs. Após este breve momento individual, éramos convidados a uma sequência de exercícios que mudavam a cada encontro, mas tinham por objetivo seguir no trabalho de ciência do movimento e conexão com a sua própria casa, na busca dos espaços internos, preservando as articulações, sem sobrecarregar qualquer estrutura com tensões excessivas ou o fechamento dos volumes corporais (das estruturas). Aliás, ao contrário, libertando-nos das tensões cotidianas com a presença viva da respiração livre. Os exercícios dialogavam com as técnicas de Alexander¹¹, Feldenkrais¹², ioga, despertando a consciência do centro de força do corpo (região abdominal), traduzindo o gesto como um fluxo contínuo, organizado a partir das estruturas ósseas e a musculatura que dá contorno aos pés, tornozelos, joelhos, cintura pélvica, coluna, cintura escapular, pescoço, cabeça.

(...) quando você começa a sentir seu corpo, há certos sons. Minha voz sai diferente porque eu abro algo. (Linda Wise – entrevista – categoria 2)

Algumas práticas de oposição muscular e pequenas torções permitiam sentir o que era preservar o espaço articular entre as vértebras da coluna, entre as costelas,

¹¹ Frederick Matthias Alexander (1869-1955) nasceu em Wynyard, sul da Austrália. Foi ator e um dos precursores no mundo a desenvolver uma técnica de reeducação postural e coordenação a partir de uma visão psicofísica do indivíduo. <https://alexandertechniqueinternational.com> e <http://abtalexander.com.br/sobre-alexander/>

¹² Moshe Feldenkrais (1904-1984) nasceu em Slavuta (atual Ucrânia), no antigo império russo. Foi engenheiro, físico, estudioso do comportamento humano e desenvolveu seu método de consciência do movimento a partir da interação de séries de movimentos coordenados que ativam um conhecimento psicomotor profundo do indivíduo. <https://feldenkrais-method.org/>

entre as escápulas, procurando promover fluidez do ar nessas regiões e observando a dinâmica da respiração, ampliando o seu entendimento – geralmente restrito a discutir o movimento do músculo diafragma. Em duplas, nos auxiliávamos na percepção da respiração mobilizando o tronco do nosso par, percutindo a lombar, as escápulas, as costelas. O trabalho de propriocepção era compartilhado entre todos e assim, verbalizávamos as dificuldades, sensações e sentimentos.

Gostaria de sublinhar aqui a condução de Linda Wise sobre o trabalho respiratório, já que não me recordo – em nenhuma das seis edições das quais participei - de ouvi-la proferir a palavra controle, ou a expressão “controle respiratório”, algo comum entre muitos professores de canto. Segundo ela, respiração é dinâmica, fluxo, continuidade, naturalidade e menos controle. Mesmo ao propor um exercício clássico de respiração (comumente praticado por professores de canto e fonoaudiólogos) com tempos de inspiração e expiração pré-determinados, por exemplo, Linda utilizava um vocabulário que dava leveza à proposta do exercício, destacando suavidade ao mecanismo de respiração, ao que tudo parecia organizar-se naturalmente, sem força, retenção ou tensão. Mas sim, fluxo, prazer, expansão e liberação.

Somos bloqueados e você pôde ver isso de imediato quando trabalhou com a coluna dorsal dela (diz à pesquisadora sobre uma das alunas da oficina de 2017), para ter o fluxo pela coluna e também pelas pernas, que eram bem fortes. Então, você instintivamente a reclinou, abaixou sua cabeça e ao pender sua cabeça ela conseguiu... na entrega a este movimento ela finalmente conseguiu uma postura dorsal adequada que a abriu lindamente! (...) creio que seja este tipo de liberdade que as pessoas estejam procurando quando ensinam técnica, mas, de algum modo, em muitas escolas, entre muitos professores, ela [a técnica] se torna destacada demais, muitas vezes porque os próprios professores nunca se movimentaram. (Linda Wise – entrevista, categoria 2 - sobre momento em que a pesquisadora a auxilia no trabalho corporal com uma das alunas da oficina)

Explorar e reconhecer o espaço cênico. Linda Wise pedia que caminhássemos pela sala tendo os olhos como archote para observar as pessoas, os objetos, as texturas da parede, do chão; olhos que apontavam a direção e auxiliavam na intenção criada para o caminhar. Olhos que procuravam e fixavam-se por segundos, propositadamente, em outros colegas, num desafio interno que deslocava a mais tênue emoção. Olhar era, pr´além de enxergar, despir-se diante do outro e, num movimento contrário, permitir-se desnudar. Este paralelismo de movimentos (interno e externo) seriam os pilares para o trabalho de interpretação realizado durante as

tardas da oficina. Um ativar da dinâmica singular do corpo. Criar intenção de movimento era um chamado interno, uma convocação fisiológica/psíquica do corpo, que nos garantia presença, estar e sentir-se vivo, no instante.

A sensação corpórea enquanto se está cantando é muito importante. Com frequência procuro pensar: Estou colocando-os juntos? Trabalho-os em conjunto ou os separo? (Linda – entrevista – categoria 2)

Após este início, damos sequência ao trabalho explorando improvisação, percepção musical, vocalização, por mais 1h30. O pianista Saso Vollmaier propõe sequências melódicas com diferentes atmosferas, humores, com uma gama de detalhes em que o ouvido precisa esmerar-se: ataques, pausas, pulso, rítmica, intenções, intervalos. A orientação é deixar o som invadir os poros, ressoar os ossos ao produzirmos voz e estabelecer relações de volume (intensidade), sensação (que poderá ser traduzida em diferentes timbres e ruídos), altura (agudos, graves, médios), imagem (no sentido de ação imaginativa) na residência do som, o corpo. Saso nos provoca: De que forma este ou aquele som nos afeta? O que essa música me sugere? Repetimos as sequências todos juntos, em roda, buscando traduzir com o corpo as sensações que a melodia transparece. Depois, sempre no círculo, individualmente. Em seguida, em nova proposta, a frase melódica será desmembrada em outras vozes, ganhando complexidade. Formam-se grupos divididos aleatoriamente pelo pianista. A percepção harmônica desperta os ouvidos para novas personalidades e caminhos do som, lançando o desafio musical do cantar a sua voz ouvindo as demais, trabalho recorrente entre grupos vocais. As dúvidas, os medos, as angústias, vão sendo suportadas pelo grupo e aos poucos a voz vai desvelando suas camadas, feito pele, porque a voz do outro é capaz de revelar mais sobre a nossa própria voz e escutar o outro é também aprender a cantar.

(...) uma definição bem básica do que eu faço seria o acompanhamento da revelação da voz de outra pessoa. Às vezes tenho a impressão de que sou um pouco como uma doula, a pessoa que ajuda o bebê vir ao mundo. É como revelar algo a alguém que talvez não estivesse consciente. Isto num nível bem básico, não básico em termos de hierarquia, mas de ponto de partida. E a partir daí varia: pode ser o acompanhamento de alguém numa busca artística como também um acompanhamento em direção a algo mais pessoal. (Linda Wise – entrevista – categoria 1)

Um dos exercícios individuais – diante do coletivo – que estimula a criatividade e acalora as manhãs é o de improvisação a partir de um caminho sugerido pela sua própria voz. Não há uma partitura ou um tema pré-fixado por Saso. Mas, duas vozes (a do piano e a do sujeito) que irão aventurar-se pela música livremente com quaisquer vogais, quaisquer sílabas ou apenas sons, num jogo cênico-musical-corporal sem linha de chegada ou algo figurativo para desenvolvimento do tema.

(...) Os livros nos informam, mas são as pessoas que levam o trabalho adiante. Quero dizer, você pode fazer análises e isto foi feito, mas é interessante analisar o verdadeiro trabalho que estavam realizando no estúdio (sala de aula), escutando os sons e compreendendo que tipo de sons estudavam, como chegaram às notas, e tem gente que fez isso, que estudou a anatomia desses sons, por exemplo, e como você consegue chegar neles. (Linda Wise – entrevista – categoria 1)

No trabalho de vocalização conduzido por Linda, chamou-me a atenção a não fixação dos exercícios em função de classificações (precipitadas) das vozes (baixo, tenor, contralto, soprano e suas especificidades) mas sim, a intenção de salientar a potencialidade da voz em sua plenitude, convidando-nos a experimentar novos espaços de ressonância – de extremos graves a extremos agudos; frequências pouco ou nunca visitadas anteriormente; a descoberta de timbres julgados ou tidos por muitos de nós como não usuais porque “feios”, “ruidosos”, “estranhos”. Sons que brotavam de nossos próprios corpos sem grandes esforços, mas que pareciam adormecidos, abatidos.

Toda e qualquer sequência de vocalize é orientada tendo os pés bem firmes no chão e o apoio respiratório como propulsor e suporte para a coluna de ar. Não raro, Linda desloca-se do piano para auxiliar algum aluno sensibilizando-o e gerando tônus na cintura pélvica e abdômen para melhor apoio das notas, distensionando o som e ampliando a noção de ressonância para todo o corpo e não apenas no aparelho fonador.

Acho que a razão principal (que me inspirou a dar aula) foi quando conheci Roy Hart, quando ouvi aquelas vozes e fiquei muito comovida. (...). Poderia dizer que o trabalho vocal dele fazia a voz de instrumento para algo além e eu acho que talvez fosse este algo além que eu estava procurando. (...). O que eu tinha de fato (quando comecei a dar aula) era imaginação e acho que todas as minhas primeiras aulas foram baseadas na escuta e no desenvolvimento da imaginação. E, se for falar de técnica hoje, acho que a imaginação também está em 60% dos meus pontos de partida. (Linda – entrevista – categoria 1)

É no período da tarde – quando temos mais 3h de oficina – que iniciamos o trabalho de interpretação das canções, propriamente dito. Cada aluno escolheu um tema (em português, inglês, francês, espanhol, italiano – preferencialmente, a pedido de Linda Wise) antes do *workshop* iniciar e encaminhou, via e-mail, a letra, a partitura ou cifra e/ou uma gravação para o pianista e para Linda, que estuda o material antes e durante a oficina. A cada tarde, trabalham/cantam até quatro ou cinco alunos. Esse tempo é variável, já que este momento é permeado por muitos humores e ações. Há o sujeito cantor e o desafio de comunicar-se pela canção; a comunhão/interlocução musical – piano/voz; a escuta e observação de Linda sobre a canção e sobre o sujeito cantor; os alunos que a partir de agora passam a formar uma espécie de plateia. Eu diria que é o momento mais aguardado por todos por ser também muito desafiador, delicado, poético e revelador para muitos.

Trabalho em níveis muito diferentes com cada pessoa, contudo, acredito que, como o artista se conhece melhor, o trabalho de interpretação serve para permitir que o cantor se torne [um artista] – em inglês existe uma diferença entre artista e intérprete. Eu gostaria que artistas intérpretes, melhor dizendo, intérpretes [que] são artistas assumissem responsabilidade por seu trabalho, que façam escolhas e não simplesmente sigam o diretor.” (Linda Wise – entrevista – categoria 3)

Linda Wise deixa livre a ordem das audições. O aluno que vai cantar pode fazer ajustes – de tonalidade, rítmicos, de andamento, combinar uma introdução etc. - com o pianista antes de se apresentar. E aqui, é imprescindível acentuar a qualidade da escuta de Linda Wise. Quando se dá início às apresentações, seu corpo é mobilizado a identificar aquela voz. Descrevo este momento me lembrando de uma expressão usada pelo ator e diretor peruano Enrique Pardo, em sua oficina “Teatro Coreográfico”, no Chile (2015): “*mirar con las orejas*”. Enrique fazia uma referência direta aos animais – burros, coelhos, lobos - que ao olhar, são orientados, em primeira instância, pela audição.

Ao observar Linda Wise trabalhando interpretação, especialmente, tenho a nítida percepção de que seus grandes olhos azuis são guiados verdadeiramente por suas orelhas. São elas, dois faróis que iluminam os sons e as vozes que acolhe e orienta.

A interpretação em seu sentido mais rico para mim é quando você entra no sonho e não quando fica focada apenas no sonhador, a pessoa que está criando o sonho. Por outro lado, se o sonhador não se revelar, o sonho pode ficar vazio, inerte, e não algo vivo. Mas isso também se equilibra, é disso que tratam as escolhas. (Linda – entrevista – categoria 3)

Ao debruçar-se a ouvir os cantores e atores, Linda reclina seu corpo à frente, tira por alguns momentos os olhos sobre aquele (a) que canta, baixa a cabeça e, com as orelhas, inicia um entendimento, uma busca pelo som do outro naquele corpo, diante de todos, no espaço. A mim, parece que se pergunta: O que essa voz quer me dizer? O que tem a me dizer? O que consegue? Onde está? Será que se contorce por dentro? Se angustia? Sente medo? Dor? Quem é este que canta? Que lugar quer ocupar? Tem coragem? O que sente/sabe sobre esta canção? O que imagina?

Percebo as questões em sua expressão circunspecta, feito o lobo que identifica a presa ao longe. As perguntas (e respostas) para as minhas dúvidas não têm ordem direta ou a pretensão de “desvendar enigmas” já que o que Linda Wise enxerga é físico, mas exige um entendimento metalinguístico quando as dificuldades ou bloqueios não se apresentam, necessariamente, enquanto patologia ou qualquer desorganização fisiológica. O "*mirar con las orejas*" de Wise é capaz de identificar algo que está realmente encarnado, escondido, represado, recalcado e que individualmente – solitariamente – é difícil acessar. A revelação ou tradução daquilo que ouve depende do consentimento e da disponibilidade de quem se propõe a uma experiência de voz como essa. Não raro, após a primeira audição, ela saúda o aluno, sempre com um elogio e um sorriso, sem julgamentos. E então inaugura o trabalho de escavar a canção e o cantor. O objetivo é ampliar as possibilidades sem “*nãos*” persecutórios ou qualquer postura autoritária, impeditiva, sobre o como fazer. Delicadamente, se Linda percebe uma dissociação ou contradição entre o caminho da voz e o do corpo, por exemplo, pede ao aluno que lhe explique sobre o que está cantando, sobre o que diz a letra e seu contexto, solicitando do sujeito material para que se atente ao nível de sua compreensão, escolhas e direção musical. Se é capaz de se perceber na canção, se consegue elaborar sua escolha, qual o lugar que deseja /que consegue ocupar. Qual a opinião do aluno sobre o que canta.

Quando visualiza/escuta uma força exagerada do cantor para alcançar determinadas notas ou um excesso de tensão, por exemplo, Linda Wise desvia o foco da dificuldade propondo algum exercício corporal que reavive o tônus da musculatura abdominal e organize o corpo enrijecido, sugere movimentos que transportam o aluno

para um outro nível de propriocepção, buscando liberar a tensão, e cria dessa forma um caminho menos tortuoso até o objetivo. É recorrente convidar a todos para experimentar o exercício proposto junto ao aluno que trouxe a dificuldade. Quando há dúvidas ou problemas com afinação, por exemplo, a professora solicita outro colega de sala que funciona como espelho/suporte melódico (e emocional) e, ao contrário de alguns treinamentos de percepção tradicionais, não aciona necessariamente o piano para exemplificar e insistir na nota (o que constrange o aluno muitas vezes), mas sim ouvir a ressonância do som no corpo, perceber o som no outro.

Outro exemplo que presenciei é o trabalho com canções de conteúdo objetivo e extrovertido, letras de convocação, onde a performance do cantor se mantém tímida, com a voz pouco projetada, encapsulada, traçando um caminho que não elucida o sentido do texto. Nesse caso, Linda Wise propõe que o aluno fale a canção como se fosse um discurso. Como estratégia, o sujeito é suspenso por outro colega de turma ou sobe numa cadeira ou mesa. Ao criar tal situação – *imagine que você está numa praça pública, discursando para uma multidão de pessoas* – o aluno acessa outros ajustes vocais e passa a projetar sua voz quando se coloca como protagonista da cena. As transformações a partir de ações imaginativas e proposições cênicas são imediatas aos que aceitam o jogo. É considerável destacar que toda e qualquer proposição vem acompanhada de uma resolução técnica, digo, própria da técnica vocal, mas facilitada por uma abordagem pouco usual nas aulas de canto – o corpo, o lúdico, a cena.

Quando identifica um caminho sensível, expressivo e disponível do cantor, mesmo mostrando-se exultante, a professora lança outros desafios e conta com o pianista Saso Vollmaier para sugerir improvisações, mudança da tonalidade, do ritmo, da harmonia, da situação cênica, aspirando uma nova leitura, um novo risco, abrindo uma outra janela.

Às vezes, eu vou para o extremo oposto ao que a pessoa começou... O extremo absoluto de onde você já esteve te dá perspectiva para a interpretação e aí você não precisa ir pelo modo mais rápido de se compreender uma música. Interpretação é tentar abrir essas portas. (...) se vou dirigir uma performance, começo com algo muito simples, nunca tento incluir a interpretação. Então, a primeira coisa é a canção. Você estuda a canção, você aprende a melodia, pega o ritmo, então você passa para as palavras do jeito que você (as ouve) ... e a estrutura. Nunca começaria pela interpretação ou segmentando a canção. Gradualmente, você vai entrando na música. (Linda – entrevista – categoria 1)

A emoção de quem canta invade a sala pelos vãos e atravessa a muitos. Emociona-se o cantor que vence o medo e conquista novos espaços vocais (notas, timbres, passagens); aquele que diz uma palavra de maneira inédita; o que permitiu à Linda, por meio da mobilização ou o chacoalhar da cintura escapular, abrir algum espaço bloqueado anteriormente; afetam-se todos os que ouvem uma voz que se fragiliza ou se potencializa; emociona-se aquele que sente que a respiração livre o alforriou de alguma tensão; um outro para quem a canção virou um espelho. A emoção nos liquefaz.

Há muitos cantores, mas não muitos chegam a encontrar o que os faz especiais, aquilo que poderia ser o material do artístico. E todo mundo deveria cantar, com certeza. Porém, interpretar é outra coisa, é quando você ouve algo novo e não consegue imaginar que aquilo algum dia tenha sido feito de outra forma. (Linda – entrevista – categoria 3)

Entendo que “A Arte da Interpretação” é semente para a expressão singular do cantor, já que é um espaço para cultivar o silêncio e o som do corpo, a escuta e a comunicação, a existência na alteridade, colocando-nos em contato com o avesso de nós e mostrando que há um solo, uma casa a ser preparada antes de revelar o seu cantar.

O que eu chamo de arte da interpretação é a tentativa de abrir todos os caminhos pelos quais você poderia seguir. (Linda – entrevista – categoria 3)

6. RESPOSTAS DOS SUJEITOS PRÉ E PÓS-OFFICINA

Destacamos neste capítulo os resultados dos questionários pré e pós-oficina “A Arte da Interpretação” aplicados a 12 alunos. Os quadros de 1 a 11, com a íntegra das respostas, estão disponíveis para consulta nos anexos 6 e 7.

A amostra foi composta por sujeitos que participaram pela primeira vez da oficina “A Arte da Interpretação” (denominados por S1 a S12), sendo 10 mulheres e dois homens, com idade entre 23 e 54 anos e predominância de utilização da voz cantada e falada por oito deles (66,66%). Todos fizeram aula de canto com variação de três a 24 anos (S12) enquanto alguns destacaram ter intimidade com o canto desde criança. Seis sujeitos mencionaram que prosseguem seus estudos e S9 teve experiência com oito profissionais diferentes. Apenas S7 é integrante de um coral amador.

No repertório, 11 sujeitos se dedicam à música popular brasileira (MPB) incluindo diversos ritmos. Deste grupo, apenas um afirmou ter intimidade também com canções latino-americanas, francesas e jazz e apresentar um repertório lírico em casamentos. O S12 é o único que se dedica exclusivamente ao repertório lírico para tenor *spinto*.

Quando questionados se há diferença entre um cantor e um intérprete, apenas um sujeito referiu que não, todos os demais destacaram diferença. Para 11 sujeitos da amostra, o ponto principal recai na dualidade: técnica x emoção e na forma de se comunicar e afetar o outro. Como a descrição a seguir:

Um cantor pode ser alguém que domina questões mais técnicas e usa bem a sua voz, de maneira organizada, afinada, esteticamente coerente com determinado estilo, mas não necessariamente tem as qualidades de um bom intérprete, aquele que consegue transmitir afetos com a sua interpretação (S9).

Na pergunta (pré-oficina) sobre qual a relação entre corpo-voz-emoção na dinâmica do intérprete, 100% dos sujeitos responderam que se trata de uma tríade indissociável por meio das expressões: “*estão interligados*”, “*todos conectados*”, “*relação substancial*”, “*questões que devem andar juntos*” entre outros. O S3 destacou a dificuldade em se atingir este patamar de conexão dada a pouca atenção a este tipo de trabalho: “... *Corpo, voz e emoção quando não bem coordenados podem ser*

responsáveis pela sensação de fragilidade, exposição e até mesmo superficialidade.”
(S3).

Para S7 a emoção é fator imperativo na expressão do intérprete, sendo resultado da dinâmica entre corpo-voz: *“A emoção no canto pode ser demonstrada na voz, num gesto, num olhar. Descobrir a linguagem do seu próprio corpo é trabalho constante para o intérprete.”* Para a maioria dos sujeitos, esta unidade corpo-voz é a garantia para se atingir o principal objetivo do intérprete: a emoção, o afetar a plateia. Por outro lado, para S8 e S12 é o estado (movimento) corporal que gera a emoção, sendo a voz um produto desta relação: *“A voz precisa de emoção para realmente tocar e maravilhar quem ouve. O corpo é parte indissociável na construção da emoção e da dramaticidade cênica, além de ter relação direta na qualidade do som produzido.”*
(S12).

Num raciocínio complementar, S8 afirma:

Eu diria que a posição e o movimento corporal influencia a emoção/intenção e esta, por sua vez, promove um movimento ou estado do corpo. E a voz é o produto dessa relação. Ou seja, a voz é o resultado da interação dos outros dois elementos.

Na parte do questionário aplicada após a oficina, os sujeitos que haviam apontado queixa e/ou dificuldade no canto apresentaram novos dados. O sujeito S3 deu destaque para o *“enfrentar”*, como descreveu, do estado psicológico e do emocional que por vezes atrapalhavam seu desempenho de canto, aliado ao desafio de cantar no lugar do incômodo assumindo as fragilidades *“entre outros sentires”*. Segundo ele, esse encorajar-se se dá na direção contrária a um trabalho que privilegie a estética e imediatamente *“um som primoroso, afinado e seguro”*, afirmou.

S8 afirmou que suas queixas relativas à passagem de voz e registros não foram diretamente enfrentadas, mas que os exercícios exploraram a questão, proporcionando um crescimento em toda a sua extensão vocal. O S9, a quem uma das dúvidas era o conflito entre os registros da voz lírica versus popular, afirmou que Linda *“alongou”* sua voz de peito, ajudando-o a cantar mais agudo, com manutenção do registro, conscientizando-se de que o tema tem mais relação com a intenção do gesto vocal. O mesmo participante também destacou que foram propostos exercícios de improvisação entre voz cantada e falada e que o alongamento corporal permitiu maior propriocepção e dinâmica para explorar a intensidade do som.

A dificuldade do S10 foi identificada pela professora e trabalhada diretamente na canção escolhida pelo participante e nos exercícios em grupo. O S11 afirmou descobrir muitas possibilidades e espaços na voz e que o trabalho de apoio respiratório permitiu atingir notas agudas com mais suavidade e soltura. O grupo também serviu de espelho e exemplo na identificação e solução de algumas dificuldades. No trabalho de ressonância, o aluno apontou melhor percepção auditiva com o ouvido direito em detrimento ao esquerdo.

Em relação a aspectos praticados na oficina, foi investigado o que os sujeitos apreenderam e/ou modificaram após o trabalho. No que tange à respiração, a maioria dos sujeitos destacaram que aumentaram a percepção dos pontos de ressonância do corpo nunca acessados anteriormente; maior fluidez da voz; maior amplitude e liberação, tendo a respiração como um canal de exploração de novos espaços corporais e de relaxamento; a viabilidade de uma respiração pela boca e pelo nariz; melhor emissão e sustentação das notas por meio da consciência do apoio muscular. Para S3, o maior ganho foi *“a respiração profunda na região pélvica para maior conexão com os graves, e o relaxamento e expansão dos músculos do pescoço, nuca e cabeça para melhorar o fluxo do ar facilitando os agudos.”* O S5 não conseguiu traduzir as mudanças, enquanto S8 afirmou ter reforçado conhecimentos aprendidos anteriormente. Para S12 nada foi alterado ou aprendido.

A mesma questão foi levantada quanto ao corpo, ao que todos identificaram alguma mudança positiva. A expressão *“ampliar a consciência”* e *“abrir espaço interno”* foram apresentadas tanto por S1 quanto por S4, este último, a quem o trabalho atingiu a fronteira *“da alma”* por explorar musculaturas profundas, como o diafragma. A liberação das tensões também foi apontada como um ganho importante por S1 e S2. Acordar para o seu próprio corpo foi uma questão apresentada por S5, S6 e S7 que destacaram desde a permissão para acessar espaços nunca visitados até a total falta de comunicação com o seu próprio corpo e a aproximação inaugurada pelo trabalho; o corpo promovendo o autoconhecimento; o cantar como algo expandido para além do aparelho fonador.

O S8 e S10 também comungam da opinião de que a oficina expandiu a noção de que a voz, na perspectiva corporal, ganha uma nova dimensão:

Notei a importância de se manter o corpo presente e em sintonia com a música e a intenção da canção. Como que a postura corporal realmente

influencia a produção do som. A gente costuma pensar que cantar é só peito, garganta e boca, mas a prática mostrou que a consciência corporal e a posição do corpo são fundamentais para a abertura dos espaços internos e para comandar diferentes qualidades de som. (S8)

A correção de um movimento postural de cabeça permitiu ao S11 emitir notas agudas e graves com maior facilidade. O S12 destacou que alguns exercícios lhe proporcionaram leveza e relaxamento em detrimento a outros, que lhe deixaram tenso.

Entre as principais percepções sublinhadas pelos sujeitos quanto à voz destaca-se a exploração de novos timbres e ressonâncias com foco na região aguda, especialmente pelos alunos S1, S2, S3, S4, S5, S7, S8 e S9. Para S6 descobrir a própria voz foi fruto de um processo exploratório e exige tempo: *“Apreendi que há ainda um universo inteiro a ser desvendado em minha voz. Lugares que ainda não consigo acessar, seja pelo desconhecimento da minha própria máquina/corpo, seja por bloqueios psicológicos.”* (S6). O S9 destacou uma mudança na qualidade de sua escuta quanto à fragilidade de sua própria voz.

Achei muito interessante brincar com diversas sonoridades ao longo do curso (o caráter lúdico amplia muito as possibilidades: brincar relaxa) – e no meio dos exercícios parece que “ressuscitei” a sonoridade do canto lírico que estava “perdida” há algum tempo por aqui. Senti de uma maneira muito confortável, muito melhor do que nos meus últimos estudos. Parece que meu corpo gosta da sensação dessa sonoridade. A entrega é mais fácil. E a sensação de produzir um grande volume de som, com conforto, sem grande esforço é muito boa... Só respirar muito e deixar o corpo responder... (S9).

Os sujeitos S10 e S11 apontaram ganhos na extensão vocal e resistência física ao alcançarem melhor projeção a partir do apoio muscular. Já o S12 não apontou qualquer diferença, salientando que faz aulas desde 1994 e que as mudanças não se apresentam repentinamente.

A oficina para S1, S2, S4, S5, S6, S8 mudou a forma de cantar porque ampliou a percepção de cada um deles sobre seus corpos. Entre as expressões utilizadas por estes participantes estão: *“novos espaços corporais foram abertos”*; *“o desamarrar o corpo”*; *“consciência corporal ao cantar”*; *“a interação entre corpo, letra e melodia”*; *“a conexão canto/voz para um canto mais livre e autêntico”*. Para S7 seu canto ganhou uma assinatura. O S9 sentiu ainda dificuldade de pensar o canto a partir da fala, como alguns exercícios propostos por Linda Wise, por outro lado apontou que esta nova porta o encoraja a descobertas. Ainda nesta aproximação de fala e canto, S11 afirmou

que ficou mais atento ao significado e contexto da canção, salientando a exploração da melodia da voz sem significado, despertando a intuição. Para o S12, não houve qualquer modificação ou aprendizado.

Dúvidas, arriscar-se mais, maior acuidade na escuta, ganhos com o processo de trabalho a partir da coletividade, mais reconhecimento do território cognitivo e musical da canção foram algumas respostas dos sujeitos quando questionados sobre o que modificou e/ou apreendeu sobre a sua interpretação.

Cada música requer uma voz, um estado. Quem está falando o texto da canção? Para quem está sendo comunicado? Essas perguntas alteram a forma como encarar a música a ser interpretada. Isso, trabalhado na presença do cantor (no sentido de estar no tempo presente), torna o cantar mais expressivo e o instrumento está a serviço da comunicação. (S1)

“Corpo”, “fluidez”, “naturalidade” são expressões destacadas por S2 e S6 como pilares para se chegar a uma interpretação mais elaborada. Segundo eles, atingir a emoção da canção passa pela pesquisa corporal que requer liberdade para expressar-se. Os sujeitos S5 e S7 apresentaram dúvidas sobre suas interpretações destacando a importância de acompanharem as audições dos colegas como material de aprendizado e evolução em seus próprios processos. Para S8 e S9 a atenção à melodia e à letra da canção, aliada ao “arriscar-se mais” por meio de exercícios de improvisação, deram suporte a uma melhora em suas interpretações. Para S11 aprender a escutar e saber como estar na música foram conquistas importantes. Para S10 houve uma mudança discreta na interpretação de sua canção, enquanto S12 não percebeu uma diferença efetiva.

Acho que tenho me permitido “exagerar” mais. Tenho buscado ter sempre muita clareza sobre o texto que estou cantando para imprimir com coerência a emoção no canto. Foi muito interessante perceber no meu canto e no das outras pessoas as emoções aflorando e um descontrole inicial vindo do permitir-se exagerar a emoção, se entregar, chorar, mas depois guardar a sensação dessa intenção e o que ela provocou na voz, mantendo o controle e aproveitando a emoção no som, intensificando as interpretações. (S9)

Numa última questão, os sujeitos responderam sobre a relação entre corpo-voz-emoção, ao que todos os sujeitos apontaram uma indissociável relação com ênfase na proposta do curso de ampliar tal percepção, por meio da prática dos exercícios corporais/vocais. A declaração do S11 sintetiza esse ponto:

Ficou mais claro ainda que não existe como dissociar uma coisa da outra. O trabalho corporal e vocal é intimamente ligado com a emoção. Todos os

exercícios de vivência que o curso me proporcionou foram excelentes catalizadores para atingir o ponto da emoção. Foi muito importante observar o outro, pois a escuta é um exercício poderoso. E é mágico ver essa transformação, ver o som ganhar sentido e potência, a ponto de emocionar a todos. (S11)

Vale ainda destacar a resposta do S4 que sublinhou uma frase de Linda Wise proferida em aula: “o som sem a imaginação não é arte”, ao discorrer sobre o intérprete enquanto alguém capaz de enxergar o que está cantando. Para o S6 “o cantor deve confiar em seu corpo”, ao que, para S7 a relação da emoção com corpo e voz é física:

Total. O estado do meu corpo, minhas emoções refletem nos meus músculos e minhas articulações, que refletem na minha respiração, que refletem no meu canto. Quando estas estruturas estão harmonicamente relaxadas, o resultado no canto é totalmente diferente. Descobrir que as emoções se instalam no corpo, e utilizar o movimento do corpo para expressar uma intenção, é uma experiência que se reflete em outras áreas da nossa vida. (S7)

É importante realçar a opinião de S12, para quem a oficina, de maneira geral, não apresentou melhoras significativas:

Não acho que houve melhoras significativas. Minha última reflexão: observar a performance de um cantor que admiro me traz mais elementos para melhorar meu canto. Achei a proposta pouco efetiva, em alguns momentos parecida com psicodrama, muito mergulhado no universo catártico. (S12).

Dedicaremos na discussão, uma parte para analisar sua avaliação, já que esta destoa do restante do grupo.

No quadro comparativo das notas de autoavaliação pré e pós-oficina dos nove quesitos escolhidos, subtraímos dos dados gerais o S12, para tratamento diferenciado, uma vez que foi o único a apresentar notas mais baixas após a oficina em todos os quesitos, sendo as notas de menor distância escuta e emoção (de 9 para 6). Seu pior desempenho foi registrado nos itens articulação e ressonância (de 9 para 4).

A autoavaliação (pré e pós-oficina) dos demais sujeitos apresentou melhora, com atribuição de notas mais altas nos seguintes quesitos: trabalho de consciência corporal, ressonância e emoção em 10 sujeitos; respiração, escuta/percepção musical, trabalho de vocalização e expressão artística para 8 sujeitos e interpretação

para 7 sujeitos. O quesito articulação foi o que apresentou menor variação de melhora segundo os sujeitos, essa foi apontada apenas por cinco sujeitos (S1, S2, S4, S9 e S11).

Os alunos apresentaram uma manutenção de seus desempenhos nos temas: articulação/dicção (5 sujeitos); respiração, escuta/percepção, trabalho de vocalização e interpretação da canção (3 sujeitos); expressão artística (2 sujeitos), consciência corporal, ressonância e emoção (1 sujeito).

Os quesitos pronunciados com notas máximas após a oficina foram: emoção (5 sujeitos); consciência corporal, escuta/percepção, ressonância, expressão artística e interpretação da canção (3 sujeitos) e respiração/apoio, vocalização e articulação/dicção (2 sujeitos). O S2 foi o único aluno a se avaliar com nota máxima em Interpretação da canção tanto no pré quanto no pós-oficina, enquanto o S4 aplicou a nota máxima em todos os quesitos após a oficina. A nota de interpretação da canção foi a única avaliada como mais baixa pelo S1.

Quadro 1 - Painel comparativo das notas de autoavaliação dos sujeitos pré e pós a oficina “A Arte da Interpretação” em relação a nove quesitos

sujeitos	Respiração /apoio respiratório		Trabalho de consciência corporal		Escuta e/ou percepção musical		Trabalho de vocalização		Articulação /dicação		ressonância		Interpretação da canção		Expressão artística		emoção	
	PRÉ	PÓS	PRÉ	PÓS	PRÉ	PÓS	PRÉ	PÓS	PRÉ	PÓS	PRÉ	PÓS	PRÉ	PÓS	PRÉ	PÓS	PRÉ	PÓS
S1	7	8	8	8	7	9	7	8	7	8	7	9	9	8	8	9	7	10
S2	8	9	9	10	8	10	8	9	8	9	8	10	10	10	10	10	9	10
S3	7	8	7	8	9	9	8	9	7	7	7	8	7	7	7	8	8	9
S4	7	10	6	10	7	10	6	10	9	10	6	10	7	10	7	10	8	10
S5	8	8	5	9	6	8	7	9	8	8	7	9	7	9	7	9	7	10
S6	8	8	7	8	7	8	8	8	8	8	8	8	7	8	7	7	7	7
S7	7	8	4	6	8	8.5	8	8	8	8	6	7	5	6	6	6.5	6	7
S8	9	9	8	9	9	9	8	9	7	7	7	8	6	8	6	8	6	8
S9	6	8	7	9	7	8	8	9	6	7	7	9	8	9	7	9	8	9
S10	4	7	5	7	8	8	7	7	8	8	6	7	6	6	7	7	6	7
S11	5	10	7	10	8	10	7	10	8	10	7	10	5	10	8	10	9	10
S12	9	5	8	5	9	6	9	5	9	4	9	4	8	4	9	5	9	6

7. DISCUSSÃO

Se um excesso de pretensão – ou confiança - me tomasse a esta altura da dissertação, poderia considerar a chegada a este capítulo como se estivesse com as mãos na taça ou conseguido saltar altíssimos metros e vencido um recorde numa competição de salto com vara. Recolho a excitação e faço aqui uma breve reflexão das páginas anteriores, antes de prosseguir.

Este trabalho nasceu do desejo de discutir o intérprete da canção e, conseqüentemente, teve agregado novas questões que deram contorno e fundamento ao estudo. Uma dificuldade recorrente foi encontrar bibliografia que discorresse sobre tal figura, termo comumente utilizado como sinônimo para cantor. Na área da Música, é comum o tema assentar sobre a obra do compositor, enquanto na Fonoaudiologia a discussão tem parca atenção dos pesquisadores. No campo da Pedagogia Vocal o assunto é igualmente limitado e gera divergências conforme destacam Miguel et al. (2015); Tragtenberg (2017); Mariz (2013); Silva (2016) e Campos (2018).

Primordialmente, tinha como amostras para este estudo de caso a entrevista com a professora Linda Wise e as respostas dos questionários dos alunos participantes da oficina “A Arte da Interpretação” de 2017, no Brasil. Com a análise desses resultados verifiquei a necessidade de um novo capítulo capaz de trazer informações sobre as atividades realizadas no dia a dia da oficina a partir do olhar e da experiência como sujeito/aluna de edições anteriores do referido trabalho e como pesquisadora. Refletir sobre os dados, convenceu-me hoje de que analisar o material registrado em vídeo poderia ser um rico elemento, embora o caminho científico metodológico para descrição deste ainda não se manifeste com clareza.

Mas, como já cantaram Dona Ivone Lara e Delcio Carvalho na parceria do samba-choro *Nasci pra sonhar e cantar* (1982), “há sempre um amanhã para o seu pranto secar”, tiro o pó da caneta e sigo na intenção de concluir este primeiro desafio acadêmico.

Inauguro a discussão da oficina “A Arte da Interpretação” pelo corpo, a casa da voz, destacada como primordial no trabalho com o cantor, segundo as respostas categorizadas a partir da entrevista de Linda Wise, que resgatou especialmente temas da categoria 1, 3 e 2 respectivamente. A metáfora “casa” não é gratuita, pois a ideia de residência permite acessar um espaço com vários compartimentos, ambientes,

algo singular e substantivo, concernente à unidade. Tal qual defende Wise ao exacerbar a conexão corpo-voz como imanente, ao momento em que detalho no capítulo dedicado à oficina as atividades e exercícios como convocações diletas da morada da voz, tal qual os sujeitos responderam dizendo que o corpo foi determinante nas conquistas e novas percepções para um cantar livre e pessoal. Neste sentido, as declarações de S1 como *“novos espaços corporais foram abertos”*; *“o desamarrear o corpo”* (S2); *“consciência corporal ao cantar”* (S4); *“a interação entre corpo, letra e melodia”* (S5); *“a conexão canto/voz para um canto mais livre e autêntico”* (S6) e até *“O trabalho é muito profundo e não mexe apenas no corpo, mas vai fundo na alma”* (S8), permitem que confrontemos a questão da dicotomia corpo x voz que persiste e/ou é enfatizada ainda hoje por algumas abordagens pedagógicas com cantores. Na literatura dos autores Bloch (1998); Pinheiro e Cunha (2004); Vianna (2005); Gayotto (2007); Grotowski (2010); Melo et al. (2015); Linklater (2016), fica evidente o entendimento de corpo-voz enquanto ideia (ou sistema), ou como “linguagem” tal qual descreveu o S7, sugerindo-nos uma engrenagem de aspectos biológicos e psíquicos, como um movimento monista de ação e reação, de simbiose, onde o corpo reage segundo desejos elaborados por seu psiquismo e vice-versa. Tal dinâmica cristaliza a tradução do conceito psicanalítico de pulsão, introduzido por Freud, no qual a condição corporal é compreendida como uma força dinâmica entre psiquismo e somático (Laplanche e Pontalis, 1991; Aleixo, 2002; Mello, Andrada e Silva, 2008).

Assim, os caminhos – e descaminhos da voz – sua obediência ou transgressão, não poderiam estar senão submetidos a esta mesma força impulsora, capaz de registrar no corpo todas as suas marcas e promover, definitivamente, uma compreensão conjugada da dimensão corpo-voz. Dimensão esta, instaurada pr’além do orgânico e sim, como afirma Fernandes (2011, p.23), porto também do “corpo filosófico, o corpo histórico, o corpo estético, o corpo religioso, o corpo social, o corpo antropológico e o corpo psicanalítico”. Wise é categórica ao dizer:

Se você pega um texto teatral, diz, vou repassá-lo de novo e de novo, 50, 100, 200 vezes. Você o coloca em sua boca, você o sente no corpo e se movimenta com ele, tenta penetrá-lo até que se torne algo físico e acho que também é assim com as canções. O que significa subir àquela nota neste momento? Sabe? (Linda Wise – entrevista – categoria 2).

Esta reflexão desenha uma rede de comunicação entre os pensadores da revisão de literatura deste estudo: desde o conceito de *“rede polifônica”* do músico e

ator Malleta (2005), à ideia de “*gesto interpretativo*” discutido por Andrada e Silva (2015), a relação biomecânica do corpo cuja resposta das estruturas esquelético-musculares influem sobre um melhor desempenho, saúde e longevidade vocal e, o conceito de corporeidade explorado por Aleixo (2002).

Pinheiro e Cunha (2004) recorreram à psicanálise de Freud estabelecendo relação dos sintomas de disfonia com bloqueios e/ou repressões. Para as autoras, a voz é um produto material (som) e simbólico (afetos) do corpo e para atender um sujeito com sintomas vocais é preciso ter uma visão integrada e questionar-se onde está o sujeito/autor dessa voz, seus significados, a história do indivíduo, tal qual propunha Alfred Wolfsohn no início do século XX, tal qual exercitou Roy Hart com seu grupo de teatro do qual participava Wise.

A voz como um lugar sonoro e afetivo, capaz de revelar o sujeito a partir de sua geografia humana, como faz Linda ao subjetivar e individualizar a exploração da técnica vocal com cada estudante, garantindo um apropriar-se do cantar, reconhecendo sua própria morada que se comunica na alteridade. Como admite Linklater (2016) ao dizer que a voz é uma assinatura inscrita no psiquismo de cada sujeito.

Ainda na questão corporal, resgato a pesquisa de Marques (2018) para sinalizar quão esquecidos são os temas sobre corpo e percepção/propriocepção, pelos professores de canto. Seria, numa alusão à morada da voz, como viver numa casa desabitada de si e usar controles remotos – à medida que os tópicos da pedagogia vocal se apresentam seccionados - para acionar toda e qualquer função desta casa, mecanizando-a, robotizando-a.

Na autoavaliação dos sujeitos (Quadro 1) da oficina “A Arte da Interpretação”, o quesito trabalho de “consciência corporal” ganha destaque como melhor avaliado, com notas superiores às do período pré-oficina, segundo 10 alunos, seguido pelo tema “escuta/percepção musical” apontado com melhor desempenho por 8 sujeitos. Ferreira (2014) critica a compartimentalização dos temas pedagógicos junto a cantores líricos, em que o conhecimento estratificado e essencialmente focado na dita “técnica vocal” não pressupõe o conhecimento e a exploração da prática corporal para um cantar expressivo e, por isso, carregado/conjugado de emoção. O professor Felipe Abreu, em depoimento à Machado (2013), é categórico ao afirmar que “cantar é um

ato de propriocepção” por excelência e vai além: cantar é um ato político, ou, como diria Linda, uma ação que exige responsabilidade do sujeito cantor.

O desprezo ao trabalho de percepção/propriocepção corporal também foi alvo de críticas por parte do diretor Grotowski, em que as dificuldades com a voz também acometiam (acometem) professores pelo excesso de controle corporal – uma espécie de engessamento do gesto - opinião compartilhada por Linda Wise em sua entrevista (depoimentos da categoria 2), ao afirmar que escolas e docentes supervalorizam a chamada “técnica” sem presumir o corpo, afastando os alunos de recursos que lhes permitiriam um cantar livre, autoral, expressivo.

Aproveito as reflexões do diretor polonês para aventar uma breve discussão a respeito do termo “controle” - substituído nas aulas de Linda Wise por “dinâmica” – conforme relatado no capítulo “Oficina A Arte da Interpretação”. Aqui está um vocábulo largamente explorado por professores de canto. Controle: respiratório, abdominal, da emissão, do gesto, entre outros. O dicionário analógico da Língua Portuguesa (p.52) sugere para "controle": *ideia de deficiência, escassez, carência, falha, lacuna, estacionamento, imperfeição, precariedade, inacabamento, déficit, desfalque*. Tais substantivos desvelam (im) possibilidades para o que chamamos de controle e que, particularmente, me sugerem repensar – e desprezar - o termo, quando o assunto é corpo/voz. Acredito que a ideia de “dinâmica” eleita por Linda Wise pode resultar numa compreensão fluida e eficaz, manejável, na assimilação de processos complexos como o respiratório, o de apoio muscular, o de produção e emissão da voz. E aqui, a pesquisadora assume sua condição artística, inspirada em sua prática, e assume a complexidade e o mistério (muitas vezes) que é equilibrar reflexos sinestésico-corporais e psíquicos, a partir da simbiose entre eles, a partir da pulsão. Estar tão conectado consigo a ponto de ser capaz de cantar publicamente não é uma tarefa das mais simples.

A ideia de dinâmica, em oposição a de domínio, repercutiu na melhora da respiração por parte da maioria dos alunos após a oficina (Quadro 6, anexo 8). O S2 ressaltou que conseguiu utilizar “*todos os espaços do corpo*”; S3 destacou a conexão com os graves à medida que explorou a “*respiração profunda na região pélvica*”, bem como o relaxamento dos músculos do pescoço e cabeça auxiliando atingir notas agudas. Para S4, a simultaneidade da respiração nariz-boca permitiu compreender onde estava o bloqueio respiratório. Para S7, os exercícios de “*liberação corporal*”

influenciaram diretamente a qualidade da respiração influenciando no estado emocional ao cantar. A variedade de opiniões enriquece a discussão sobre pedagogia vocal e acentua os pareceres da pesquisadora, de Abrahão (2016) e Mariz (2016) em defesa de uma técnica que permita a interlocução de diferentes temas (e áreas do conhecimento) para a compreensão e alargamento epistemológico do cantar.

Por isso a observação – e determinação – em trazer à luz a discussão para o termo controle, aparentemente uma questão que poderia ser descartada ou subentendida como teimosia semântica, mas que, em realidade, tensiona uma prerrogativa estruturante no trabalho da professora e sua oficina: a escuta, a observação vigilante do corpo, da cena, do espaço, das inseguranças, das ideias, da imaginação – seja por parte do docente, seja pelos olhos dos interlocutores. Para Linda Wise é a escuta, a mediadora e a porta de entrada para uma pedagogia aliada ao sujeito, que pormenorize suas necessidades. Possivelmente, por este motivo, o ator Roy Hart, mentor da atriz e diretora, negou-se a sistematizar um método.

... ele se recusava a admitir que tinha uma técnica. Ele dizia, “eu não tenho uma técnica, eu não quero escrever um livro sobre o meu trabalho; as pessoas com quem trabalho são o meu livro. (Linda – entrevista – categoria 1)

Lembro-me de minhas aulas com Linda e sempre observei os seus silêncios. Não raro, após uma audição, ela nada tinha a dizer. Pedia tempo para refletir e dar alguma devolutiva. Escutar é sempre uma suspensão, um hiato, uma ação dialógica entre se ouvir e ouvir o outro, para depois elaborar. Uma “*arte que envolve riscos*”, diria Dunker (2019, p.26). A psicanalista Maria Helena Fernandes (2011) criou o conceito “*enquadres de escuta*” para diferenciar a qualidade do material humano em sua distinta prática clínica (hospital, clínica, atendimentos privados etc.), que traduzem muitas imagens que guardo de Linda trabalhando com diferentes colegas. A voz enquanto lugar de reconhecimento do sujeito, como afirma Zumthor (2018); aquela destinada a comunicar antes do signo, da palavra, como defende a filósofa Cavarero (2011) e por isso tem lastro e pode ser expressa enquanto fenômeno.

Insisto aqui na expressão “*enquadres de escuta*”, com o intuito de chamar a atenção para a ideia – menos evidente do que possa parecer – de que a escuta, tomada em seu sentido analítico, supõe que exista sempre uma palavra a ser ouvida, mais precisamente a ser acolhida (Fernandes, 2011, p.35).

No trabalho de Wise, a escuta é capaz de cristalizar e localizar as tensões, a perda da conexão corpo-voz, os medos, as fobias e tudo o de mais humano que a voz está autorizada a revelar. Isso é evidente nas tardes da oficina, ao interpretarmos as canções. Partindo desta atenção, é possível construir um vocabulário, um repertório dos sons, das variadas músicas que uma mesma voz habita e está apta a mover afetivamente e escolher a estratégia de trabalho. Esta é a largada para o início do trabalho técnico com o aluno, como o encontro com o seu próprio timbre e seu aprofundamento, os harmônicos, a projeção, a afinação, o ritmo, entre outros aspectos (Biscaro, 2014).

Internacionalmente reconhecida, a percussionista e professora de música Evelyn Glennie¹³ tem como “*missão de vida*” proporcionar e difundir em suas apresentações e palestras, uma experiência sensível com a escuta. Glennie é deficiente auditiva e há anos defende o ingresso de quaisquer pessoas que queiram estudar música – inclusive surdos – em instituições inglesas. Para ela, o termo música é o mesmo que som, o que remonta a uma perspectiva de que fazer música, antes de qualquer coisa, é escutar, reverberar, ressoar! Este pilar teórico de Glennie estabelece um diálogo horizontal com as primeiras experiências de Linda Wise enquanto professora de canto, baseadas em escuta e imaginação, conforme declarou na entrevista.

O que eu tinha de fato era imaginação e acho que todas as minhas primeiras aulas foram baseadas na escuta e no desenvolvimento da imaginação. E, se for falar de técnica hoje, acho que a imaginação também está em 60% dos meus pontos de partida. (entrevista Linda - categoria 2)

Recorro à Borghi, entrevistado por Gayotto (2000), ao sacramentar que a matéria-prima do ator são as imagens que ele é capaz de projetar e nutrir-se delas.

(...) representar é projetar imagens! O ator é um projetor de imagens! As palavras estão cheias de imagens! E se eu não trago as imagens na minha cabeça, eu vou fazer um texto sem sabor, sem gosto e, possivelmente, maquinal, e vou chegar a enrouquecer e a me perder porque não estou preenchido de conteúdos (Gayotto, 2000, p.142).

¹³ Evelyn Elizabeth Ann Glennie (1965) nasceu em Aberdeenshire, Reino Unido. É uma percussionista solista, por excelência, reconhecida mundialmente por sua qualidade artística. Doutora *honoris causa* pelo Royal Conservatoire of Scotland (Glasgow/UK – 2017) e pelo Instituto de Estudios Criticos (Mexico, 2018) descreve, como sua principal contribuição ou missão, o ensino da escuta, tema de suas palestras e workshops ao redor do mundo - “Teach the world to listen” - <https://www.evelyn.co.uk/>

Enquanto intérprete-pesquisadora e sujeito deste estudo, reitero que a qualidade desta matéria-prima não é necessariamente passível de ser legendada, decodificada minuciosamente. Algo escapa. E talvez seja esse “algo” o que chamam de poesia, alguma nova esquina que se apresenta e dobramos, nossos pequenos milagres cênicos traduzidos em gesto e som, a saudade de difícil tradução e imediata sensação, porque nos atravessa e nos machuca. Ou, nas palavras do poeta Hermínio Bello de Carvalho no samba em parceria com Paulinho da Viola, **Sei lá, Mangueira** (2000):

*Que a vida não é só isso que se vê
é um pouco mais
que os olhos não conseguem perceber
e as mãos não ousam tocar
e os pés, recusam pisar*

O filósofo Bachelard (1978) faz uma distinção entre o que denomina *imaginação formal* x *imaginação material*, esta última, em consonância com a imaginação poética, com algo que cria um sentido ao emergir “*na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser homem tomado na sua atualidade*” (p. 184), propondo signos que podem ser decodificados por muitos, mas que são voláteis, de vento. É a imagem elaborada a partir do real, mas desconstruída de geometrias. É quando Chico Buarque nos diz: “*a saudade é um revés de um parto, a saudade é arrumar o quarto do filho que já morreu*”, na canção **Pedaço de Mim**, de Chico Buarque (1978).

Perguntei à Linda Wise quais os passos para se tornar um intérprete ao que ela me respondeu:

Acho que você pode responder essa pergunta melhor do que eu. Sério, acho mesmo... Em primeiro lugar, se vou dirigir uma performance, começo com algo muito simples, nunca tento incluir a interpretação. Então, a primeira coisa é a canção. Você estuda a canção, você aprende a melodia, pega o ritmo, então você passa para as palavras do jeito que você [as ouve] ... e a estrutura. Nunca começaria pela interpretação ou segmentando a canção. Gradualmente, você vai entrando na música. Acho que muitas pessoas tentam fazer coisas demais, como começar a interpretar rápido demais ou pegam o material e dizem, ‘Eu conheço isso’... (Linda Wise – entrevista na íntegra, Anexo 5)

A licença concedida por Linda me permite opinar e arriscar dizer que o intérprete não é apenas um tradutor ou intermediário, mas aquele que tem na ação imaginativa sua fonte criadora, na mesma perspectiva discutida por Bachelard. Costumo pensar que o espetáculo são as minhas “*horinhas de descanso*”, como escreveu Guimarães Rosa. Mas, também, um repouso na loucura dos mundos que me atravessam, uma colagem abstrata que às vezes quer ser real, e em outras, delira. Resistente a tudo, está a verdade incontestável do sujeito-intérprete. É no enredo dessa verdade que ele se equilibra e desequilibra, faz mágica e se permite sonhar, compartilhando o sonho, atravessando o outro.

Durante uma palestra realizada no *TEDTalks*¹⁴, Glennie afirmou que, em primeiro lugar, interpretar é escutar a si próprio numa experiência física entre o corpo e o instrumento – ela exemplifica a fala ao tocar uma partitura para caixa e baquetas. Ou seja, interpretar é vivificar algo, encantar alguma coisa a partir de si, da sua casa, da sua bagagem, o que requer uma negociação com tempo, observação e compreensão.

Interpretar é também imaginar, ver imagens... as minhas interpretações são inspiradas nas minhas experiências e não naquilo que eu sou capaz de decodificar de uma partitura porque este material é insuficiente para que eu tenha a dimensão de algo básico e profundo que eu possa experienciar a viagem. Músicos não devem fazer pré-julgamentos sobre a música ou serem moralistas - isso é certo, aquilo é errado... é preciso dizer algo sobre aquilo que se toca (ter opinião)... a bagagem emocional de cada um é um componente importante desse fazer musical - permitir o corpo que seja receptor do som, como se fosse uma orquestra de ressonância; entrar em contato com a vida do som antes dela ser reproduzida; ter contato com o caminho/a viagem do som como um todo (Depoimento de Evelyn Glennie durante sua palestra na *TEDTalks*).

A partir deste depoimento, não me parece que interpretação seja um conceito sustentado apenas por um conhecimento musical e técnico prévio, garantido por uma fisiologia ou quaisquer outros predicados que venham estabelecer uma certa vantagem a uns em detrimento a outros. Interpretação não é matéria de música apenas, mas sim, lugar de corpo e de emoção como sustenta Riom (2017):

o lugar central que Barthes dá ao corpo nos leva a falar de um corpo sensível que sabe se deixar absorver pelas emoções, um corpo musical quase teatral capaz de sentir e curtir ao mesmo tempo a melodia, o ritmo, os volumes instrumentais, o jogo da tensão e do relaxamento, os movimentos e os

¹⁴ Link da fala de Evelyn Glennie no TEDTalks: <https://www.youtube.com/watch?v=IU3V6zNER4g>

acentos etc. (...) A música como linguagem do corpo se resume na figura do maestro que traduz o universo do compositor e toda sua energia criativa (p. 282).

Linda Wise afirmou que a emoção, em algum momento, sempre atravessa o cantor, e que não raro é procurada por pessoas que desejam recuperar, sentir emoção, antes de cantar.

É impossível a um cantor não trabalhar com a emoção em algum momento. (...) Acho que a interpretação está, antes de mais nada, ligada à compreensão, em tentar encontrar sua própria relação com o material. (...) interpretação é também se abrir à imaginação sobre o que é este mundo no qual você se movimenta e onde você pode se estabelecer e sentir que seu lugar é neste mundo a ponto de quando você vê alguém trabalhando de verdade com uma canção, um texto teatral, uma dança ou algo assim, você pode sentir que aquele é o lugar exato em que aquela pessoa deveria estar. (Linda Wise – entrevista – categoria 3)

Para o intelectual francês e historiador Didi-Huberman (2016), a emoção não é passiva, ao contrário, transita, são “*moções, movimentos, comoções*” capazes de afetar o outro e transformar quem se emociona.

Transformar-se é passar de um estado a outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de pura e simples passividade, inclusive, é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar o mundo, desde que, é claro, elas mesmas se transformem em pensamentos e ações (p. 38).

Perguntamos aos sujeitos, antes da oficina “A Arte da Interpretação”, se havia diferença entre um cantor e um intérprete, ao que todos, à exceção de um, concordaram que sim: especialmente a dissociação entre o que chamaram de técnica¹⁵ x emoção; a comunicação e o afetar a plateia pelo sujeito intérprete, em contraponto ao “distanciamento” ou à “frieza” do cantor (mais técnica). Na fala sintetizada por S9: *“Um cantor pode ser alguém que domina questões mais técnicas e usa bem a sua voz, de maneira organizada, afinada, esteticamente coerente com determinado estilo, mas não necessariamente tem as qualidades de um bom intérprete, aquele que consegue transmitir afetos com a sua interpretação”*. Também questionamos os 12 alunos, antes da oficina, sobre a relação corpo-voz-emoção, ao que todos afirmaram que a associação é inquestionável, trazendo termos como “estão

¹⁵ Poderia inaugurar aqui um novo – e extenso debate – sobre o que é “técnica”? O que elegemos e aceitamos como tal? Reservo-me, no entanto, o direito de estudar o tema em outro espaço, numa próxima oportunidade.

interligados”, “todos conectados”, “relação substancial”, “quesitos que devem andar juntos”, ao que S3 destacou: “... Corpo, voz e emoção quando não bem coordenados podem ser responsáveis pela sensação de fragilidade, exposição e até mesmo superficialidade.”

Se os alunos participantes desta amostra opinaram (antes da oficina) dizendo que cantor é diferente de intérprete porque um tem mais técnica e o outro mais capacidade de afetar a plateia, após o trabalho com Linda Wise, a percepção mudou: 100% da amostra (à exceção do S12) apontou conquistas e aprendizados a partir da visão integrada de corpo-voz-emoção, o que me permite arriscar dizer que o conceito sobre técnica também se modificou. Destaco a declaração do S11 para reforçar tal defesa:

Ficou mais claro ainda que não existe como dissociar uma coisa da outra. O trabalho corporal e vocal é intimamente ligado com a emoção. Todos os exercícios de vivência que o curso me proporcionou foram excelentes catalizadores para atingir o ponto da emoção. Foi muito importante observar o outro, pois a escuta é um exercício poderoso. E é mágico ver essa transformação, ver o som ganhar sentido e potência, a ponto de emocionar a todos. (S11)

No Dicionário Analógico da Língua Portuguesa, Azevedo (2016) dedica uma página e meia emprestando sentidos à palavra interpretação. Elegi alguns verbetes para descortinar outros sentidos à “interpretação”:

aclaramento; hermenêutica; cabala; tradução livre/literal/servil; chave; segredo; novelo; fio; transverter; dar saída; verter para; comunicar o sentido de; tomar num sentido; descobrir; destrinchar; desembulhar; solver; destecer; desemaranhar; desassombrar; desenlaçar; ler nas entrelinhas; esmiuçar; achar; lançar luz nova; levar luz; rasgar o véu; desempoeirar; desenevoar; desdobrar; desenrolar; compreender; penetrar; admitir num sentido particular (Azevedo, 2016, p.225-6).

A oficina “A Arte da Interpretação”, quiçá, seja a arte que abarque muitos dos predicados e verbos acima. Uma arte de *aclarar* e *desempoeirar* uma audição que permita enxergar o cantor em sua unicidade, recapitulando aqui Cavarero (2016). A capacidade de *penetrar* ou *admitir (num sentido particular)* o despertar de uma audição aguçada para o Outro, é o “*mirar con las orejas*” sugerido por Pardo, feito coelhos ou lobos. É o *esmiuçar* e o *desenrolar* do corpo-voz-emoção. É *lançar luz nova* para o som que vem do Outro e, portanto, um espaço para acolher (*achar*) a verdade do outro, como mencionado por Fernandes (2011).

A mim, enquanto pesquisadora-intérprete-sujeito, não apartada do meu objetivo de estudo, implicada em corpo-voz-emoção, acredito que o trabalho de Linda Wise é um encontro no picadeiro, onde somos brincantes, turistas aprendizes; picadeiro onde as ideias são verdadeiras “camas elásticas”, flexíveis, que nos impulsionam, sem fórmulas previamente determinadas. Por isso, uma arte de alfaiataria. Roy Hart, segundo a própria Linda relatou neste estudo, negou-se a estabelecer um método para o seu trabalho. Acreditava que a fonte para conduzir a educação de alguém residia na vida desse próprio alguém. O que Linda Wise realiza em suas aulas é, como ela define, *“um trabalho de doula”*: auxiliar no nascimento, trazer à luz, acolher o som do outro, pela voz do outro, eternamente enredada por uma história sem precedentes ou cópias.

Me atrevo ainda a pensar que a proposta de Linda Wise é a de uma arte na e da pedagogia vocal e por isso, uma esperança, um farol na condução de processos artísticos que visem a humanidade de cantores, atores ou quaisquer pessoas que tenham na voz, uma perspectiva de agarrarem-se às suas verdades na imersão de seus corpos-voz.

Gostaria de dedicar uma atenção especial à percepção do S12 em relação à oficina, uma vez que suas respostas e sua autoavaliação exigem nossa atenção. As negativas ou a não eficiência da proposta da oficina “A Arte da Interpretação”, de acordo com suas respostas, atentam para alguém cuja proposta afetou profundamente e não o contrário. Só é capaz de negar algo – avaliando-se, inclusive, negativamente após a oficina – quem se sentiu demasiadamente movido por uma abordagem como esta. Digo isso, tendo como base que o S12 se apresentou como médico e cantor lírico (tenor *spinto*) e é, de todo o grupo, o que estuda canto há mais tempo (24 anos). Interessante notar como a avaliação referente ao quesito articulação e ressonância são as mais baixas, denotando um retrocesso em relação à sua própria bagagem. O depoimento sugere uma crítica à proposta e, quiçá até a professora. É possível que S12 tenha se sentido acuado ao ser retirado de seu lugar de conforto ou de “identidade”, autoimagem vocal, uma vez que, tendo em vista vários outros relatos dos sujeitos e da própria Linda Wise, uma das propostas é o arriscar-se por *“mares nunca dantes navegados”*. E é claro que esta mudança gera instabilidade (irritabilidade?!), insegurança, protestos.

Às vezes, eu vou para o extremo oposto ao que a pessoa começou... O extremo absoluto de onde você já esteve te dá perspectiva para a interpretação e aí você não precisa ir pelo modo mais rápido de se compreender uma música. Interpretação é tentar abrir essas portas. (Linda Wise – entrevista – Categoria 3)

No entanto, S12 elucida algo importante sobre a oficina: como, definitivamente, uma abordagem que particulariza o conhecimento a partir do material do outro não pode ser generalizada, não cabe e nem se ajusta a todos. É, como mencionei acima, quase um “trabalho de alfaiataria”. Para muitos dos sujeitos, a oficina teve uma efetividade porque estes entraram em relação, em empatia à proposta, o que não é garantia para todos do grupo. E isso reverbera e acentua a ideia de que o trabalho acontece à vera, no atravessamento do outro, na carne e não no acúmulo de técnicas e/ou conhecimentos estanques ou estáticos. Faço aqui uma pequena provocação ou atrevimento ao analisar as notas do S12 no quadro comparativo de autoavaliação. É curioso observar que seus melhores desempenhos – se é que podemos avaliar desta forma – ou seja, as notas de menor distância, ou melhor avaliadas por S12 são exatamente nos itens escuta e emoção (de 9 para 6, Quadro 1), enquanto a maior distância, ou seja, a piora, deu-se em articulação e ressonância (de 9 para 4, Quadro 1). Isso me instiga a pensar que, mesmo com notas baixas, S12 não teve uma perda ou um déficit na forma como escutava anteriormente e tampouco como se permitia afetar. Ao contrário, tudo foi ouvido e S12, particularmente, foi implicado na e pela proposta. Em sua avaliação, negativamente.

As piores notas em articulação e ressonância (Quadro 1) também são interessantes. É comum quando estamos tensos ou algo nos desagradar “travarmos a musculatura ou até mesmo a articulação” devido ao excesso de carga (física ou psíquica). Isso fecha os espaços articulares e nos impede de ressoar, de ampliar.

Por outro lado, ao anunciar na última questão sobre como enxergava a relação corpo-voz-emoção, respondeu:

Não acho que houve melhoras significativas. Minha última reflexão: observar a performance de um cantor que admiro, me traz mais elementos para melhorar meu canto. Achei a proposta pouco efetiva, em alguns momentos parecida com psicodrama, muito mergulhado no universo catártico. (S12)

Neste depoimento, o S12 ilumina que o trabalho existe na alteridade, no “*conhecimento relacional*”, como diria o educador Paulo Freire (2001) na observação

do outro, no contato, no permitir ser atingido (contradizendo suas respostas anteriores de “*pouca efetividade*” da proposta), assumindo que foi afetado, manteve-se “presente” na oficina.

A alegoria de um caixeiro viajante é uma imagem que me agrada ao poetizar sobre a figura do intérprete. Sua bagagem acomoda o que de mais precioso tem: seus documentos, sua identidade, suas memórias, histórias, redes de comunicação, e criação, como diria Salles (2016). Aquilo que o constitui enquanto sujeito. A viagem do caixeiro é um capítulo à parte: são quilômetros em estrada de terra – movente – aventureira feito as canções e seus esconderijos, feito um tecido ou uma teia, como diria a *performer* Miranda a Storolli (2014). Caberia ao caixeiro enredar-se e descobrir (e/ou escolher) lugar para o som, a palavra, os silêncios, permitindo ao seu corpo-voz ser perturbado no caminho pelos desejos, sua imaginação, pulsões e sonhos.

Numa última reflexão, diria que o título da oficina de Linda Wise “A Arte da interpretação” talvez possa não estar restrito à interpretação do objeto em si (a canção) e as escolhas do sujeito para tornar-se um artista-intérprete. Mas, anunciar e convidar o professor de canto, o fonoaudiólogo, o orientador e/ou facilitador a uma escuta pr´além da canção, na direção de revelar aquele que canta pela janela da voz.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A professora, atriz e diretora Linda Wise em sua oficina “A Arte da Interpretação” convida-nos a uma imersão no universo da canção alertando-nos que as ferramentas disponíveis para tal estão ao alcance de cada sujeito participante. Todos os passos são orientados obedecendo a refinada percepção dos corpos em movimento impulsionados por sons (e canções) e harmonizados com a respiração, articulação, relação corpo-espaco, corpo-corpo, imaginação e sensação. As pistas estão na escuta real de como somos afetados e de que forma ressoamos – em nós e nos outros – sendo então, capazes de trazer à beira desejos, potencial imaginativo e simbólico.

É neste novelo de criação (do ativar-se pela ação) proposto por Linda Wise, que os sujeitos desta pesquisa e a pesquisadora desnudaram o fenômeno da voz enquanto inequívoca relação corpo-voz-emoção, sustentando a singularidade de suas expressões sem jamais abdicar daquilo que os constitui individualmente. Indo além ao permitirem-se andar na corda bamba, desequilibrando para encontrar o eixo, bambeando para aprumar e, feito caixeiro viajante, seguir romaria.

A meu ver, esta vivência tem força para ressignificar abordagens, estratégias e inaugurar pensamentos no trabalho da arte vocal, contribuindo para discussões, reflexões e quebras de paradigmas. Vivência esta, capaz também de mover e colocar em xeque nossa maneira de escutar, antagonista à ideia de escuta enquanto “subordinação” ou “poder” sobre o outro mas, sim, acolhimento real da interpretação e/ou expressão do corpo-voz que fala pelos poros, pelos ouvidos, pelos olhos, pelo coração, pelo timbre, pelo som e todas palavras que uma voz queira e/ou consiga cantar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abraham PTP. Escuta e interpretação. Anais do Sefim; Porto Alegre, 2016;2(2).

Abreu F. A questão da técnica vocal ou a busca da harmonia entre música e palavra. In: Matos CN de, Travassos E, Medeiros FT (org). Ao encontro da Palavra Cantada – poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras; 2001. p. 4-112.

Aleixo F. Corporeidade da Voz: aspectos do trabalho vocal para o ator. In: Aleixo F. Corporeidade da Voz: aspectos do trabalho vocal do ator. Cadernos da Pós-Graduação IA / UNICAMP. 2002;6(1). [acesso em abril/2018]. Disponível em: <http://www.republicacenica.com.br/downloads/textos/corporeidadedavoz.pdf>.

Andrada e Silva MA. Expressividade no canto. In: Kyrillos LR (org). Expressividade, da teoria à prática. Rio de Janeiro: Revinter; 2005. p. 91-104.

Andrada e Silva MA. Tipologia da voz no samba carioca. [Tese] Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo (SP): Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2001.

Bachelard G. A filosofia do não; O novo espírito científico: A poética do espaço. Seleção de textos de José Moura Américo Motta Pessanha; Traduções: Joaquim José Moura Ramos (et all.). São Paulo: Abril Cultural; 1978. 356p.

Bardin L. L'Analyse de Contenu. Trad: Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Presses Universitaires de France; 1977. 281p.

Biscaro B. A voz é sempre um sonho: conversa com Linda Wise. Revista Urdimento. 2014;1(22):267-76.

Bloch P. Prefácio. In: Ferreira LP (org). Dissertando sobre voz. Carapicuíba: Pró-Fono; 1998. p.2

Buldrini M. Roy Hart Theatre Ontem, Hoje e Amanhã: entrevista com Kaya Anderson. Revista Urdimento. 2015;2(25):222-31.

Campos MR. Canto Popular: Aspectos da atuação de canto de professores brasileiros. [Dissertação] Mestrado em Fonoaudiologia. São Paulo (SP): Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2018.

Cavarero A. Vozes plurais – filosofia da expressão vocal. Trad.: Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2011. 312p.

Chavela Vargas Film. [acesso em fevereiro/2019]. Disponível em: <http://www.chavelavargasfilm.com/chavela-vargas>.

Chiochetta L. A criação da cena teatral à luz de Alfred Wolfsohn e Roy Hart. [Dissertação] Mestrado em Artes Cênicas. São Paulo (SP): Universidade de São Paulo; 2013. 91p.

Copland A. Como ouvir (e entender) música. Trad.: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova S.A.; 1974. 179p.

Didi-Huberman, G. Que emoção! Que emoção? Trad.: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34; 2016. 72p.

Dunker, C. O palhaço e o psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas. São Paulo: Planeta do Brasil; 2019. 256p.

Estrada RF. Deja que te cuente de Bola. Santiago de Cuba: Instituto Cubano del Libro, Editorial Oriente; 2011. 315p.

Fernandes, M. H. Corpo. São Paulo: Casa do Psicólogo; 2011. 171p.

Ferreira ML. Os processos de criação do cantor lírico: uma análise sobre a construção dos elementos que compõem a performance. II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical; Abrapem-UFES – FAMES. Vitória (ES): Comunicação. 2014. p. 251-8.

Freire, P. Pedagogia dos sonhos possíveis. São Paulo: Editora Unesp; 2001. 302p.

Gayotto LH. Trabalho de Voz no Texto. In: Ferreira LP, Costa HO. Voz Ativa – Falando sobre o Profissional da Voz. São Paulo: Roca; 2000. 227 p. 137-144.

Gayoto LH. Dinâmicas de movimento da voz. *Distúrb Comun.* 2005;17(3):401-10.

Grotowski J. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. Trad.: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC-SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro; 2010. 248 p.

Gurry NRC. A Voz de Tenor - Bases históricas da pedagogia vocal a partir do Bel Canto até os conceitos metodológicos da atualidade. [Dissertação] Mestrado em Música. Belo Horizonte (MG): Universidade Federal de Minas Gerais; 2014. 178p.

Itaú Cultural. [acesso em janeiro/2019]. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349623/klauss-vianna>.

Kuwada T. Expressividade da voz na relação terapêutica. In: Kyrillos LR (org.). Expressividade, da teoria à prática. Rio de Janeiro: Revinter; 2005. p. 221-35.

Juliboni E. Prefácio. In: Vivès JM. A voz na clínica psicanalítica. Rio de Janeiro: Contra-capa/Corpo Freudiano Seção Rio de Janeiro; 2012. p.8.

Linklater K. The art and craft of voice (and speech) training. J Interdiscip Voice Studies, 2016;1(1):57-70.

Machado R. A voz na Canção Popular Brasileira – um estudo sobre a vanguarda paulista. 1ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial; 2011. 114p.

Malleta E. Estratégias polifônicas para uma ação polifônica: processos criativos com o Grupo Galpão e com o Teatro Laboratório Toscana. Revista Pitágoras 500. 2015; 9:44-66.

Mariz J. A voz que desabrocha, o canto que se constrói: perspectivas para o ensino do canto popular brasileiro. Música Popular em Revista. Campinas: 2016 (jan-jun); 4(2):117-34.

Mariz J. Entre a expressão e a técnica: A terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo. [Tese] Doutorado em Música. São Paulo (SP): Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP; 2013.

Martins J. Percursos poéticos da voz. Sala Preta (USP). 2007; 7:9-17.

Martín EV. Les dejo de herencia mi libertad. Entrevista para o site Letras Libres. 30 de setembro de 2003. [acesso em janeiro/2019]. Disponível em: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/les-dejo-herencia-mi-libertad-entrevista-chavela-vargas>.

McCoy S. Some thoughts on Singing and Science. J. Singing. 2012;68(5):527-30.

Mello EL, Ferreira LP, Pacheco NF, Andrada e Silva MA. Expressividade na opinião de cantores líricos. Per Musi (UFMG). 2015; 27:152-8.

Mello EL, Andrada e Silva MA. O corpo do cantor: alongar, relaxar ou aquecer? Rev CEFAC. 2008;10(4):548-56.

Mello EL, Andrada e Silva MA, Ferreira LP, Herr M. Voz do cantor lírico e coordenação motora: uma intervenção baseada em Piret e Béziers. Rev Soc Bras Fonoaudiol. 2009;14(3):352-61

Miguel F, Moutinho LG, Anselmi LG, Janson SF, Pedrozo WG. A pesquisa em Técnica Vocal, Voz e Canto em Práticas Interpretativas no Brasil: Análise dos Resumos das Dissertações. Revista Vórtex. 2015;3(1):126-45.

Pantheatre. [acesso em setembro/2018]. Disponível em: www.pantheatre.com.

Piccolo AN. O canto popular brasileiro e a sistematização de seu ensino. ANPPOM, Décimo Quinto Congresso. 2005. p. 408-414.

Pinheiro MG, Cunha MC. Voz e Psiquismo. *Disturb Comun.* 2004;16(1):83-91.

Riom, C. Roland Barthes: A música como linguagem do corpo - *Anais do Sefim – V.3, n.3, p.271-282, 2017.*

Salles, CA. *Redes de criação: construção da obra de arte.* Belo Horizonte: Editora Horizonte; 2008. 176p.

Sandroni C. O ensino do canto popular no Brasil: um subcampo emergente. [Tese] Doutorado em Música. Rio de Janeiro (RJ): UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; 2017.

Silva LS. A pedagogia vocal para o canto popular na universidade: experimentação e formação estética. *Anais do SEFiM, Porto Alegre.* 2016;2(2):390-2.

Sousa JM, Andrada e Silva MA, Ferreira LP. O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens. *Rev Soc Bras Fonoaudiol.* 2010; 15:317-28.

Souza LAP, Gayotto L. Expressão no Teatro. In: Kyrillos LR (org). *Expressividade, da teoria à prática.* Rio de Janeiro: Revinter; 2005. p. 105-49.

Stanislavski C. A construção da personagem. Trad: Pontes de Paula Lima. 22ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2013. 396p.

Storolli WMA. *PerVersiones: a voz performática de Fátima Miranda.* Urdimento. 2014;1(22):111-22.

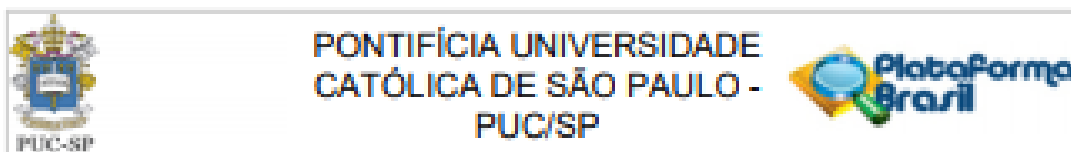
Tragtenberg LR. Interpretação vocal e imaginação criativa. *Revista Música Hodie.* 2017;17(2):205-16.

Vianna K. *A Dança.* Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. São Paulo: Summus; 2005. 160p.

Wise L. *Voice and Soul – The Alfred Wolfsohn/Roy Hart Legacy.* [acesso em abril/2017]. Disponível em: www.royhartcentre.com.

Zumthor P. *Performance, recepção, leitura.* Trad.: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora; 2018. 112p.

ANEXO 1



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DA EMENDA

Título da Pesquisa: O canto em Linda Wise: ação imaginativa e interpretação

Pesquisador: FABIANA COZZA DOS SANTOS

Área Temática:

Versão: 3

CAAE: 02281018.9.0000.5482

Instituição Proponente: Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.384.953

Apresentação do Projeto:

Trata-se de uma pesquisa com método qualitativo. A amostra contará com 12 sujeitos que nunca estudaram com a professora anteriormente. Os procedimentos para este estudo de caso estão divididos em duas partes. A primeira é uma entrevista com a professora Linda Wise na qual ela discorrerá sobre técnica vocal, interpretação e a relação corpo-voz-psique. A segunda etapa será composta por depoimentos dos 12 alunos participantes de seu workshop. Os sujeitos da pesquisa responderão a um questionário dividido em duas partes: uma a ser preenchida antes do curso e a outra após. Nesse instrumento, os sujeitos irão responder questões relativas a suas experiências com voz, corpo e interpretação. As aulas serão registradas em vídeo e este material também será utilizado como instrumento de dados para a análise dos resultados.

Objetivo da Pesquisa:

Descrever e analisar o trabalho de interpretação da professora Linda Wise na visão da própria autora e de sujeitos participantes de seu trabalho.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

No TCLE a pesquisadora informa que os entrevistados não sofrerão risco pois deverão responder a questões relacionadas ao método/técnica de Lisa Wise. Em relação aos benefícios, serão de forma indireta tanto para os entrevistados quanto para os pesquisadores.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Pesquisa bem fundamentada, com metodologia bem explicitada.

Endereço: Rua Ministro Godói, 999 - sala 63 C	CEP: 05.015-001
Bairro: Perdões	
UF: SP	Município: SÃO PAULO
Telefone: (11) 3670-8466	Fax: (11) 3670-8466
	E-mail: cometica@puccp.br



Continuação do Parecer: 3.384.653

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

É necessário atualizar o número da resolução do CNS que fala sobre os procedimentos do comitê de ética. No TCLE consta "resolução do Comitê Nacional de Ética em Pesquisa nº 196/96".

Recomendações:

Atualizar o número da resolução no TCLE.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Atualizar o número da resolução no TCLE.

Considerações Finais a critério do CEP:

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BASICAS_137153_4_E1.pdf	03/06/2019 18:55:23		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	tcle.docx	04/07/2018 12:28:47	FABIANA COZZA DOS SANTOS	Aceito
Folha de Rosto	folhaderosto_plataforma.pdf	25/06/2018 18:16:38	FABIANA COZZA DOS SANTOS	Aceito
Outros	parecer.docx	25/06/2018 12:11:33	FABIANA COZZA DOS SANTOS	Aceito
Outros	OFICIO_DE_APRESENTAÇÃO.docx	25/06/2018 12:06:38	FABIANA COZZA DOS SANTOS	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto_de_mestrado_plataforma.docx	25/06/2018 12:06:08	FABIANA COZZA DOS SANTOS	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Endereço: Rua Ministro Godói, 999 - sala 63 C
Bairro: Perdizes CEP: 05.015-001
UF: SP Município: SAO PAULO
Telefone: (11)3670-8466 Fax: (11)3670-8466 E-mail: cometica@pucep.br



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE
CATÓLICA DE SÃO PAULO -
PUC/SP



Continuação do Protocolo: 3.384.953

SÃO PAULO, 11 de Junho de 2019

Assinado por:
Antonio Carlos Alves dos Santos
(Coordenador(a))

Endereço: Rua Ministro Godói, 999 - sala 63 C
Bairro: Perdizes **CEP:** 05.015-001
UF: SP **Município:** SÃO PAULO
Telefone: (11)2670-8466 **Fax:** (11)2670-8466 **E-mail:** cometica@pucsp.br

Página 03 de 03

ANEXO 2



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM FONOAUDIOLOGIA

Free and Clarified Consent Term

Fabiana Cozza dos Santos (researcher)
Professor Doctor Marta Assumpção de Andrada e Silva (research advisor)
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC
Postgraduate Studies in Speech-Language Pathology and Audiology
(11) 3670-8518

1. Identification data of Linda Wise

Name: Linda Wise

Passport:

Data of birth:

Phone:

Address:

I declare that I, Fabiana Cozza dos Santos, bearer of CPF 251.807.528-33, RG 26.106.193-8, established at Rua Turiassu, 1187, apt. 23, CEP: 05005-001, Perdizes, São Paulo/SP, phone (11) 9 9509-0286/9 8782-5502, researcher at this institution, with the voluntarily collaboration of Professor Linda Wise as study subject. The master's research project entitled **Linda Wise: the interpreter's voice from the perspective of the body and emotion** must be submitted to the Ethics Committee of Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Professor Linda Wise was informed that her participations consist in a scripted interview with 17 questions about her work with singers and actors. The objective is to gain insight into how Linda Wise develops and conceptualizes the voice interpretation with thesis professionals.

The research does not offer any type of risk to the participant. The interviewee is aware of the objectives of this work and has voluntarily agreed to participate. The participant has

the freedom to obtain any information or to remedy any doubts about the procedures and results of the study at any time, as well as withdraw her consent and desist of her participation, without any loss. There are no expenses or financial compensation related to this participation.

The results of this study are going to be known and published exclusively in the scientific field. According to the Resolution of the National Committee for Research Ethics number 196/96, the researcher is responsible for the coordination and conduct of the research, and for the integrity and well-being of the research subjects. After the signature of the consent form, a copy will be delivered to the participant.

Fabiana Cozza dos Santos – (11) 9 9509-0286 – responsible researcher

I declare that I am duly aware of the purposes and procedures of the research, the understanding of the guarantees, the preservation of my identity and of all other clarifications, leaving any doubt. By completely understanding everything that was explained by the researcher, I agree with my participating in the present research.

São Paulo, _____ 2018.

Linda Wise

Fabiana Cozza dos Santos
Researcher

Professor Doctor Marta Assumpção de Andrada e Silva
Research advisor

ANEXO 3



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM FONOAUDIOLOGIA

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Fabiana Cozza dos Santos (pesquisador)
Profa. Dra. Marta Assumpção de Andrada e Silva (orientador)
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC
Programa de Pós-graduação em Fonoaudiologia
(11) 3670-8518

1. Dados de identificação de Linda Wise

Nome do indivíduo: Linda Wise

Passaporte:

Data de nascimento:

Telefone:

Residente em:

Declaro que eu, Fabiana Cozza dos Santos, portadora do CPF 251.807.528-33, RG 26.106.193-8, estabelecida na Rua Turiassu, 1187, apt. 23, CEP: 05005-001, Perdizes, São Paulo/SP, fone (11) 9 9509-0286/9 8782-5502, pesquisadora nessa instituição a colaboração voluntária da Profa. Linda Wise como sujeito do estudo. O projeto de pesquisa de mestrado intitulado **Linda Wise: a voz do intérprete da canção na perspectiva do corpo e da emoção** será submetido ao Comitê de Ética da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

A Profa. Linda Wise foi informada previamente de que a sua participação e contribuição para este estudo será conceder uma entrevista com roteiro de 17 perguntas sobre o seu trabalho com os cantores e atores. O objetivo é obter informações sobre a forma como Linda Wise desenvolve e explora a interpretação com esses profissionais.

A pesquisa não apresenta nenhum tipo de risco para a participante. A entrevistada está ciente dos objetivos deste trabalho e aceitou voluntariamente participar. A participante tem a liberdade para obter qualquer informação ou sanar alguma dúvida sobre os procedimentos

e resultados do estudo quando desejar, assim como retirar seu consentimento e desistir da participação, sem qualquer prejuízo. Não existirão despesas ou compensações financeiras relacionadas a esta participação.

Os resultados deste estudo serão divulgados e publicados exclusivamente no meio científico. De acordo com a resolução do Comitê Nacional de Ética em Pesquisa nº 196/96 o pesquisador é a pessoa responsável pela coordenação e realização da pesquisa e pela integridade e bem-estar dos indivíduos da pesquisa. Após assinatura do termo de consentimento, uma cópia será entregue ao participante.

Fabiana Cozza dos Santos – (11) 9 9509-0286 – pesquisadora responsável

Declaro que estou devidamente ciente dos propósitos e procedimentos da pesquisa, da compreensão das garantias, da preservação da minha identidade e de todos os outros esclarecimentos, além de não ter ficado qualquer dúvida. Por ter compreendido tudo o que foi explicado pelo pesquisador, consinto em participar da presente pesquisa.

São Paulo, ____ de _____ de 2018

Linda Wise

Fabiana Cozza dos Santos
Pesquisadora

Profa. Dra. Marta Assumpção de Andrada e Silva
Orientador

Comitê de Ética em Pesquisa da PUC-SP – Sede Campus Monte Alegre está disponível para os esclarecimentos e localiza-se no andar térreo do Edifício Reitor Bandeira de Mello, sala 63-C na Rua Ministro Godói, 969 – Perdizes – São Paulo – SP. CEP: 05015-001 – Tel./FAX: (11) 3670-8466 – E-mail: cometica@pucsp.br

Anexo 4



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM FONOAUDIOLOGIA

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Fabiana Cozza dos Santos (pesquisadora)
Profa. Dra. Marta Assumpção de Andrada e Silva (orientadora)
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC
Programa de Pós-graduação em Fonoaudiologia
(11) 3670-8518

Prezado participante voluntário,

Você está sendo convidado a participar de um estudo sobre o trabalho de interpretação da professora Linda Wise de forma totalmente voluntária. Você não receberá nenhum benefício ao participar do estudo. Por favor, para concordar em participar deste trabalho é muito importante que você compreenda as informações e instruções contidas neste documento. O pesquisador responsável deverá responder todas as suas dúvidas antes de sua decisão em participar. Você tem o direito de desistir de contribuir com o estudo a qualquer momento, sem nenhum prejuízo ou penalidade.

Esta pesquisa tem por objetivo descrever e analisar o trabalho de interpretação desenvolvido pela professora Linda Wise em seu curso “A Arte da Interpretação”, inspirado na técnica Roy Hart e nos ensinamentos de Alfred Wolfsohn. A proposta é responder como a abordagem técnica de Linda Wise, centrada no estudo e trabalho da consciência vocal/corporal/emocional de cada um, permite ao cantor uma interpretação visceral da canção a partir de sua própria geografia vocal, fugindo aos métodos e abordagens tradicionais de canto.

Sua participação se dará por meio de uma entrevista escrita com 26 questões, com o objetivo de identificar a sua experiência e contato com o canto antes e após o trabalho com a professora Linda Wise. As aulas da professora Linda Wise serão gravadas e as imagens serão utilizadas única e exclusivamente como material

acadêmico de estudo e análise, não sendo divulgado em nenhum meio de comunicação impresso, virtual ou televisivo.

Sua participação é fundamental e dela dependerá a possibilidade de realização da pesquisa que poderá trazer grande contribuição científica para o campo da voz, música e fonoaudiologia, além de uma abordagem mais abrangente sobre a formação do intérprete da canção.

Seus dados pessoais, bem como o trecho gravado terão sua privacidade garantida pelos pesquisadores responsáveis. Os participantes não serão identificados e a divulgação do trabalho acontecerá exclusivamente no meio acadêmico.

Ciente e de acordo com o que foi explicado, eu _____, telefone () _____ RG _____ aceito participar voluntariamente neste estudo. Esse TCLE será assinando em duas vias, uma via ficará com o pesquisador e outra em posse do sujeito voluntário.

São Paulo _____, de _____ de 2018.

Sujeito voluntário

Fabiana Cozza dos Santos (pesquisadora)

Profa. Dra. Marta Assumpção de Andrada e Silva
(orientadora)

ANEXO 5

Entrevista Linda Wise, por Fabiana Cozza – 2017

Tradução e edição Chris Ritchie

Legenda:

[] = palavra presumida inserida pela tradutora

() = à parte de Linda Wise

Entrevista

Como você define seu trabalho?

Acho que meu trabalho segue por diversas vertentes, porque eu sempre transitei por diferentes espaços. Em primeiro lugar, provavelmente o mais importante, a essência do meu trabalho é o trabalho vocal. No trabalho vocal há muito trabalho e também se incluem muitos outros, como o de corpo, porque eu comecei como atriz e não estava tão interessada em canto – minha formação não era em Música. Também dirigi bastante, direção de performances é outra coisa que faço.

Trabalho há quase cinquenta anos e cinquenta anos de vida de artista é muita coisa. Mas você está mais interessada no trabalho vocal e em como realizo meu trabalho com a voz. Então, uma definição bem básica do que eu faço seria o acompanhamento da revelação da voz de outra pessoa. Às vezes tenho a impressão de que sou um pouco como uma doula, a pessoa que ajuda o bebê vir ao mundo. É como revelar algo a alguém que talvez não estivesse consciente. Isto num nível bem básico, não básico em termos de hierarquia, mas de ponto de partida. E a partir daí varia: pode ser o acompanhamento de alguém numa busca artística como também um acompanhamento em direção a algo mais pessoal.

Por que você começou a trabalhar com a voz?

Foi meio que um acidente, nunca pensei que eu quisesse trabalhar com a voz. Acho que a razão principal foi quando conheci Roy Hart, quando ouvi aquelas vozes e fiquei

muito comovida. Eu também estava muito confusa e me abri, chorei ao ouvir as vozes. Foi algo que nunca tinha acontecido comigo em outros concertos antes, saí levando aquela emoção comigo, como se eu nunca tivesse partido. Depois de ver o trabalho dele, não pensei que eu ia trabalhar com a voz, o que pensei foi que havia algo naquele homem, algo que me ensinava e que me tocava profundamente. Poderia dizer que o trabalho vocal dele fazia a voz de instrumento para algo além e eu acho que talvez fosse este algo além que eu estava procurando.

O que a voz significa para você?

(Risos) Essa definição muda a cada ano. Eu sempre vou achando que é outra coisa. Mas creio que a voz tem o potencial de expressar algo que outros meios não conseguem expressar, nem com palavras ou mesmo fisicamente. A voz é uma expressão muito transparente do ser humano.

Linda, você começou a lecionar quando tinha 24 anos. O que técnica significava para você então? E o que significa hoje?

Não comecei com técnica porque, na verdade, eu não tinha muita técnica para ensinar, nenhuma além da prática que eu tivera como atriz. O que eu tinha de fato era imaginação e acho que todas as minhas primeiras aulas foram baseadas na escuta e no desenvolvimento da imaginação. E, se for falar de técnica hoje, acho que a imaginação também está em 60% dos meus pontos de partida. Hoje estou muito mais informada sobre a voz, portanto, talvez consiga realizar a jornada[1], às vezes, um pouco mais rápido.

O que é a técnica de interpretação de Roy Hart?

Roy Hart... ele se recusava a admitir que tinha uma técnica. Ele dizia, “eu não tenho uma técnica, eu não quero escrever um livro sobre o meu trabalho; as pessoas com quem trabalho são o meu livro”.

That’s beautiful...

E é... Eu acredito firmemente que seja uma forma de transmissão, muito relevante para mim. Os livros nos informam, mas são as pessoas que levam o trabalho adiante. Quero dizer, você pode fazer análises e isto foi feito, mas é interessante analisar o verdadeiro trabalho que estavam realizando no estúdio, escutando os sons e compreendendo que tipo de sons estudavam, como chegaram às notas, e tem gente que fez isso, que estudou a anatomia desses sons, por exemplo, e como você consegue chegar neles.

Como você aplica a técnica ou o trabalho do Roy Hart com cantores?

Certa vez eu disse numa conferência que era provavelmente o modo como o Roy Hart te escutava que era tão importante para mim e acho que este é o primeiro passo para se trabalhar com cantores, tentar escutar quem é essa pessoa, onde reside sua criatividade artística, onde ouço bloqueios, onde ouço espaço, quais posso abrir, essa pessoa quer mudar o mundo para onde deseja ir? Então, vou e tento guiá-la. Mas ao mesmo tempo é um pouco como psicanálise, quero dizer, é um pouco como uma contra projeção. O aluno pode se projetar na professora, mas eu também me projeto muito e isto é algo que preciso mensurar quando estou trabalhando com alguém. É para tal lugar que o aluno deveria estar indo mesmo? Ou isso é projeção minha?

Quais são os objetivos e o foco principal da sua oficina “A Arte da Interpretação”? Como você identifica um cantor? E um intérprete? Há diferença entre eles?

Estava pensando sobre isso hoje, sobre qual é o objetivo dessa oficina. Trabalho em níveis muito diferentes com cada pessoa, contudo, acredito que, como o artista se conhece melhor, o trabalho de interpretação serve para permitir que o cantor se torne [um artista] – em inglês existe uma diferença entre artista e intérprete. Eu gostaria que artistas intérpretes, melhor dizendo, intérpretes [que] são artistas assumissem responsabilidade por seu trabalho, que façam escolhas e não simplesmente sigam o diretor. Eles podem ser orientados por um diretor que tenham escolhido, mas podem também contribuir na composição do mundo do disco ou do mundo do som e não se submeter a uma autoridade. Eu sei como isso funcionava antes e como deveria ser. É muito importante saber como entrar numa determinada canção (uma vez que

estamos trabalhando com canções). As canções são maravilhosas porque são curtas, mas há muito trabalho a ser feito em cada uma delas.

Como você identifica um cantor? E um intérprete? Há diferença entre eles?

Há muitos cantores, mas não muitos chegam a encontrar o que os faz especiais, aquilo que poderia ser o material do artístico. E todo mundo deveria cantar, com certeza. Porém, interpretar é outra coisa, é quando você ouve algo novo e não consegue imaginar que aquilo algum dia tenha sido feito de outra forma. Um dos meus programas favoritos na França é um de ópera. Eles tocavam discos novos e, porque se tratava de clássicos, sempre tinha lançamento de discos novos com o mesmo material. Então, eles tocavam todas as diferentes interpretações de uma ária, por exemplo. Eu ouvia o programa absolutamente fascinada... Qual é a interpretação que mais me toca? Em geral é uma que tecnicamente não é tão brilhante, mas oferece algo que faz o ouvinte sonhar. Ao contrário de...

Ok.

Isso, eu diria, é o que eu amo no seu trabalho, você nos dá espaço para sonhar com você. E não é só isso, seu trabalho não é estanque, há algo além.

Ok... Obrigada.

Frequentemente se diz que o intérprete, entre outras qualidades, eletriza a plateia. Qual a relação entre voz e emoção?

É impossível a um cantor não trabalhar com a emoção em algum momento. Essa é a razão porque não consigo escutar uma certa cantora de jazz brilhante, porque é só bibibip... é como falar demais ou exibir uma técnica brilhante sem alma nenhuma.

Qual foi mesmo a pergunta?

Frequentemente se diz que o intérprete, entre outras qualidades, eletriza a plateia. Qual a relação entre voz e emoção?

Bem, eletrizar a plateia acontece também quando uma voz te comove... e o que é isso que te comove? Eis a questão... Creio que seja algo muito físico, acredito que as ondas sonoras nos tocam... a voz parece ir além. Pode-se dizer que chega no seu corpo, no seu coração ou algo assim – é mais como uma resposta do corpo. A questão da emoção é um pouco mais complicada. Eu já fui como muitos dos alunos que vimos hoje, você também, você falou e chorou muito. Então, chegou um momento na minha

vida em que as lágrimas de repente cessaram a ponto de me perguntar por que eu não chorava tanto? E eu ainda choro? Ainda, mas não o tempo todo e acho que isso muda. Acho que essa emoção é algo que flui e então temos mais maturidade. Mas no que concerne à voz, não há dúvida. A voz abre portas para a memória ou células no corpo que se conectam com o passado e a emoção é gerada. Do mesmo modo, quando você usa sua própria voz, às vezes, pode ter apenas um som que você não sabe por que vai e emociona, como a vibração de algo e é aí nessas zonas que cantores e intérpretes precisam trabalhar.

Creio que essa ideia de que você ter uma técnica que te distancia completamente das suas emoções... Quer dizer, você tem que conseguir cantar até o fim, mas acho que você aprende a equilibrar [técnica e emoção], mesmo que você não esteja buscando isso, espero que consiga. Espero que continue a sentir a emoção. Eu poderia falar muito sobre isso, mas por causa do tempo digo apenas que quando as pessoas me procuram para trabalhar comigo, a primeira coisa que pergunto é: o que você está procurando? A primeira coisa é “quero sentir emoção” e a segunda “quero cantar”.

Ok. Numa de suas aulas você afirmou que “técnica é a investigação da própria emoção”.

(Linda teve dúvidas aqui sobre a questão.)

(O volume sumiu. Questão recuperada mais abaixo)

Linda: “Técnica é a investigação da própria emoção”.

Linda, no seu trabalho, qual é a conexão entre corpo e voz?

A sensação corpórea enquanto se está cantando é muito importante. Com frequência procuro pensar: Estou colocando-os juntos? Trabalho-os em conjunto ou os separo? Há pessoas, estudantes que têm uma percepção muito boa do corpo antes de chegarem à voz, o que eu acho que pode ajudar. Contudo, se tomamos como exemplo a garota que cantou hoje, a que você ajudou a se movimentar...

... a Michelle.

Você pode ouvir o que aconteceu à voz dela assim que ela começou a se movimentar. A voz se torna algo vivo, é a diferença entre... quer dizer, me parecia que ela era como

um instrumento tocando... o instrumento dela, mas não estava respirando, não estava vivo... ela não estava [viva] (?) [2]

Somos bloqueados.

Somos bloqueados e você pode ver isso de imediato quando trabalhou com a coluna dorsal dela, para ter o fluxo pela coluna e também pelas pernas, que eram bem fortes. Então, você instintivamente a reclinou, abaixou sua cabeça e ao pender sua cabeça ela conseguiu... na entrega a este movimento ela finalmente conseguiu uma postura dorsal adequada que a abriu lindamente! E então eles deveriam...

Abriu o peito dela?

Sim! E creio que seja este tipo de liberdade que as pessoas estejam procurando quando ensinam técnica, mas, de algum modo, em muitas escolas, entre muitos professores, ela [a técnica] se torna destacada demais, muitas vezes porque os próprios professores nunca se movimentaram.

No que e como o seu trabalho difere de uma aula tradicional de canto?

Eu fiz não sei quantas aulas de canto clássico, passei por oito professores antes de encontrar um que eu gostasse. Me lembro bem de uma mulher... Tenho todas as minhas aulas gravadas – eu sempre gravava. Abandonei essa professora porque ela dizia, OK, cante... E ela começava a tocar o piano divinamente, eu iniciava uma frase e ela me dizia, Não. Sabe o que acontece com o seu corpo depois que fica ouvindo “não” por meia hora? As soluções que ela me dava, eu as escuto hoje e são boas soluções, mas tinha aquele “não”. A interrupção. Acho que teria sido melhor ela deixar pra lá e dizer, OK, tente descobrir isso... Às vezes somos muito impacientes... Eu mesma já fiz isso de querer dizer sim e dizer não. Acho que não posso dizer “não” para [ninguém].

Minha última pergunta: o ator e codiretor do Pantheatre, o Enrique Pardo afirmou que “quando você encontra o seu espaço, encontra a sua voz”. Você poderia comentar essa ideia?

Ele diz “quando você encontra o seu *lugar*”. Eu transformei a frase para “quando você encontra o seu *espaço*” porque estou falando de espaço no corpo.

Ah, é... Desculpe

Não, não se desculpe. Acho ambas as frases importantes, mas em “quando você encontra o seu lugar”, ele está falando especificamente do “Choreographic Theater” e, para mim, “Choreographic Theater” é quando trabalho com Enrique Pardo, ainda trabalho com ele quando dá. Mantenho meu radar ligado, é meio como ter muitas aulas sobre como estar no mundo. Mas há aí uma grande metáfora, no sentido de que quando você encontra o seu lugar no mundo, você também tem algo a dizer. Por exemplo, há essa questão sobre que tipo de música eu consigo cantar, onde eu consigo cantar? O lugar onde consegue cantar está muitas vezes fora da sua cultura ou pode estar. Você viaja a outro país e de repente... Me lembro da primeira vez que fui à Itália, algo se abriu lá porque a cultura é tão diferente e algo... você se vê cantando. Este relacionamento é uma coisa política, mas também muito filosófica.

Claro...

Por que você mudou a frase para “quando encontra seu espaço” em vez de seu lugar?

Porque eu entendi a frase como uma metáfora do corpo, de como e quando você começa a sentir seu corpo, há certos sons... Minha voz sai diferente porque eu abri algo.

Obrigada, Linda! Se você quiser dizer mais alguma coisa...

Não, está tudo bem. Estou bem. Vou responder [só] as suas perguntas.

Linda Wise – entrevista complementar – parte II, abril/2018

Questões complementares + resposta da pergunta que ficou inaudível na entrevista de 2017

(Tradução e edição Chris Ritchie)

Legenda:

[] = palavra presumida inserida pela tradutora

() = aparte

***2017[3]**

Numa de suas aulas você afirmou que “técnica é a investigação da própria emoção”. Por favor, comente essa ideia.

A técnica? [4]

A técnica é a investigação da própria emoção... as pessoas que investigam sua própria emoção... Isso também é uma técnica?

Ah, sim. Eu disse, a própria emoção?

A própria emoção de alguém.

A própria emoção de alguém também é parte da...

...da emoção de cada um. Exato.

Ah, sim... Como isso faz parte da técnica?

Sim!

Bem, acredito que o trabalho provoca emoção e, portanto, te coloca em contato com sua própria emoção e neste ponto é necessário um pouco de autorreflexão, para colocar em perspectiva a relação do indivíduo com aquela emoção. É bom que isso aconteça para não ser avassalado pela emoção. Às vezes, uma coisa que acontece nas primeiras aulas... é as pessoas chorarem ou rirem ou se assustarem com as coisas. Então, devagarinho, conforme vamos trabalhando, elas começam a se distanciar [dessas emoções] e passam a se compreender melhor. É no que acredito.

Por ser uma perspectiva diferente de olhar para a técnica, para a ideia dessa técnica, a sua perspectiva...

Ah, certamente, por causa da importância do que está acontecendo dentro de você em contraste com o mero pensar na anatomia ou em atingir um bom som ou... Ótimo...

2018

O que significa interpretação para você?

Acho que a interpretação está, antes de mais nada, ligada à compreensão, em tentar encontrar sua própria relação com o material. Para mim, interpretação é também se abrir à imaginação sobre o que é este mundo no qual você se movimenta e onde você

pode se estabelecer e sentir que seu lugar é neste mundo a ponto de quando você vê alguém trabalhando de verdade com uma canção, um texto teatral, uma dança ou algo assim, você pode sentir que aquele é o lugar exato em que aquela pessoa deveria estar. O que eu chamo de arte da interpretação é a tentativa de abrir todos os caminhos pelos quais você poderia seguir. Às vezes, eu vou para o extremo oposto ao que a pessoa começou, às vezes faço isso. O extremo absoluto de onde você já esteve te dá perspectiva para a interpretação e aí você não precisa ir pelo modo mais rápido de se compreender uma música. É bem diferente entre canções e [textos de] teatro porque no teatro você está frequentemente tentando encontrar uma personagem enquanto a canção é mais pessoal, em especial, quando você ouve alguém de repente fazer uma nova frase para uma canção que você conhece há anos ou o arranjo é diferente e de repente você ouve outras coisas na música. Isso é maravilhoso. Então, para mim, interpretação é tentar abrir essas portas.

Qual é a contribuição da psicanálise no seu trabalho?

Boa pergunta. Eu não uso a psicanálise diretamente, mas por meio da leitura de James Hillmann em especial. A leitura de seus textos me deu a linguagem para descrever as coisas acontecendo. Eu vi acontecendo que viu acontecendo (sic) e ele é um autor muito poético. Quero dizer, ele não é um analista no sentido de alguns acadêmicos, realmente analíticos. O trabalho dele é mais poético, sinto que me deu como que uma nova linguagem ao mesmo tempo em que lida com questões muito importantes, como sua atitude frente ao fracasso, por exemplo, a importância do fracasso, da traição, o modo como ele escreve sobre essas coisas, essas grandes questões que aparecem nas canções e nos textos teatrais. Em sua escrita eu encontro essa linguagem poética, mas... você sabe se estou vendo alguém. Eu não sou como o Enrique, eu não uso a fala nas aulas como ele porque não me sinto muito à vontade. É como se eu não soubesse o bastante ou como se aquele não fosse o meu idioma. Mas eu sei que funciona muito bem em termos de inspiração. Além disso, eu mesma fiz análise e o trabalho básico da voz, no início, quando comecei a cantar, envolvia muita reflexão sobre os sonhos. Muitas vezes, com meu professor ou mesmo com Roy Hart, falávamos sobre um sonho, o que é também um processo psicanalítico. Não necessariamente a interpretação do sonho, mas apenas observar as imagens e...

O que aconteceu no sonho?

Sim, o que aconteceu. James Hillmann tem uma frase maravilhosa sobre a análise de sonhos. Ele diz, “prenda-se à imagem”. E isso é lindo porque não é a análise da imagem, é apenas olhar para ela, e é isso que você faz quando está trabalhando com uma pessoa, você vê quem está diante dos seus olhos e apenas ouve o som. Observe, ouça e não analise – há muita informação nesta cena. Às vezes, pode ser alguém fazendo algo que odeia ou que tenha feito algo que odiou ou...[5] Eu não quero isso. ...ou algo que sequer saiba. A pessoa faz um gesto e você pode estar trabalhando ou eu posso estar trabalhando com ela e pergunto, O que é isso? Bota pra funcionar! E a pessoa diz, Mas eu não fiz nada. [Eu mostro], Aqui assim... Ah, isso! Isso eu lembro – ela talvez diga – eu estava espantando uma mosca... (Risos.)

Como os estudos do psicanalista James Hillmann influenciaram seu trabalho?

Penso no sentido das coisas. Roy Hart foi quem primeiro realmente me apresentou ao pensamento psicológico. Quando fui trabalhar com ele, ele me disse, Você precisa ler Jung.

Ele conhecia Hillmann?

Não, não conhecia Hillmann, eles tinham aproximadamente a mesma idade, mas não se conheciam. Então, eu li Jung.

Jung, Jung?

Sim, Jung. Eu não entendi Jung muito bem. Eu era muito jovem, tinha 19 anos e não entendi. Mas o li como uma boa aluna e então, quando o Roy Hart morreu ah... Enrique escreveu para o James Hillmann porque tinha descoberto os livros dele e me disse, Tenta ler esses livros. Comecei com o primeiro, *Sonho e o mundo subterrâneo* [6]. Foi muito forte... uauu! Mas, sendo um livro era algo distante, sabe? Então, James Hillmann assistiu a uma performance nossa e veio falar conosco em seguida. Foi assim que nos conhecemos. Ele era tão simpático e interessante que pensei comigo, Preciso ler mais livros dele. Então, percebi que ele é um escritor incrível, é como ler poesia, mas com um fundo filosófico. É muito interessante, é meu livro de cabeceira, é...

...uma palestra agradável [7].

Sim. Às vezes, ele faz uma referência a um livro – ele é muito letrado – aí você vai e lê aquele livro. Então, é como uma espiral de inspiração.

A última pergunta. Quais são os passos para se tornar intérprete?

Acho que você pode responder a essa pergunta melhor do que eu. Sério, acho mesmo... Em primeiro lugar, se vou dirigir uma performance, começo com algo muito simples, nunca tento incluir a interpretação. Então, a primeira coisa é a canção. Você estuda a canção, você aprende a melodia, pega o ritmo, então você passa para as palavras do jeito que você [as ouve] ... e a estrutura. Nunca começaria pela interpretação ou segmentando a canção. Gradualmente, você vai entrando na música. Acho que muitas pessoas tentam fazer coisas demais, como começar a interpretar rápido demais ou pegam o material e dizem, Eu conheço isso...

... vou cantar.

Vou cantar! Mas é como um texto, você precisa repassá-lo. Se você pega um texto teatral, diz, Vou repassá-lo de novo e de novo, 50, 100, 200 vezes. Você o coloca em sua boca, você o sente no corpo e se movimenta com ele, tenta penetrá-lo até que se torne algo físico e acho que também é assim com as canções. O que significa subir àquela nota neste momento? Sabe? Eu faço essa pergunta, O que você acha? O que você acha que está alcançando ali? Por que a música faz iiiiiiiiii (som agudo) ... O que isso te faz sentir por dentro? Não são apenas notas, é como desestruturar gradualmente talvez. É o que chamo de um “trabalho de artesão”. Quero dizer, o que você falou ontem, o que você faz quando chega ao seu espaço, isso é parte da interpretação. O que eu sou neste espaço? O que o espaço está me dando? Dou-lhe as costas? Consigo andar por ele? Preciso pisá-lo ou alguma outra coisa? É como ter um bloco de madeira e querer fazer uma escultura, mas não saber o que é esculpir. Então, você vai aos poucos...

É fazer o reconhecimento o tempo todo.

Sim! De repente uma palavra te salta aos ouvidos. Você não tinha ouvido aquilo antes. Esse é o prazer da interpretação. É um tipo de escavação, você vai descobrindo tantas coisas. Mesmo depois de 50, 100 vezes, tem aquele momento em você diz, Humm, eu nunca tinha feito isso assim antes.

Tenho só mais uma pergunta, com base nesta sua resposta. Você vê diferença entre “performance” e “interpretação”?

A performance hoje para mim está muito conectada ao que se chama “arte performática”, que é esse tipo de movimento artístico. Acredito que numa performance desse tipo não haja lugar de fato para a interpretação. É como se você pusesse a pessoa numa situação de realidade que você equilibra com outros elementos artísticos. A interpretação é uma arte em si, creio que seja mais do que performance. É mais que performance.

Acho que é mais que performance e há também essa coisa um pouco negativa na performance de ter que se comunicar com o público. É claro que você tem que se comunicar com o público, mas talvez você se comunique melhor se virar as costas. Boas performances são frequentemente muito frontais. Em essência, pode-se dizer que a interpretação tem uma relação mais profunda com estar presente que a performance, a interpretação tem uma camada a mais, uma presença mais profunda. Eu estava te observando ontem à noite [8] e uma das coisas extraordinárias que me faz amar o seu trabalho é que você é uma intérprete brilhante. É também a sua presença, sua presença concentrada, quero dizer: você está lá. Pode ser que outras coisas estejam passando pela sua cabeça e você tenha consciência disso, mas você está totalmente presente naquela sala, você dá tudo o que tem naquele momento.

Linda, você acha que o intérprete revela mais de si do que o performer?

Boa pergunta. Me faz pensar no que o Enrique diz sobre o sonho e o sonhador. A interpretação em seu sentido mais rico para mim é quando você entra no sonho e não quando fica focada apenas no sonhador, a pessoa que está criando o sonho. Por outro lado, se o sonhador não se revelar, o sonho pode ficar vazio, inerte, e não algo vivo. Mas isso também se equilibra, é disso que tratam as escolhas. Foi isso que aprendi trabalhando com pessoas como você e a Annie [9]. Tem você, a intérprete, mas se eu só ouvir você, estarei perdendo tudo o mais à sua volta e a riqueza da experiência completa é um elemento central em relação ao mundo. Se o cantor [10] diz, Deixa eu ouvir o que o baterista está fazendo, então eu sei que há, eu sei que estamos num mundo maior. É algo sutil.

É isso. Obrigada, Linda.

Ok.

-
- [1] Nota da trad.: a jornada do nascimento da voz de alguém.
- [2] Nota da trad.: esta interrogação me parece dúvida da transcrição.
- [3] A questão foi levantada em 2017 mas por um problema técnico a resposta ficou inaudita. Repetimos a questão na entrevista de 2018.
- [4] Nota da transcritora: A pronúncia de “emotion”, saiu “demotion” e a Linda ficou confusa.
- [5] Nota da trad.: Nesta sentença houve dúvida na transcrição. Dentro do contexto, creio que esta é a interpretação correta.
- [6] *Dream and the underworld.*
- [7] Nota da trad.: Ou de prazer? (Original: A pleasure lecture. Seria pleasant (?))
- [8] Fabiana se apresentou no Belém com Saso Vollmaier.
- [9] Annie Murath, do Chile.
- [10] Nota da trad.: aqui a frase ficou truncada entre um “você” e o cantor. Achei que a intenção da Linda era focar no cantor e não no você genérico. (No original: if you like the what – if... you say a singer... let me hear what the drummer is doing...).

ANEXO 6

Categorias sugeridas a partir da decupagem da entrevista de Linda Wise utilizadas nos capítulos Oficina “A Arte da Interpretação” e Resultados/Discussão.

Categoria 1 - Processo de trabalho

“No trabalho vocal há muito trabalho e também se incluem muitos outros, como o de corpo.”

“(…) uma definição bem básica do que eu faço seria o acompanhamento da revelação da voz de outra pessoa. Às vezes tenho a impressão de que sou um pouco como uma doula, a pessoa que ajuda o bebê vir ao mundo. É como revelar algo a alguém que talvez não estivesse consciente. Isto num nível bem básico, não básico em termos de hierarquia, mas de ponto de partida. E a partir daí varia: pode ser o acompanhamento de alguém numa busca artística como também um acompanhamento em direção a algo mais pessoal.”

Sobre o motivo e inspiração que levou Linda a dar aulas...

“Acho que a razão principal foi quando conheci Roy Hart, quando ouvi aquelas vozes e fiquei muito comovida. (...) Poderia dizer que o trabalho vocal dele fazia a voz de instrumento para algo além e eu acho que talvez fosse este algo além que eu estava procurando.”

“O que eu tinha de fato era imaginação e acho que todas as minhas primeiras aulas foram baseadas na escuta e no desenvolvimento da imaginação. E, se for falar de técnica hoje, acho que a imaginação também está em 60% dos meus pontos de partida.”

“Roy Hart... ele se recusava a admitir que tinha uma técnica. Ele dizia, “eu não tenho uma técnica, eu não quero escrever um livro sobre o meu trabalho; as pessoas com quem trabalho são o meu livro”.

(...) Os livros nos informam, mas são as pessoas que levam o trabalho adiante. Quero dizer, você pode fazer análises e isto foi feito, mas é interessante analisar o verdadeiro trabalho que estavam realizando no estúdio, escutando os sons e compreendendo que tipo de sons estudavam, como chegaram às notas, e tem gente que fez isso, que estudou a anatomia desses sons, por exemplo, e como você consegue chegar neles.”

“(...) o primeiro passo para se trabalhar com cantores, tentar escutar quem é essa pessoa, onde reside sua criatividade artística, onde ouço bloqueios, onde ouço espaço, quais posso abrir, essa pessoa quer mudar o mundo para onde deseja ir? Então, vou e tento guiá-la. Mas ao mesmo tempo é um pouco como psicanálise, quero dizer, é um pouco como uma contra projeção. O aluno pode se projetar na professora, mas eu também me projeto muito e isto é algo que preciso mensurar quando estou trabalhando com alguém.”

“Trabalho em níveis muito diferentes com cada pessoa, contudo, acredito que, como o artista se conhece melhor, o trabalho de interpretação serve para permitir que o cantor se torne [um artista] – em inglês existe uma diferença entre artista e intérprete. Eu gostaria que artistas intérpretes, melhor dizendo, intérpretes [que] são artistas assumissem responsabilidade por seu trabalho, que façam escolhas e não simplesmente sigam o diretor.”

Sobre a pedagogia com o aluno...

“Sabe o que acontece com o seu corpo depois que fica ouvindo “não” por meia hora? As soluções que ela me dava (a professora de canto de Linda), eu as escuto hoje e são boas soluções, mas tinha aquele “não”. A interrupção. Acho que teria sido melhor ela deixar pra lá e dizer, OK, tente descobrir isso... (...) Acho que não posso dizer “não” para [ninguém].

Categoria 2 - Corpo-Voz-Emoção

“É impossível a um cantor não trabalhar com a emoção em algum momento.”

“Se você pega um texto teatral, diz, vou repassá-lo de novo e de novo, 50, 100, 200 vezes. Você o coloca em sua boca, você o sente no corpo e se movimenta com ele, tenta penetrá-lo até que se torne algo físico e acho que também é assim com as canções. O que significa subir àquela nota neste momento? Sabe?”

“Bem, eletrizar a plateia acontece também quando uma voz te comove... e o que é isso que te comove? Eis a questão... Creio que seja algo muito físico, acredito que as ondas sonoras nos tocam... a voz parece ir além. Pode-se dizer que chega no seu corpo, no seu coração ou algo assim – é mais como uma resposta do corpo.”

“A voz abre portas para a memória ou células no corpo que se conectam com o passado e a emoção é gerada. Do mesmo modo, quando você usa sua própria voz, às vezes, pode ter apenas um som que você não sabe por que vai e emociona, como a vibração de algo e é aí nessas zonas que cantores e intérpretes precisam trabalhar.”

“Creio que essa ideia de que você ter uma técnica que te distancia completamente das suas emoções... Quer dizer, você tem que conseguir cantar até o fim, mas acho que você aprende a equilibrar [técnica e emoção], mesmo que você não esteja buscando isso, espero que consiga.”

“A sensação corpórea enquanto se está cantando é muito importante. Com frequência procuro pensar: Estou colocando-os juntos? Trabalho-os em conjunto ou os separo?”

Durante o trabalho de canto de uma aluna, a pesquisadora auxiliou um dos sujeitos participantes...

“Somos bloqueados e você pode ver isso de imediato quando trabalhou com a coluna dorsal dela, para ter o fluxo pela coluna e também pelas pernas, que eram bem fortes. Então, você instintivamente a reclinou, abaixou sua cabeça e ao pender sua cabeça ela conseguiu... na entrega a este movimento ela finalmente conseguiu uma postura dorsal adequada que a abriu lindamente! (...) creio que seja este tipo de liberdade que as pessoas estejam procurando quando ensinam técnica, mas, de algum modo, em muitas escolas, entre muitos professores, ela [a técnica] se torna destacada demais, muitas vezes porque os próprios professores nunca se movimentaram.”

Sobre a frase alterada por Linda para “quando você encontra o seu espaço”...

“(...) quando você começa a sentir seu corpo, há certos sons... Minha voz sai diferente porque eu abri algo.”

“Pode ser que outras coisas estejam passando pela sua cabeça e você tenha consciência disso, mas você está totalmente presente naquela sala, você dá tudo o que tem naquele momento.” *(sobre o intérprete)*

Categoria 3 - Intérprete, interpretação

“(...) É muito importante saber como entrar numa determinada canção.”

“Há muitos cantores, mas não muitos chegam a encontrar o que os faz especiais, aquilo que poderia ser o material do artístico. E todo mundo deveria cantar, com certeza. Porém, interpretar é outra coisa, é quando você ouve algo novo e não consegue imaginar que aquilo algum dia tenha sido feito de outra forma.”

“Qual é a interpretação que mais me toca? Em geral é uma que tecnicamente não é tão brilhante, mas oferece algo que faz o ouvinte sonhar.”

“Esse é o prazer da interpretação. É um tipo de escavação, você vai descobrindo tantas coisas. Mesmo depois de 50, 100 vezes, tem aquele momento em que você diz, Humm, eu nunca tinha feito isso assim antes.”

“Acho que a interpretação está, antes de mais nada, ligada à compreensão, em tentar encontrar sua própria relação com o material. (...) interpretação é também se abrir à imaginação sobre o que é este mundo no qual você se movimenta e onde você pode se estabelecer e sentir que seu lugar é neste mundo a ponto de quando você vê alguém trabalhando de verdade com uma canção, um texto teatral, uma dança ou algo assim, você pode sentir que aquele é o lugar exato em que aquela pessoa deveria estar.”

“(...) Em essência, pode-se dizer que a interpretação tem uma relação mais profunda com estar presente que a performance, a interpretação tem uma camada a mais, uma presença mais profunda”.

“A interpretação em seu sentido mais rico para mim é quando você entra no sonho e não quando fica focada apenas no sonhador, a pessoa que está criando o sonho. Por outro lado, se o sonhador não se revelar, o sonho pode ficar vazio, inerte, e não algo vivo. Mas isso também se equilibra, é disso que tratam as escolhas.”

“O que eu chamo de arte da interpretação é a tentativa de abrir todos os caminhos pelos quais você poderia seguir.”

“Às vezes, eu vou para o extremo oposto ao que a pessoa começou... O extremo absoluto de onde você já esteve te dá perspectiva para a interpretação e aí você não precisa ir pelo modo mais rápido de se compreender uma música. Interpretação é tentar abrir essas portas.”

“(...) se vou dirigir uma performance, começo com algo muito simples, nunca tento incluir a interpretação. Então, a primeira coisa é a canção. Você estuda a canção, você aprende a melodia, pega o ritmo, então você passa para as palavras do jeito que você (as ouve) ... e a estrutura. Nunca começaria pela interpretação ou segmentando a canção. Gradualmente, você vai entrando na música.”

ANEXO 7

Questionário para participante do curso “A Arte de Interpretação” da Profa. Linda Wise

A parte A foi aplicada antes de começar o curso e a parte B, após.

Parte A - Identificação do sujeito

1. Iniciais do nome: _____
2. Data de nascimento: _____
3. Sexo () feminino () masculino
4. Atuação profissional: _____
5. Uso profissional da voz () cantada () falada () ambas
6. Descreva de forma resumida sua formação profissional: _____
7. Atualmente e nos últimos seis meses o que você tem feito profissionalmente? _____
8. Vc fez/faz aula de canto? () não () sim, há quanto tempo? _____
9. Qual (is) o (s) gênero (s) musical (ais) que você canta? _____

Questões antes do curso:

1. Como você conheceu o trabalho da Linda Wise?
 2. Por que você resolveu fazer o curso?
 3. Você tem alguma queixa vocal? Você apresenta alguma dificuldade para cantar? Se sim, descreva.
 4. Quais são as suas expectativas sobre o curso?
 5. Numa escala de 0 a 10 como você avalia o seu desempenho nos tópicos abaixo no canto.
- () respiração/ apoio respiratório
() trabalho de consciência corporal
() escuta e/ou percepção musical
() trabalho de vocalização

- () articulação/dicção
- () ressonância
- () interpretação da canção
- () expressão artística
- () emoção

6. Existe diferença entre um cantor e um intérprete? Se sim, explique.

7. Para você qual a relação corpo/voz/emoção para o intérprete da canção?

Parte B (aplicada após o curso)

1. Suas expectativas sobre o curso foram alcançadas?

2. Em relação a sua queixa/dificuldade, você obteve alguma resposta? Qual? A sua dificuldade foi enfrentada, trabalhada?

3. Pra você o que foi apreendido e/ou modificado sobre a sua respiração?

4. Pra você o que foi apreendido e/ou modificado sobre o seu corpo?

5. Pra você o que foi apreendido e/ou modificado sobre a sua voz?

6. Pra você o que foi apreendido e/ou modificado sobre seu canto?

7. Pra você o que foi apreendido e/ou modificado sobre sua interpretação?

8. Numa escala de 0 a 10 como você se avalia nos tópicos abaixo após participar do curso “A Arte da Interpretação” da professora Linda Wise?

- () respiração/ apoio respiratório
- () trabalho de consciência corporal
- () escuta e/ou percepção musical
- () trabalho de vocalização
- () articulação/dicção
- () ressonância
- () interpretação da canção
- () expressão artística
- () emoção

9. O que você considera que foi o maior desafio para você durante o curso?

10. Para você qual a relação corpo/voz/emoção para o intérprete da canção após o curso “A Arte da Interpretação”?

ANEXO 8

Resultado das respostas dos alunos dos questionários aplicados antes e depois da oficina “A Arte da Interpretação” da profa. Linda Wise

Quadro 2 – Caracterização dos sujeitos segundo o sexo, a idade, a atuação profissional e o uso profissional da voz: falada ou cantada

SUJEITOS	Idade	Sexo	uso da voz falada e cantada
S 1	35 anos	F	Ambas
S 2	26 anos	F	Ambas
S 3	37 anos	F	Ambas
S 4	36 anos	F	Ambas
S 5	23 anos	F	Cantada
S 6	52 anos	F	Falada
S 7	54 anos	F	Falada
S 8	30 anos	M	Falada
S 9	34 anos	F	Ambas
S 10	36 anos	F	Ambas
S 11	44 anos	F	Ambas
S12	44 anos	M	Ambas

Quadro 3 – Formação acadêmica e atuação profissional dos sujeitos da amostra

Sujeitos	Formação Acadêmica	Atuação Profissional
S1	Artes Cênicas e Canto Popular	atriz e cantora
S2	Mestre em Artes da Cena	cantora e professora de canto
S3	Música – Composição e Regência Pós em Gestão de Pessoas e Projetos Sociais Formação integrada em voz	professora de canto, coordenadora pedagógica musical e regente
S4	Pedagogia. Pós em Psicomotricidade. Canto Popular	cantora, contadora de histórias e professora
S5	Cinema	cantora e cineasta
S6	Fonoaudiologia e Direito	auditora fiscal *
S7	Economia	funcionário público*
S8	Economia	trader*
S9	Educação Musical	cantora, professora de canto e musicalização, violinista
S10	Música. Mestrado em Educação Musical	compositora e educadora musical
S11	Fonoaudiologia	cantora, percussionista
S12	Medicina e Artes Cênicas	dermatologista e cantor lírico

(*) alunos de canto

Quadro 4 – Relato dos sujeitos sobre se existe diferença entre um cantor e um intérprete

S1 O intérprete está focado na ação que a música causa em si e no outro, muito mais do que no simples e correto funcionamento de seu aparelho vocal.
S2 O intérprete comunica, conta algo, transmite emoções e sensações e o cantor não.
S3 Há quem cante muito bem, considerando os aspectos técnicos musicais, mas sem estabelecer o menor contato íntimo com a obra musical, como se a música tivesse a função de ilustrar as suas habilidades. O intérprete coloca o seu instrumento em favor da música, que por si só já tem uma vontade própria de acontecer, considerando a sua história (composição, período, outros intérpretes, ambiente de performance, arranjo, etc.).
S4 O cantor executa a música com perfeição, o intérprete vive a canção e a executa não só com as notas corretas, mas com a palavra, o corpo e a emoção.
S5 O cantor se preocupa com a música quase que só tecnicamente, pensando em notas, enquanto o intérprete dá o mesmo valor à música, à palavra e à emoção, ao que a canção quer dizer para além das notas musicais.
S6 O intérprete coloca sua "marca" na canção.
S7 Interpretar está relacionado com o sentir a música, sua poesia, sua melodia. E a capacidade de transmitir esta sensação.
S8 Intérprete é aquele que transmite a emoção da música, que interpreta a mensagem da canção. Um bom cantor é aquele que possui boa técnica vocal, boa forma, boa afinação. Um grande cantor é aquele que também é um grande intérprete.
S9 Um cantor pode ser alguém que domina questões mais técnicas e usa bem a sua voz, de maneira organizada, afinada, esteticamente coerente com determinado estilo, mas não necessariamente tem as qualidades de um bom intérprete, aquele que consegue transmitir afetos com a sua interpretação.
S10 Não sei se existe diferença, mas o termo intérprete me leva à interpretação. Imagino que o intérprete deva ter como premissa a interpretação da canção, a valorização e o foco na emoção.
S11 O “cantar” pode estar relacionado mais com um ato mecânico e técnico. Já a interpretação está relacionada com a intenção que se quer imprimir, é emoção, é o colorido da voz
S12 O cantor emite sons, às vezes magníficos. O intérprete já dá um passo a mais: produz o som com dramaticidade, emoção, intenção e mais sofisticação.

Quadro 5 - Opinião dos entrevistados sobre a relação corpo/voz/emoção para o intérprete da canção antes da oficina “A Arte da Interpretação”

S1 Estão todos interligados no tempo presente da execução da canção.
S2 Corpo, voz e emoção estão conectados, são um só, e como intérprete, são nosso instrumento, nosso veículo de comunicação. Cantamos com o nosso corpo todo, e o nosso corpo e nossa voz carregam nossas emoções. Ao lidar com o texto, as palavras também trazem os sentidos, e assim temos: voz, corpo, emoção e texto, todos atuando conjuntamente para dizermos algo e transmitir aquilo que nos propusemos.
S3 Uma relação substancial de entrega e plenitude. Tarefa difícil e por vezes pouco desenvolvida. Corpo, voz e emoção quando não bem coordenados podem ser responsáveis pela sensação de fragilidade, exposição e até mesmo superficialidade.
S4 Eles estão totalmente interligados, é uma unidade.
S5 Sinto que são quesitos que devem andar juntos na interpretação da canção, que têm que construir junto uma interpretação. Não basta apenas a voz, não basta apenas o corpo e não basta apenas emoção. Para haver completude, é preciso que os três trabalhem na mesma direção, que tenham a mesma interpretação do sentido da canção, e juntos dão forma ao sentimento que o som ecoa.
S6 Creio que a conexão corpo/voz é essencial para que o intérprete possa transmitir emoção na canção. O seu corpo/voz deve ser o canal para que a canção transmita o seu sentido/significado.
S7 A emoção é o fator principal da interpretação. E a emoção se “instala” no corpo. A emoção no canto pode ser demonstrada na voz, e num gesto, num olhar. Descobrir a linguagem do seu próprio corpo é trabalho constante para o intérprete.
S8 Eu diria que a posição e o movimento corporal influenciam a emoção/intenção e esta, por sua vez, promove um movimento ou estado do corpo. E a voz é o produto dessa relação. Ou seja, a voz é o resultado da interação dos outros dois elementos.
S9 Acho que tudo precisa estar intimamente conectado, creio que uma coisa influencia muito a outra. A voz é o resultado da organização do corpo e ambas estão sujeitas às emoções. O desafio do intérprete é lidar bem com isso tudo, encontrar o equilíbrio entre o uso consciente do corpo e das emoções para poder se comunicar através do cantar.
S10 Os três estão muito ligados. Acredito que para “acessar” a emoção quando se canta e fala (com o uso da voz) é necessário utilizar o corpo. A forma como você usa o corpo influencia na sua voz, ter consciência disso é muito importante porque dessa forma você pode comandar seu corpo de acordo com seu interesse.
S11 A relação íntima entre corpo, voz e emoção é a conexão necessária para uma expressão contundente, cheia de significados. Um artista que trabalha com essa consciência está desenvolvendo a sua presença.
S12 A voz precisa de emoção para realmente tocar e maravilhar quem ouve. O corpo é parte indissociável na construção da emoção e da dramaticidade cênica, além de ter relação direta na qualidade do som produzido.

Quadro 6 - O que foi apreendido e/ou modificado sobre a sua respiração

S1 Coloquei o ar em lugares que nunca tinha colocado antes, como o peito, a parte detrás da cabeça e no pescoço, essa experiência possibilitou uma postura mais alongada e uma maior abertura do maxilar.
S2 Percebê-la de maneira mais fluida e ampla, utilizando todos os espaços do corpo.
S3 A respiração profunda na região pélvica para maior conexão com os graves, e o relaxamento e expansão dos músculos do pescoço, nuca e cabeça para melhorar o fluxo do ar facilitando os agudos.
S4 A respiração pela boca e nariz ao mesmo tempo, além do despertar da consciência dos momentos onde bloqueio a minha respiração.
S5 Não soube dizer
S6 Vi que há espaços pouco explorados/pouco usados na respiração.
S7 Os exercícios de liberação corporal proporcionaram uma maior conscientização do trabalho de todo o corpo no processo da respiração, inclusive da relevância do estado emocional. Comprovando na prática como uma simples irritação, ou desconforto físico reflete no processo de cantar.
S8 Não percebi algo de diferente, mas reforçou bem tudo o que eu já conhecia.
S9 Um dos exercícios foi o de dar muita risada até gargalhar, ajudou muito a respirar mais, de maneira mais profunda e relaxada (e divertida). Em especial, foi muito interessante o fato de trabalhar o corpo tão intensamente ao longo da semana. O trabalho contínuo foi essencial para perceber melhor o corpo, ir ganhando relaxamento, parece que o processo contínuo sensibilizou muito e reorganizou meu corpo. E a respiração mais ampla é resultado desse corpo mais relaxado e disponível.
S10 Experimentei a respiração acontecendo por todo o corpo. Consegui sentir uma expansão maior. Descobri que precisava respirar muito mais, com mais intensidade e também respirar de forma diferente do que eu fazia. E também percebi a relação dessa respiração com a projeção da voz e também da força necessária no abdômen (apoio).
S11 Pude perceber que os exercícios de fonação me trouxeram maior consciência e controle na emissão e sustentação da nota, acredito que o trabalho de conscientização dos apoios musculares ajudaram muito. Também percebi novos lugares de abertura respiratória incríveis como no quadril e entre as costelas.
S12 Absolutamente nada.

Quadro 7 - Pra você o que foi apreendido e/ou modificado sobre o seu corpo

<p>S1 Ampliei minha consciência do caminhar, sem sobrecarregar o joelho, deixando meu corpo inteiro mais leve, retirando a tensão do joelho. Ampliar a consciência da parte posterior no corpo inteira, principalmente a região da escápula e do pescoço. A utilização do quadril para desempenhar alguns sons também foram uma descoberta muito nova para mim.</p>
<p>S2 Percebê-lo menos tenso e rígido, passeando pelos estados com maior fluidez.</p>
<p>S3 Ficou mais evidente ainda que o trabalho do corpo, da voz e do canto deveriam ser indissociáveis. Algo bem além dos relaxamentos que fazemos (e passamos para os alunos) antes de cantar e fim.</p> <p>O corpo precisa de tempo pra acomodar/moldar o som e nós precisamos de tempo e trabalho para entender e aceitar esse corpo no som, e depois, entregar ele para a performance. Dos cursos de voz que fiz até hoje com certeza esse foi o que mais trabalhei com o corpo.</p>
<p>S4 O que ficou marcado em mim é o pensar e executar abertura de espaços internos.</p> <p>O trabalho é muito profundo e não mexe apenas no corpo, mas vai fundo na alma, ainda mais quando estamos o tempo todo ativando o diafragma, músculo da alma. Durante a semana muitas imagens internas do passado reapareceram, e foi muito interessante pois consegui entender o que estava acontecendo, talvez por eu estar fazendo terapia, mas entendi que para abrir espaço, precisamos eliminar coisas.</p>
<p>S5 Senti grandes mudanças no corpo, descobri movimentos e me permiti acessar lugares que não me pertenciam antes. Principalmente através dos exercícios de improvisação, algumas amarras caíram e percebi que ainda há outras que preciso trabalhar. Percebi um aumento de consciência corporal ao cantar, de presença, de aterramento e concentração.</p>
<p>S6 Pude perceber o quanto desconheço do meu próprio corpo. Apreendi que todo o corpo é importante na emissão da canção, e não apenas as cordas vocais e órgãos ressonadores.</p>
<p>S7 Descobri que meu corpo é meu amigo. E que ouvir os sinais que meu corpo me envia me ajuda na compreensão de quem eu sou, como eu estou e o que eu posso conseguir/produzir nesta condição. Que ele me indica, também, os caminhos para superar minhas dificuldades.</p>
<p>S8 Notei a importância de se manter o corpo presente e em sintonia com a música e a intenção da canção. Como que a postura corporal realmente influencia a produção do som. A gente costuma pensar que cantar é só peito, garganta e boca, mas a prática mostrou que a consciência corporal e a posição do corpo são fundamentais para a abertura dos espaços internos e para comandar diferentes qualidades de som.</p>
<p>S9 Pude perceber melhor meu corpo e também “enxergar” nas outras pessoas onde o som está acontecendo, a reorganização de corpo mudando o tipo de som produzido, especialmente ao brincar com as sonoridades, se permitir explorar sons diferentes. Também foi muito interessante o exercício de perceber em que parte do corpo o som está vibrando e tentar encaminhar essa vibração por diferentes lugares (ex. cabeça, nuca, costas). Sinto que tenho mais consciência e controle sobre meu corpo depois do trabalho.</p>
<p>S10 Foi a primeira vez que vivenciei e percebi em mim a força e importância do corpo para a voz. Senti que durante o curso, por meio dos exercícios, eu fui sentindo cada vez mais a necessidade de me expressar corporalmente e também de entender cada vez mais a relação do corpo com a voz e com a emoção.</p>
<p>S11 Acho que a maior mudança foi em relação à minha postura na emissão dos agudos e graves, percebi que fazia um movimento com a cabeça que me atrapalhava. Consegui chegar na nota depois que corriji minha postura.</p>
<p>S12 Acho que alguns exercícios proporcionaram mais leveza ou relaxamento. Outros, contudo, me deixaram ainda mais tenso.</p>

Quadro 8 – Pra você o que foi apreendido e/ou modificado sobre a sua voz

S1 O curso me mostrou que a expressividade vocal independe de estados perfeitos da mesma. A sujeira, o cansaço, o inchaço, esses estados a que nossa voz está sujeita durante a vida podem ser utilizados como ferramentas de expressão também. Os limites vocais vão além das notas da extensão vocal. Fui encorajada a descobrir extremos graves e agudos que estavam além da minha prática.
S2 Pude perceber as diversas possibilidades timbrísticas e de ressonância que minha voz pode percorrer e que eram desconhecidas até então.
S3 Principalmente a possibilidade de explorar a voz e deixá-la acontecer também fora do canto. Curtir que ela é bem interessante quando não tão controlada e quando acontece de forma mais espontânea.
S4 Percebi que eu tenho agudos. Percebi que minha voz encorpou, porém ainda preciso de algum tempo para sentir os efeitos do trabalho. Uma das grandes modificações é o encorajamento para brincar com a voz, explorar lugares, sons, aberturas.
S5 Exploramos muitos agudos. Percebi diferenças de sons de mesma nota, diferenças de colocação de som, passei a entender quando ela dizia que o som era mais “aberto”.
S6 Apreendi que há ainda um universo inteiro a ser desvendado em minha voz. Lugares que ainda não consigo acessar, seja pelo desconhecimento da minha própria máquina/corpo, seja por bloqueios psicológicos.
S7 Minha voz é forte. O trabalho corporal me ajudou a relaxar pontos que eu não percebia que estavam tensos, e com isso, consegui controlar um pouco mais as emissões, buscando uma regularidade. Descobri que consigo alcançar os agudos com mais facilidade quando o corpo está relaxado.
S8 Consegui encontrar alguns outros espaços para a minha voz. Coisas que eu ainda não havia conseguido produzir, mas que saíram ao longo do curso.
S9 Pude perceber mais possibilidades relacionadas ao relaxamento do corpo e utilização de emoções atuando como facilitadores da voz. Passei a escutar de maneira diferente as minhas gravações de antes do curso. Escuto com clareza uma fragilidade na minha voz. Sinto a falta do som da “voz mais falada” (trabalho de voz de peito). Achei muito interessante brincar com diversas sonoridades ao longo do curso (o caráter lúdico amplia muito as possibilidades: brincar relaxa) – e no meio dos exercícios parece que “ressuscitei” a sonoridade do canto lírico que estava “perdida” há algum tempo por aqui. Senti de uma maneira muito confortável, muito melhor do que nos meus últimos estudos. Parece que meu corpo gosta da sensação dessa sonoridade. A entrega é mais fácil. E a sensação de produzir um grande volume de som, com conforto, sem grande esforço é muito boa... Só respirar muito e deixar o corpo responder...
S10 Sempre achei que não tinha muita projeção vocal e também tinha um registro pequeno porque minha voz era assim. Vi que não é verdade, que eu posso ter uma voz muito maior do que eu sempre ouvi. Fiquei muito emocionada com isso, foi forte demais.
S11 Minha voz ganhou mais apoio e naturalmente maior extensão e estou percebendo que está mais resistente também.
S12 Nada foi modificado. Faço aula regularmente desde 1994 e nenhuma modificação surgiu repentinamente.

Quadro 9 - Pra você o que foi apreendido e/ou modificado sobre seu canto.

S1 A noção de expressividade da voz foi ampliada a partir do momento em que novos espaços corporais foram abertos. Durante o cantar, passei a me atentar para o fraseado da melodia, em relação ao texto.
S2 Notei que ao “desamarrar” o corpo, tirar o excesso de tensões e de tónus que o enrijece, minha voz naturalmente ganha mais ressonância, possibilidades timbrísticas e novos fraseados musicais.
S3 Ficou a reflexão que talvez escutar mais a minha voz – e o que ela reflete dos meus sentimentos e o que sou – pode ser um caminho mais honesto para algumas escolhas musicais, como por exemplo, a escolha de um repertório e a forma de atuar sobre ele.
S4 A consciência corporal ao cantar.
S5 Sinto-me muito mais sensível, no sentido de perceber melhor a interação entre corpo, letra e melodia. Isso afeta diretamente o som. Me conscientizei de que é como um outro músculo que é preciso ser trabalhado, que ainda preciso desenvolver muito esse novo tipo de som, o som que sintoniza com a emoção pelo corpo.
S6 Apreendi a importância da conexão corpo/voz para um canto mais livre e autêntico.
S7 Consegui perceber o meu jeito de cantar. Descobri uma identidade para o meu canto.
S8 Apreendi a utilizar certos espaços e ressonâncias que não eram de costume anteriormente.
S9 Tive sensações parecidas, mas ampliadas, como as que tive depois do curso com a Fabiana. Mais uma vez, acho importante comentar isso porque o trabalho anterior facilitou muito apreender e aproveitar melhor as experiências com a Linda. Acho que ainda tenho que me acostumar com essa maneira diferente de cantar a partir da voz falada, permitir mais. Ainda é bem difícil lidar com a sensação de permitir que venha essa voz que sinto frágil, instável e feia. Mas sinto que estou muito mais aberta a explorar e permitir isso.
S10 Durante o curso foi muito clara a mudança que aconteceu na minha voz, da hora em que eu cantei no primeiro dia para o último dia. Todos conseguimos perceber o crescimento. Porém, não sei ainda como eu vou digerir tudo isso no meu repertório e na minha forma de cantar. Não sei se essas mudanças de entendimento do corpo e da voz serão sentidas no canto.
S11 Estou mais ligada na relação com a intensão certa, na força da palavra com significado e o que ela quer dizer naquele contexto. Achei importante trabalhar com a melodia da voz sem significado, pois a voz ficou mais intuitiva.
S12 Absolutamente nada.

Quadro 10 - Para você o que foi apreendido e/ou modificado sobre sua interpretação

S1 Cada música requer uma voz, um estado. Quem está falando o texto da canção? Para quem está sendo comunicado? Essas perguntas alteram a forma como encarar a música a ser interpretada. Isso, trabalhado na presença do cantor (no sentido de estar no tempo presente), torna o cantar mais expressivo e o instrumento está a serviço da comunicação.
S2 Ao experimentar esse lugar mais fluido e “natural”, pude perceber que os sentimentos com relação à canção passavam por mim, me afetavam e transbordavam para aqueles que me ouviam. Diferente de antes, onde definia as emoções da canção e não a sentia naquele momento.
S3 Que eu preciso me investigar e me permitir mais, principalmente fora do meu plano seguro.
S4 Me desligar das palavras e deixar a melodia mais fluida, além da atenção aos agudos.
S5 Apreendi principalmente assistindo aos processos alheios. Na verdade, percebi muito mais sobre as outras pessoas do que sobre mim, no geral. Sobre a minha interpretação achei tudo muito difuso. Passei por uma experiência forte quando cantei minha música, eu nunca tinha cantando chorando assim, ainda mais na frente de várias pessoas desconhecidas. Foi intenso, mas não sei, na prática, o que tirar disso.
S6 Apreendi que devo procurar no corpo o local da emoção desejada no canto, para que a voz transmita essa emoção.
S7 Que ainda estou engatinhando neste processo. Tenho muitos bloqueios a superar. É um trabalho contínuo, porque está totalmente atrelado às emoções. Para transmitir uma mensagem através do canto, é necessário, antes, compreender o que ela representa para mim. Ver a apresentação dos colegas de grupo, demonstrou claramente o que essa significação leva para a interpretação.
S8 Creio que a minha interpretação melhorou muito. Entendi que é crucial levar em conta a melodia e a letra da canção, a fim de colocar em sintonia a voz, a afinação e a mensagem da música. Apreendi a utilizar a emoção e intenção certas para aquilo que determinada canção pede. E, também, como a improvisação é um excelente caminho para explorar as diferentes atitudes e expressões vocais e corporais.
S9 Acho que tenho me permitido “exagerar” mais. Tenho buscado ter sempre muita clareza sobre o texto que estou cantando para imprimir com coerência a emoção no canto. Foi muito interessante perceber no meu canto e no das outras pessoas as emoções aflorando e um descontrole inicial vindo do permitir-se exagerar a emoção, se entregar, chorar, mas depois guardar a sensação dessa intenção e o que ela provocou na voz, mantendo o controle e aproveitando a emoção no som, intensificando as interpretações.
S10 Durante o curso acessei em alguns momentos a emoção, de forma conectada com o corpo e voz. Acho que a interpretação está ainda em nível “acima” do que eu atingi. Acho que foi o elemento que eu menos “alcancei” e menos trabalhei. Não acho que eu tenha modificado nada ainda, mas percebi um caminho...
S11 Acho que ampliou minha escuta da música e de como estar na música.
S12 Acho que quase nada modificou.

Quadro 11 - Para você qual a relação corpo/voz/emoção para o intérprete da canção após a oficina “A Arte da Interpretação”?

S1 Não há separação entre esses elementos. O cantor, no tempo presente com seu corpo/emoção em função da canção, em conjunto com o instrumento que o acompanha.
S2 A relação ficou ainda mais intrínseca, ao perceber que o corpo influencia a voz, a voz influencia o corpo, a emoção influencia ambos e corpo e voz trazem emoções.
S3 Uma relação extremamente interligada. Ora uma coisa pode estar mais compreendida, ora outra coisa mais perceptível, mas a busca para que elas se unifiquem seria a chave para o intérprete.
S4 A conexão desses três elementos, corpo, voz e emoção, somados ao propósito com a Arte, é que faz um intérprete. A Linda disse uma frase que me marcou: O som sem a imaginação não é Arte. Creio que o intérprete da canção, assim como um contador de histórias, tem que enxergar aquilo que está cantando.
S5 Saí do curso com a consciência de que, para a interpretação de uma música, andam de mãos dadas o corpo/voz (que são a mesma coisa), a letra, a melodia e a emoção. Eu não tinha a noção da importância da melodia no sentido geral da interpretação, focava apenas na letra. Mas a melodia pode mudar todo o sentido da música, por isso que é música e não poesia. Na prática, me sinto bem mais sensível, sinto meu corpo mais aberto aos movimentos que cada canção pede.
S6 A relação é total, acho que cada emoção ocupa um determinado local em seu corpo. Você deve acessar esse local para que a voz transmita a emoção. O cantor deve estar em conexão consigo e com essa emoção. Dessa forma, a voz vai manifestar-se de forma autêntica. O cantor deve confiar em seu corpo.
S7 Total. O estado do meu corpo, minhas emoções refletem nos meus músculos e minhas articulações, que refletem na minha respiração, que refletem no meu canto. Quando estas estruturas estão harmonicamente relaxadas, o resultado no canto é totalmente diferente. Descobrir que as emoções se instalam no corpo, e utilizar o movimento do corpo para expressar uma intenção, é uma experiência que se reflete em outras áreas da nossa vida.
S8 Eu já imaginava que os três estavam interligados, como respondido no questionário B, mas, durante o curso, eu pude realmente sentir na pele a importância de cada um. Se você permitir, um leva o outro. Por exemplo, a posição do corpo traz uma emoção que promove a voz de uma determinada maneira. A voz provoca uma emoção que induz o corpo a uma certa postura. Ou ainda, a emoção nos pede um gesto que dá base a uma produção sonora.
S9 É tudo realmente muito integrado. Já acreditava nisso e o trabalho só fez aprofundar minha compreensão sobre essas conexões. A voz é resultado da organização do corpo associada à emoção que você sente ou busca imprimir na canção.
S10 Eu continuo acreditando nessa relação da mesma forma. A diferença é que agora eu tive uma vivência forte de que essa relação é importante e necessária.
S11 Ficou mais claro ainda que não existe como dissociar uma coisa da outra. O trabalho corporal e vocal é intimamente ligado com a emoção. Todos os exercícios de vivência que o curso me proporcionou foram excelentes catalizadores para atingir o ponto da emoção. Foi muito importante observar o outro, pois a escuta é um exercício poderoso. E é mágico ver essa transformação, ver o som ganhar sentido e potência, a ponto de emocionar a todos.
S12 Não acho que houve melhoras significativas. Minha última reflexão: observar a performance de um cantor que admiro, me traz mais elementos para melhorar meu canto. Achei a proposta pouco efetiva, em alguns momentos parecida com psicodrama, muito mergulhado no universo catártico.