

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – MESTRADO

Daiana Felix Pereira

A EDUCAÇÃO MUSICAL:
O SABER CORPORAL APRENDIDO POR MEIO DA
EDUCAÇÃO/TÉCNICA VOCAL PARA BAILARINOS
CONTEMPORÂNEOS

SÃO LEOPOLDO

2012

Daiana Felix Pereira

A EDUCAÇÃO MUSICAL:
O SABER CORPORAL APRENDIDO POR MEIO DA
EDUCAÇÃO/TÉCNICA VOCAL PARA BAILARINOS
CONTEMPORÂNEOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação – Mestrado da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre.

Orientadora: Profa. Doutora Edla Eggert

SÃO LEOPOLDO

2012

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

P436e

Pereira, Daiana Felix

A educação musical : o saber corporal aprendido por
meio da educação/técnica vocal para bailarinos contemporâneos /
Daiana Pereira Felix. – 2012

112 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos
Sinos – UNISINOS, 2012

CDU 783.9:793

1. Música : Técnica vocal : Dança contemporânea: Bailarino: Corpo
I. Título.

BIBLIOTECÁRIA RESPONSÁVEL: CRISTINA ALICE GOMES- CRB 10/1015

DAIANA FELIX PEREIRA

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado ao Programa de Pós- Graduação em Educação, com “A Educação Musical: O Saber Corporal aprendido por meio da Educação Vocal para Bailarinos Contemporâneos”, submetido ao corpo docente da Universidade do vale do Rio dos Sinos- UNISINOS, como requisito necessário para obtenção de título de Mestre.

Aprovado por:

Professor (a) Orientador

Professor (a) (Banca examinadora)

Professor (a) (Banca examinadora)

SÃO LEOPOLDO/ RS

2012

APLAUSOS

Este é um espaço especial, aqui serão expostos nomes de pessoas com as quais tenho relações, desde longo período até aquelas constituídas nestes dois anos, todas comportam formas diferentes, mas igualmente importantes, que marcam a vida e fazem nossa existência ter sentido, almejando sempre uma melhor realidade!

Agradeço e dedico esta dissertação á minha mãe, graças a ela pude realizar mais um sonho; o sonho de continuar meus estudos e concluir o mestrado. Não estou falando sobre acreditar e respeitar minhas escolhas, isto é fato. Mas em bancar financeiramente meu estudo do mestrado, sim.. olhar pra mim no dia em que não consegui a bolsa e dizer: Faça que daremos um jeito!

Agradeço á minha afilhada Mábila Felix Elizeu pelas leituras, revisões e ajudas com o Word, Power Points e tudo mais ligados ao mundo da informática e Vinícius Oliveira (Vini- Musicollege), sempre disponível à ajudar e também agradeço as revisões no sumário e amizade .

Aos meus alunos de vocal, Anaí Corrêa, Thainá Souza e Vitor Amoretti, obrigada por vocês serem abertos ao novo, sede de quererem aprender mais e mais, estarem disponíveis, dispostos. Vitor obrigada pela filmagem, edição, cópias.. mais do que aluno, fostes parceiro. Ana Letícia Meira Schweig, bailarina, musicista, futura antropóloga; Aninha, mais do que amiga, fostes colega, crítica, pensadora, me emprestastes livros, artigos, dissertações, teses, ombros, abraços e mesmo não sendo cantora, emprestaste-me tua voz.. uma palavra: Amizade! Meus colegas da Musicollege, humildade, respeito.. estas são as palavras.. como é bom fazer parte desta família que é a Musicollege.

Á minha orientadora Edla Eggert, mais do que orientadora, professora.. Amiga! Ensinaste-me não apenas o escrever de um projeto, de uma dissertação, ensinou- me a ter autonomia, a fazer das minhas desorientações, algo positivo, se estás sentido tempestades emocionais: escreva- as! Mostrou-me autoras, escritoras femininas, fez com que eu transcendesse os muros acadêmicos, à você mestra muitos APLAUSOS.

Aos professores Daniel Lopes, Danilo Streck e Berenice Corsette, pelas inestimáveis contribuições nas discussões da pesquisa, bem como suas magníficas aulas que de forma direta ou indireta, contribuíram para a consecução desta pesquisa.

A profa. Maria Clara Fisher Bueno por seu esforço em fazer com que viesse realmente ser aluna do Curso de Pós- Graduação em Educação na Unisinos. Ao prof.

Hilan Bensusan um verdadeiro mestre, agradecemos pelo aceite de nosso convite e pelas inestimáveis contribuições nas discussões da pesquisa. Ao Dr. Carlos Eduardo Muniz Tavares, simplesmente o “guru”, meu guia.

Agradeço as experiências que a dança e a música me proporcionam, o ato de extravasar, de conhecer novas pessoas, novos artistas, gays, bissexuais, transexuais, homossexuais, saber que eles podem não ser chamados de bailarinos, não importa, são muito mais, são artistas completos!

Jussara Miranda, obrigada por me apresentar a dança contemporânea, bem como os projetos Colibris Dali Daqui e Olho 3. Ver o trabalho saindo fora dos palcos e ganhar ruas, avenidas, vitrines de lojas, becos, esquinas, fazer com que o bailarino conheça sua voz e que o cantor reconheça seu corpo.

Aplausos, muitos aplausos à todos os artistas, que com toda a dificuldade, humildade, discriminação, ainda assim acreditam nas artes e levam seus trabalhos para além dos palcos.

RESUMO

Esse trabalho investiga o processo de educar a voz de bailarinos contemporâneos por meio da educação corporal e vocal. Problematisa a questão vocal e busca entender o ensino da dança e da música que, historicamente desmembrou o corpo de quem aprende. Relaciona a essa problematização à formação na dança contemporânea com todos os desafios relacionados à manutenção da dominação masculina. Reconstrói a trajetória histórica da dança, entrelaçando-a com questões de gênero que trazem alguns conceitos como: a educação do corpo como processo do movimento e as questões da sexualidade interpretadas na dança como sentimentos eróticos. Além desse estudo teórico, a dissertação compõe dois ensaios: o primeiro inaugura um entre-ato por meio de uma análise sobre o V capítulo da obra de Rousseau (1712- 1778), “Emílio ou Da Educação, propondo uma possível dança entre Emílio e Sofia. E o segundo ensaio diz respeito a gravação com bailarinas e cantores exercitando o uso do corpo e da voz simultaneamente a fim de perceber os processos implicados nessa articulação. A dissertação aponta para uma nova linguagem e uma pedagogia da união entre a dança e a voz: artes essencialmente do corpo. É possível uma união entre as duas artes, destacando a questão da voz, bem como as questões do corpo como um todo.

Palavras- chaves: Dança Contemporânea, Educação Vocal, Corpo, Processos.

ABSTRACT

This work investigates the process of educating the voice of contemporary dancers through vocal and body movement education. It seeks to understand how teaching dance and music historically disassociate itself from the body of the learner. Related to this question of contemporary dance training methods is also the question of gender roles and in particular that of male dominance. This thesis examines the historical trajectory of dance, weaving in issues of gender in relation to concepts such as education of the body, and the process of movement, as well as the topic of sexuality and how dance is often interpreted in terms of erotic feelings. This theoretical study looks at two essays in depth: the first is an analysis of Rousseau's Chapter V (1712 - 1778), "From Emile, or Education, proposing a possible dance between Emilio and Sofia. The second essay is concerned with recording dancers and singers who train to use their body and voice simultaneously and aim to understand the processes involved that connect these two forms. This paper points to a new language and pedagogy that highlights the relationship and union between dance and voice, and the body as an art.

Keywords: Contemporary Dance, Vocal Education, Body Processes.

*“Tortura que ela atura com fartura
No viver social,
Então leve uma banana também social.
Desde criança a mulher
Enfrenta aquela
Dissimulada agressão:
Eram provérbios maldosos,
E duros, naquele tom brincalhão.
E na dureza do escárnio
Se o amor- próprio se parte...
Pode interromper no corpo
Aquela natural vibração da carne,
Gozo da mulher, que se o cara
Não doar atenção- é tarde (...)”*

Tom Zé (2005)

SUMÁRIO

1	ÍNÍCIO DO ESPETÁCULO: ABERTURA DAS CORTINAS	11
1.1	Um pouco da trajetória formadora.....	11
1.2	Problemas, objetivos e metodologias	14
1.3	Um olhar para alguns estudos sobre o tema	17
2	DANÇA- CORPO, CANTA!	24
2.1	O corpo que dança	26
2.2	O corpo que canta: bases das técnicas vocais	30
2.3	O corpo sexualmente dançado e cantado: técnicas de aperfeiçoamento vocal	33
2.3.1	Fantasia sexual dançada	38
2.3.2	Sexualidade e corpos em movimento	41
2.3.3	A Educação Vocal: Seria uma técnica possível para bailarinos?	44
4	ENSAIANDO PASSOS E VOZES.....	55
4.1	Relações entre Música-Dança e Tecnologia: Vídeo– Dança	56
4.1.1	Experimento de gravação em Vídeo	58
4.1.2	Ciranda de Rodas: Bate Papo Cabeça.....	64
4.1.3	Apresentação do Grupo Olho 3 no Viaduto da Silva Só- Porto Alegre- RS, 2010.	70
4.1.4	Apresentação do Grupo Olho 3 no Bairro Azenha- Porto Alegre- RS, 2010.	78
4.1.5	Fotos retirados do Vídeo- Sala de Piano/ Estúdio: Grupo Musicollege, 2012. Fotos: Vitor Amoretti	85
4.2	Pedagogia Dalcroziana e Delsartiano: musicalidade corporal	98
5	ARTISTAS FECHAM AS CORTINAS.....	104
Anexo	113

1 ÍNÍCIO DO ESPETÁCULO: ABERTURA DAS CORTINAS

*“Quem sabe eu inda sou uma garotinha
Esperando o ônibus da escola, sozinha
Cansada, com minhas meias três- quartos
Rezando baixo pelos cantos
Por ser uma menina má
Quem sabe o príncipe virou um saco
Que vive dando no meu saco
Quem sabe a vida é não sonhar
Eu só peço a Deus
Um pouco de malandragem
Pois sou criança e não conheço a verdade
Eu sou poeta e não aprendi a amar
Bobeira e não viver a realidade
E eu ainda tenho uma tarde inteira
Eu ando nas ruas, eu troco cheque
Mudo uma planta de lugar
Dirijo meu carro
Tomo meu pileque
E ainda tenho tempo pra cantar”. (Malandragem/ música
de Cazuza e Frejat)*

Escolhi esta música para iniciar a dissertação, porque é exatamente assim que me sinto, uma garotinha, com pouca experiência no campo de pesquisa, sozinha e que precisa de alguma malandragem para driblar as dificuldades do dia-a-dia.

1.1 Um pouco da trajetória formadora

Nas leituras de Marie-Christine Josso (2007) que inicio neste processo de aprendizagem, fazendo releituras sobre identidades individuais, pesquisa-formação e existencialidade, onde a autora explica que:

A colocação em comum de questões, preocupações e inquietações, explicitadas graças ao trabalho individual e coletivo sobre a narração de cada participante, permite que as pessoas em formação saiam do isolamento e comecem a refletir sobre a possibilidade de desenvolver novos recursos, estratégias e solidariedades que estão por descobrir ou inventar. As crenças de cada um e de cada uma sobre as potencialidades do humano desempenham aqui um papel maior. E será facilmente compreensível a importância de trabalhá-las explicitamente se pretendemos contribuir para mudanças sérias no fazer e no pensar de nossa humanidade. (JOSSO, 2007, p.415)

Apresentarei a relação do ser humano com a dança, que me parece constituir até hoje uma questão aparentemente embaraçosa, no ensino da dança, tanto no ensino

superior, quanto fundamental e médio. A motivação dessa pesquisa sobre Dança e Música foi justamente porque possuo as duas formações e vejo que apesar de o tema ser recente, não podemos esquecer que existem cursos de dança que tratam dessa relação entre dança e música há mais de 50 anos. Temos no Brasil, vários pesquisadores reconhecidos mundialmente, ainda assim, há dificuldade em encontrarmos bibliografias que tratem da união destas duas artes. Contudo hoje a dança é um tema reconhecido pelo Ministério da Educação e regulamentado pelos Parâmetros Curriculares Nacionais de Ensino. Talvez uma das minhas inquietações seja também esta, do curso de dança em algumas universidades estar no currículo da E.F e não nas Artes! Outra inquietação é a divisão das artes, elas deveriam estar unidas tanto em disciplinas dentro das universidades como o artista procurar agregar-se nos estudos das artes em geral. Segundo Britto (1999)¹, o interesse emergente nesta área se relaciona ao crescimento recente de produção do conhecimento sobre a dança desenvolvida no Brasil, principalmente no âmbito dos programas de graduação e pós-graduação das universidades. Também, segundo a publicação do Ministério da Cultura (2009), a dança é a segunda arte mais apreciada no Brasil, superando inclusive, o cinema e o teatro, perdendo somente para o artesanato.

De forma geral, é comum a universidade preocupar-se com a produção de conhecimento sobre o fenômeno de impacto e a relevância social. Josso (2004, 2007) estimula, com sua proposta metodológica a fazer com que, quem pesquisa realize uma autobiografia e realize um caminho de análise dos seus processos:

Nós qualificamos esse cenário como “pesquisa-formação” porque a atividade de pesquisa contribui para a formação dos participantes no plano das aprendizagens reflexivas e interpretativas, e situa-se em seu percurso de vida como um momento de questionamento retroativo e prospectivo sobre seu(s) projeto(s) de vida e sua(s) demanda(s) de formação atual. (JOSSE, 2007, p.420-421).

A música e a dança fazem parte da minha jornada acadêmica e profissional desde algum tempo. E deve ter sido parte de toda a minha vida, como acredito que de todos nós, de forma perceptível ou imperceptivelmente. E, e se estabelecem, agora, como ponto fundamental dessa dissertação. No decorrer da minha trajetória como estudante de música e de dança e mais tarde vindo à formação como Regente, busquei

¹Também Britto (1999) refere-se ao crescente número de dissertações e teses produzidas nas universidades brasileiras, além de apontar uma crítica jornalística especializada que vem acompanhando a produção artística no Brasil.

ampliar meus conhecimentos teóricos para responder às questões vivenciadas na prática, sentindo muitas vezes dificuldades para planejá-la e fundamentá-la adequadamente. Essa busca pelo conhecimento também fizeram com que buscasse a Ciência Política, na qual também possuo formação acadêmica. Iniciei meus estudos de música aos oito anos de idade no Projeto Prelúdio- UFRGS bem como no Ballet, que comecei em uma escolinha no bairro onde morava. Mais tarde consegui uma bolsa de estudos na Escola Chemale/ PoA. Sempre tive paixão pelas duas áreas – música e dança e, com muitos esforços, dentre eles financeiros, consegui finalizar os estudos nas respectivas escolas. Tive sorte de existirem pessoas que creditaram no meu trabalho proporcionando bolsas de estudos. No segundo grau, estudei na Escola Estadual Júlio de Castinhos na época a maior escola de Porto Alegre e conhecida também por alunos engajados politicamente. Comigo não podia ser diferente, logo que entrei fiz parte do Grêmio Estudantil, como secretária geral. Apaixonei-me por questões políticas, manifestações, reivindicações, mas procurei não me afastar das questões culturais. Nessa escola lutei por estes espaços e pela permanência do coral e banda da escola, dança, teatro e artes visuais (pintura, desenho, fotografia e artesanato). Lembro-me também que foi nessa época que participei da manifestação dentro da escola em favor de grupos de meninos fazerem parte das aulas de artesanato/tecelagem, que era frequentado somente por mulheres, bem como nos esportes/ futebol, para que as mulheres também pudessem fazer parte. Discutia com professores e colegas questões não somente relacionadas ao racismo, por exemplo, mas também questões da sexualidade, da homossexualidade, da bissexualidade que também sempre fizeram parte da minha vida, visto que tinha e tenho amigos homossexuais e bissexuais. Nunca aceitei bem as cores, por exemplo, meninos usarem azul e meninas rosa. É engraçado lembrar disso nesse momento porque sempre que discutia isto com meu avô Silvino, a discussão, acabava em briga. Hoje entendendo, épocas e educações diferentes, para ele também não deve ter sido nada fácil ver a neta nos jornais e TVs fazendo manifestações em plenas ruas de Porto Alegre. Bons tempos. Sempre gostei de cores como laranja, amarelo e vermelho. Graças aos meus pais, meu quarto quando nasci foi Laranja! Agradeço à mãe e ao meu pai por isso.

O ingresso na universidade, ou melhor, nas universidades foi no curso de Ciência Política/ULBRA e Música/UFRGS. Estudava durante o dia Música e à noite Ciência Política e foi com uma bolsa de estudos na Ciência Política que fui morar no Canadá, Québec. Lá também não foi diferente, estudava durante o dia e trabalhava à noite na “Maison de Jeune”, com crianças e adolescentes. Com eles, trabalhava com

música, dança e discutíamos muito uma vez por semana questões como cultura dos povos, sexualidade, drogas, identidade, gênero, etc. Nos finais de semana trabalhava como auxiliar de regência do coral e orquestra da cidade. Hoje formada em Música/UFRGS com ênfase em Regência Coral; e em Ciência Política/ULBRA e Pós-Graduação - Especialização em Economia da Cultura/UFRGS, trabalho atualmente como professora de Técnica Vocal, Musicalização/Flauta-Doce.

Na dança ainda me considero aluna, fiz parte dos projetos Colibris Dali Daqui e Olho 3, coordenados e coreografados por Jussara Miranda (2010)². O fato é que, sempre estou disposta a aprender mais e mais. A busca por conhecimento me move. Os livros e pesquisas existentes sobre o ensino da dança e música, por exemplo, não atendem às minhas inquietações. As atividades ainda são enfatizadas como “receitas de bolo”, reduzindo o ensino da dança/música a um simples treinamento. Esta visão me parece equivocada e demonstra como vem sendo tratada no ensino de arte nas escolas e mesmo nas universidades. Como bailarina e estudante de música, sempre questioneei a respeito da não proximidade da dança e da música, pois percebia conceitos que as mesclavam e permeavam. Isso acontece com o/a bailarino/a, por exemplo, esse sabe exatamente como usar o corpo, mas deixa de lado a parte vocal, que, na minha observação, é tão importante quanto, pois esta também faz parte da extensão corporal. O mesmo percebo do músico, possui aptidões como ritmo, o tempo na música, mas também percebo que alguns quando se deparam com a dança, ficam inibidos. Acredito que minha dissertação será a busca do conhecimento, do novo, fará com que o artista pense em buscar o dito “completo”, extrapolar, ousar, sair do teatro e ir para as ruas, sair do óbvio e encontrar a imperfeição.. É de se pensar!

1.2 Problemas, objetivos e metodologias

Essas reflexões levaram a uma questão de pesquisa. Minha mobilização foi justamente buscar entender como o ensino da dança e da música, mais precisamente a educação vocal, desmembram o corpo de quem aprende? Perguntas que acompanham essa questão são: como a dançarina pode coordenar (fisiologicamente) os movimentos de dança com os aparatos vocais, no caso dançar e cantar ao mesmo tempo? Quais as

² Jussara Miranda é formada em técnica da dança contemporânea, coreógrafa e Diretora da Muovere Cia de Dança de Porto Alegre. Habilitação à dança teatro, técnica de dança moderna alemã, análise do movimento contemporâneo e composição coreográfica, através dos Institutos Goethe Brasil/Alemanha.

consequências dos desmembramentos no ensino da dança e do canto? Quem se incomoda com isto? De que forma este ensino poderia ser mais integral? De onde vem esta cisão (a história destas duas artes)? Porque buscar alternativas ligadas a questões técnicas?

Dessa forma, proponho como objetivo geral:

- Analisar o ensino da dança e da música, na formação vocal e corporal, compreendendo esse corpo sexualizado, como um corpo que aprende.

Objetivos específicos:

- Investigar o processo de preparação vocal dos bailarinos através da técnica vocal, buscando compreender como através do corpo se dará este processo.
- Problematizar a questão vocal, em que o músico, neste caso especificamente quem canta, saber exatamente como postar a voz.
- Conhecer quais saberes determinam o reconhecimento dos bailarinos (alunos/as em formação) com o aprendizado vocal para bailarinos contemporâneos;
- Identificar a formação que circula na dança contemporânea, o que constitui esta expressão e como se forma este aluno/a.

A dança contemporânea, surgiu na década de 60 como uma forma de protesto ou rompimento com a cultura clássica. Depois de um período de intensas inovações e experimentações que muitas vezes beiravam a total desconstrução da arte, finalmente - na década de 1980 começou a se definir desenvolvendo uma linguagem própria. A dança contemporânea modificou drasticamente as posições-base do ballet clássico, além de tirar as sapatilhas das bailarinas e parar de controlar seu peso. Ela mantém, no entanto, a estrutura do ballet, fazendo uso de diagonais e da dança conjunta, buscando uma ruptura total com o balé, chegando às vezes até mesmo a deixar de lado a estética: o que importa é a transmissão de sentimentos, ideias, conceitos. Solos de improvisação são bastante frequentes. A composição de uma trilha para um espetáculo de dança contemporânea implica diversos outros fatores além da própria composição musical. Essa dança não possui uma técnica única estabelecida, todos os tipos de pessoas podem praticá-la, pois não tem técnicas específicas nem um corpo ideal. Inova nas temáticas e na relação com os espaços e outras artes. Como a dança contemporânea não se define em técnicas ou movimentos específicos, emerge uma nova noção de corporalidade, onde busca um sentido mais experimental, menos estratificado. Neste sentido, Merleau-Ponty (1908- 1961), também escreve sobre o

corpo, que para ele, é uma obra de arte e sua linguagem é poética. Esse autor define um olhar expressivo sobre o corpo, configurando uma linguagem sensível que é expressa nos movimentos. Também escreve sobre o conceito corpo-carne, onde este conceito ou elemento carne pode ser compreendido como o desapego à filosofia da consciência e a possibilidade de uma reflexão corporificada.

A carne não é matéria no sentido de corpúsculos de ser que se adicionariam ou se continuariam para formar os seres (...) A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo elemento, no sentido que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a idéia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Nesse sentido a carne é um elemento do Ser. (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 135, 136)

Neste contexto também Josso define o *Ser* de sensibilidade, fazendo uma analogia sobre o ser da carne, onde diz:

O Ser de sensibilidade é o que se apresenta como o mais próximo do ser da carne. Por meio dele se exprimem todos os sentimentos “agradáveis” ou “desagradáveis” que vivemos no cotidiano, em ligação direta com as sensações corporais que se exprimem em todas as nossas atividades com nós-mesmos e com os outros. É pela mediação de nossos cinco sentidos que nós aprendemos, em primeiro lugar nós-mesmos, depois os outros e nosso meio ambiente humano e natural. (JOSSO, 2007, p.427).

Buscamos³ esta ligação pela manifestação do canto por meio do movimento corporal, neste caso, acredito que o corpo é visto como um instrumento musical, pela voz, mas também pela musicalidade do gesto, traduzindo a reconstrução dessa necessidade intrínseca que é o movimento.

Penso no belo conselho do escritor José Saramago em seu Ensaio sobre cegueira: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. O ser de atenção consciente entra em cena neste momento. Sem essa atenção consciente, mobilizada por uma intencionalidade mas também pelo desejo de..., como uma das manifestações do Ser de afetividade, nós estamos em perigo ou incapazes de desenvolver uma escuta e um conhecimento de nós-mesmos, dos outros e de nosso meio ambiente humano e natural. (JOSSO, 2007, p. 427)

Também buscamos materiais relacionados ao corpo deste sujeito que baila e tem no corpo o instrumento dessa arte. E quando apresentamos quem dança e canta, pretendemos dialogar e analisar questões relacionadas à sexualidade em autores como

³ Passo a utilizar a primeira pessoa do plural, pois entendo que daqui para frente não é somente minha trajetória formadora que está em questão e sim um conjunto de possibilidades autorais que me acompanham.

Judith L. Hanna (1999); Hilan Bensusan (2004), pois queremos incluir o tema da sexualidade no movimento desse corpo.

No início da pesquisa, trabalhamos com a Pesquisa Bibliográfica a fim de buscar materiais e autores relacionados à dança e música. Neste segundo e último momento, procuramos a prática, ou seja, trabalhamos com um pequeno grupo de cantoras e bailarinas, utilizando o vídeo como material empírico, analisando seus corpos em movimento. Consideramos essa proposta coerente com o que Josso (2004) enfatiza sobre pensar o que nos constitui ao longo das nossas trajetórias. Ou seja, realizar com que dança e canta uma análise das suas trajetórias formadoras.

Vale ressaltar que o grande desafio é mesclar as duas artes para saber se realmente podemos considerar a voz importante para a formação do e da bailarina (o). Esses ensaios foram previamente combinados com autorização de todos os participantes (ver anexo o termo de consentimento de uso de imagem e som), gravados e depois foi realizadas uma roda de conversa avaliativa sobre essa experiência. Inspiramo-nos com os ensinamentos de Paulo Freire que, por meio dos círculos de cultura popular realizava a análise das histórias de vida, ou seja, o sujeito histórico no mundo. (BRANDAO, 2010)

1.3 Um olhar para alguns estudos sobre o tema

Problematizar este assunto e encontrar dissertações e teses que reúnam estas duas artes a que nos propomos trabalhar, educação vocal para bailarinos contemporâneos, não foi algo fácil. Encontramos muitos trabalhos relacionados à dança, como trabalhos da coreógrafa Ciane Fernandes (UFBA), Helena Katz (curso Comunicação da Artes do corpo- PUC/SP), Mônica Fagundes Dantas (UFRGS), entre outras dezenas de autores que tratam sobre o conhecimento da dança, também trabalhos relacionados ao corpo, nos trabalhos de Guacira Lopes Louro (UFRGS) sobre sexualidade; Corpo, gênero e sexualidade. Dagmar Estermann Meyer (UFRGS), Rosângela de Fátima Rodrigues Soares (UFRGS) e Hilan Besusan (UNB). Neste projeto abordamos a questão de gênero e da sexualidade com a compreensão de que existem diferenças em relação às mulheres que foram consideradas inferiores. Há uma construção androcêntrica na forma de se ver o mundo.

Com relação à parte vocal encontramos trabalhos que foram produzidos pela fonoaudiologia, tais como: Voz, trabalho docente e qualidade de vida de Renata Jardim (UFMG/2006). O trabalho do “Uso da voz em sala de aula”, de Luciana Vianello (UFMG/2005-2006)”. E ainda o caso de professores readaptados por disfonia de Maria Cristina Borrego (UNIFESP- 2005), “A voz do locutor radialista”. Buscamos trabalhos mais específicos que tratassem sobre o corpo, e encontramos na dança contemporânea, mais especificamente a dança/teatro que aborda o bailarino, músico e ator e que está inserida a parte vocal. Porém, mais uma vez, esse será outro componente, o ator, que trará a parte vocal e não o músico. Autores como: Theda Cabreira Gonçalves (2004), trazem aspectos da ‘aprendizagem de sabores’ indicando conexões entre movimento, emoção e voz. E Haydée Dourado de Faria Cardoso, em sua tese de doutorado, estuda “O gesto, o canto, o risco: história viva na memória”. Letícia Maria Olivares Rodrigues (2008), estuda a “Dança-Teatro: estímulos transdisciplinares para o intérprete- compositor”. E, se olharmos mais para trás encontraremos autores como François Delsarte (1811-1871), que também apontou para uma nova linguagem pedagógica da união das duas artes, dança e canto. Seus estudos surgiram da necessidade de aliar o conhecimento da linguagem do corpo com a linguagem da alma, proporcionando uma investigação sistemática dos traços e suas diversas variações de emoções como medo, o amor, a cólera, a tristeza. Aliando as inquietações do indivíduo e da dança baseada no ballet clássico, como única dança considerada arte, ocorre a ruptura, que faz surgir a dança moderna, através da crise da concepção artística vigente. Avançou em seus estudos, inteligentemente a fim de buscar respostas ao conflito existente, que obrigava o indivíduo a se adaptar a metodologias ou formas preestabelecidas.

Buscava uma metodologia que respeitasse cada pessoa, unindo suas facilidades e suas limitações. A partir de Delsarte, despertou-se a valorização do ser e a possibilidade deste se aceitar com seu corpo e de se realizar através dele, sem a agressão que qualquer técnica mal empregada proporcionaria. Estudou a relação entre a voz, o movimento, a expressão e a emoção do ser humano. Através de suas pesquisas percebeu que a expressão humana é composta basicamente pela tensão e o relaxamento dos músculos (contraction and release) e que para cada emoção existe uma correspondência corporal específica; O desmembramento corporal.

Assim como Delsarte, Emile Jacques Dalcroze (1865-1950) dedicou os primeiros 10 anos de trabalho à elaboração da Rítmica, inicialmente conhecida como Ginástica Rítmica, por tratar-se de um sistema de educação musical inteiramente fundamentado nos exercícios corporais. Esse músico e pedagogo realizou um importante "método integral de rítmica" onde esclarecia que nosso intelecto, nossa sensibilidade e nosso corpo, apresentam-se, muitas vezes, fragmentados e até mesmo em desacordo, "desafinados". A proposta de Dalcroze buscava criar uma inter-relação entre o cérebro, o ouvido e a laringe, para transformar o organismo inteiro no que ele próprio denominava de "ouvido interno".

Carl Orff (1895-1982) conhecido pelo grande público devido à autoria da ópera de Carmina Burana. Apesar de ter ficado conhecido mundialmente pelas suas obras musicais de grande impacto e polêmico, Carl Orff, fez do Centro de Educação Musical para Crianças e Amadores o grande projeto da sua vida. O centro foi criado em Munique (1925) e foi o principal alvo de dedicação e orgulho do autor até o dia da sua morte. Também criou o chamado "Método Carl Orff". Este método de ensino da música leva as crianças a expressarem-se por instrumentos de percussão, fazendo ruídos muitos simples de início, passando depois a "explosões", que vão sendo cada vez mais elaboradas.

Edgar Willems (1890-1978), aluno de Dalcroze foi um grande idealista da Democratização do ensino da música, sentimento comum a muitos educadores de sua época. Pedagogo e musicista, acreditava que a criança iniciando na musicalização a partir de quatro anos, sua aprendizagem mais tarde se tornaria mais espontânea, dada a intimidade do indivíduo com a arte. Sua pedagogia envolve inicialmente a criança trabalhar em pequenos grupos, sempre com a presença da família, principalmete a figura da mãe, que representa a mais importante base para o desenvolvimento musical das crianças. Iniciar explorando nas crianças canções de ninar, o canto neste sentido facilitaria este primeiro contato com o mundo da música, após trabalhar os movimentos rítmicos, instintivo natural do movimento do corpo. Nesta fase a audição também é trabalhada, com a ajuda de diversos instrumentos, tais como: apitos, sinos, flautas, chocalhos.

John Cage (1912-1992) foi um investigador incansável. Sua matéria prima é o óbvio, o cotidiano – tudo o que já existe, mas que passa despercebido ao sentimento geral – eleva o barulho-ruído ao status de música, fazendo o mesmo com o silêncio.

Busca novas estruturas musicais, até descobrir que não precisava delas. Foi um dos primeiros a escrever sobre o que ele chamava de música de acaso (o que outros decidiram rotular de música aleatória) - música em que alguns elementos eram deixados ao acaso. Também ficou conhecido pelo uso não convencional de instrumentos e pelo seu pioneirismo na música eletrônica. Influenciou muitos artistas de todo o mundo e integrou o movimento Fluxus⁴, que abrigava artistas plásticos, atores, bailarinos e músicos.

Rudolf Von Laban (1879-1958) também iniciou uma pesquisa sobre a dramaturgia do corpo, que segundo ele "é um processo de elaboração do conhecimento constituído de desequilíbrio e desestabilização que provocam movimentos, transformações e a configuração de novas formas de pensamento em ação. O desmembramento corporal é tido como a "experiência imediata de uma unidade do corpo, (...) percebida, porém é mais do que uma percepção, (...) chamamos de esquema de nosso corpo" (Laban, 1978, p. 190), ou mesmo, segundo Head apud Schilder (1999), que o denomina como modelo postural do corpo. Há uma distinção desobstruída proposta primeiramente por Head e Holmes (1912), entre um esquema do corpo considerado como "(...) um padrão combinado de encontro em que todas as mudanças subsequentes da postura estão sendo medidas (...) antes que a mudança postural incorpore o consciente."; e a imagem do corpo como "(...) uma representação interna na experiência consciente da informação visual, tátil e motor, da origem corporal". O corpo enquanto linguagem a ser configurada, canal de ambivalência do ser humano e da natureza (da vida) e de resistir à codificação. Trabalhar com a materialidade do corpo é também trabalhar sobre si mesmo (Nunes, 2003, p. 120).

Laban dedicou sua vida ao estudo do movimento humano em seus significados e relações com o meio, resgatando os atos espontâneos pela dança e considerando a rotina de movimentos como restrição à expressividade do homem. Sua proposta de dança não considera apenas a graciosidade, beleza das linhas e leveza dos

⁴ O movimento Fluxus surgiu na década de 60 em Nova York. A série de performances organizadas por George Maciunas em sua AG Gallery de Madison Avenue, em Manhattan (1961), é considerado o marco inicial desse movimento que viria influenciar o desenvolvimento da vanguarda artística por mais de 30 anos. Os integrantes do fluxus se inserem na linhagem da arte conceitual, ao propor que a arte supere as meras formulações estéticas, assumindo também seu papel ético. Para isso, é necessário que artista e principalmente a obra estabeleçam um diálogo com espectador, deixando de lado a exigência do tradicional distanciamento entre os participantes da experiência artística. Artista como Marcel Duchamp, também fizeram parte deste movimento. (Dicionário Grove de Música: edição concisa/ editado por Stanley Sadie; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 335)

movimentos, mas a liberdade que possibilita ao homem se expor por seus movimentos e encontrar a auto-suficiência no próprio corpo. A proposta de Laban adequa-se perfeitamente aos princípios da educação progressista, possibilitando ao aluno expor-se por seus próprios movimentos. Não ensina apenas a forma ou a técnica, mas educa conforme o vocabulário de movimento de cada um, contribuindo para o desenvolvimento emocional, físico e social do participante, esta técnica chamada de *educação somática*⁵.

(...) é um campo teórico-prático que reúne diferentes métodos cujo eixo de pesquisa e atuação é o movimento do corpo no espaço como uma via de transformação de desequilíbrios: mecânico, fisiológico, neurológico, cognitivo e/ou afetivo de uma pessoa. Os métodos de Educação Somática nasceram na Europa e na América do Norte entre os séculos XIX e XX. O foco do professor de Educação Somática é a pessoa e não seu “problema”. Ele orienta a pessoa em um processo de reaprendizagem que passa pelo movimento de seu corpo no espaço. (LABAN, 1978, p.180)

Tal proposta reconhece a importância da construção do movimento e da participação discente. Sem esquecer das técnicas de Irmgard Bartenieff (1890-1981), e também da dança-teatro como precursora estética. Bartenieff foi uma educadora somática que formulou diversos conceitos para o conhecimento do processo de mobilidade corporal, entre eles à compreensão do ponto de equilíbrio entre o condicionamento físico e a maturação perceptiva/ criativa do bailarino, ambos indispensáveis à sua formação artística. Também utilizava-se das técnicas de Laban (educação somática) para trabalhar o preparo corporal somática de diferentes linguagens, como o teatro, a dança contemporânea e a dança-teatro⁶.

Por fim, um grande compositor brasileiro que também fez parte deste processo- Tom Zé (1936 -) compositor, cantor, arranjador. Considerado uma das figuras mais originais da música popular brasileira, tendo participado ativamente do movimento musical conhecido como Tropicália nos anos 1960 e se tornado uma voz alternativa influente no cenário musical do Brasil. Na década de 1990 também passou a gozar de

⁵ A Educação Somática, proposta por Feldenkrais, Alexander, Ideokinesis, Bopdy- Mind Centering, trabalha simultaneamente com aspectos motores, perceptivos, cognitivos e sensoriais. Ver Silvia SOTER (1998).

⁶ O conceito de dança-teatro vem sendo desenvolvido e modificado a partir das inúmeras experiências desenvolvidas em torno do assunto. Rudolf Laban e Pina Baush tornaram-se os representantes das primeiras iniciativas de categorizar uma expressão cênica que não conseguia se restringir nem a categoria da dança exclusivamente, nem a do teatro. Apesar de muitos ainda tentarem transformar o conceito de dança-teatro ou teatro-dança num código de movimentos ou de expressão fixo, e passarem a reproduzir mimeticamente os resultados da pesquisa de Pina Baush, por exemplo, a dança-teatro pode ser encontrada através dos mais diversos códigos de expressão cênica.

notoriedade internacional, especialmente devido à intervenção do músico britânico David Byrne. Em 1960 entra para a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, que tem entre seus professores na época Ernst Widmer, Wlaler Smetak e o dodecafonista Hans Joachim Koellreutter. Na mesma época, se alia a Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia no espetáculo Nós, Por Exemplo nº 2, no Teatro Castro Alves, em Salvador. Com o mesmo grupo, vai a São Paulo encenar Arena Canta Bahia, sob a direção de Augusto Boal, e grava o álbum definidor do movimento Tropicalista, Tropicália ou Panis et Circensis, em 1968. Em 1968, leva o primeiro lugar no IV Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, com a canção "São Paulo, Meu Amor". Passou a década de 1970 e 1980 avançando ainda mais seu pop experimental em álbuns relativamente herméticos, sem atrair a atenção do grande público.

No final dos anos 1980, é "descoberto" pelo músico David Byrne (ex-Talking Heads), em uma visita ao Rio de Janeiro, que lança sua obra nos Estados Unidos, para grande sucesso de crítica. Lentamente sua carreira vai se recuperando e Tom Zé passa a atrair platéias da Europa, Estados Unidos e Brasil, especialmente após o lançamento do álbum Com Defeito de Fabricação, em 1998 (eleito um dos dez melhores álbuns do ano pelo The New York Times). Tom Zé compôs, na década de 1990, música para balés do Grupo Corpo, a partir daí houve uma grande parceria com companhias de dança. Hoje outros grupos de dança apresentam obras de Tom Zé, este escreve músicas especialmente para corpos de balés. Estes compositores também trabalharam com a dança, por exemplo, John Cage, famoso compositor, pioneiro na música eletrônica, artista do movimento, trabalhou com o famoso coreógrafo e bailarino Merce Cunningham (1919-2009). Para Cunningham, a dança se torna aparentemente um movimento natural, sem finalidade específica, em que não se buscava um encadeamento lógico de movimentos, mas explorar os elementos fornecidos pelo acaso. Cunningham contentava-se em indicar aos bailarinos as direções dos deslocamentos e os tempos das paradas. Tal formulação coreográfica era o chamado Event, um acontecimento único de dançar com forte ligação com o vivenciar do instante presente, do aqui e agora. Apesar de existir um grau de liberdade elevado, as obras realizadas caracterizavam-se pela sucessão de acentos fortes e fracos (comparáveis a métrica antiga) e por uma espécie de tempo instintivo próximo do verso grego lírico ou trágico.

Esse capítulo foi o exercício de apresentar um pouco da trajetória formadora num caminho para si; apresentar o problema, os objetivos, um pouco da metodologia e o levantamento bibliográfico sobre os dois assuntos: dança e canto. Os próximos capítulos serão abordados os aspectos históricos da dança, o corpo e suas formas, as questões sexuais, a identidade e gênero que estão presentes no corpo de quem dança. O Entreato entre Emílio e Sofia na obra de Rousseau, mostrando suas diferenças, o papel diante da sociedade, a possível dança entre estes dois jovens, a classificação vocal e a disciplina. Até este momento foram apresentados a parte teórica no trabalho, seus aspectos históricos e bibliográficos. No último capítulo, a análise, ou seja, pensar como quem é da música e da dança participou do trabalho- vídeo. Será apresentadas duas palavras chaves que unem dança e música: O tempo e espaço. Nessa análise tomaremos os ensinamentos pedagógicos de Dalcroze e Delsarte, dois grandes pedagogos que trabalharam com bailarinos e músicos, estudando aspectos da voz, corpo e ritmo.

2 DANÇA- CORPO, CANTA!

*Em muitos países do mundo a garota
Também não tem o direito de ser.
Alguns até costumam fazer
Aquela cruel clitorectomia.
Mas no Brasil ocidental civilizado
Não extraímos uma unha sequer
Pórem na psique da mulher
Destruímos a mulher. (Tom Zé,2005)*

Neste capítulo apresentamos a historização da dança, e a questão do gênero e da sexualidade que estão inseridas nesse contexto. Não pretendemos fazer um apanhado histórico dos séculos XVI até os dias de hoje, mas não poderia deixar de citar o Rei Luís XVI que foi de grande importância no início do processo de formação da dança. E neste sentido trazemos a autora Alessandra Chemello (2009) que, em sua dissertação, fez a análise deste período onde mostra que:

O período do Rei Luís XIV (1643-1715) teve importância e participação significativas por estabelecer uma exigência técnica que deveria chegar à perfeição, sendo o primeiro Rei a reconhecer as artes como questão artística. Tanto que suas ações tornaram a dança uma arte rigorosa e artificial, na qual o gesto tinha mais importância que a emoção que o produziu. O Rei foi responsável, indiretamente, pela criação de um gestual de dança que preteria um corpo específico, muitas vezes indo contra a organicidade, em detrimento da virtuosidade técnica. (CHEMELLO, 2009, p.30)

Neste período a dança tinha um papel sexual muito forte, onde grupos masculinos monopolizavam a dança teatro ocidental. Ao longo da história homens famosos dançavam e as sociedades julgavam a dança uma atividade masculina natural, concedendo assim grande estima as suas apresentações.

A autora Hanna (1999), também faz um breve relato histórico citando outra autora, Anna Kisselgoff (1938) que em seu livro “Maverick of the dance” nos mostra que:

O rei Luis XIII dançava e assumiu papéis de mulher, representando numa peça a esposa do estalajadeiro . Luis XVI , que dançou em papéis como o de ordenhadora, rei ou deus Apolo, foi glorificado como o “Rei Sol”, epíteto que veio de um papel que dançou aos 15 anos de idade. A aristocracia aplaudia o nobre que dançava. Quando Luis XVI deixou suas apresentações de dança, e seus emules entre os 12 príncipes do conselho real também abdicaram, como centros de seus respectivos universos de dança, a dança social palaciana se transformou num gênero teatral profissional (HANNA, 1999, p.184).

Até aqui temos claro o quanto o papel masculino na dança era importante e de como a figura feminina não aparecia neste contexto. Mais uma vez, a autora Hanna (1999) nos mostra que:

Como as mulheres bem-educadas não apareciam em palcos públicos, os homens dançavam os papéis das mulheres como travestis. Além disso, como seu vestuário não era tão fisicamente restritivo, os homens podiam ser mais virtuosísticos e, desse modo, ser respeitados por sua dança individual (HANNA, 1999, p184).

A Bíblia mostra duas formas de dança-dança de devoção a Deus e a dança imoral de Salomé, esta considerada dança popular. O cristianismo teve uma relação de amor e ódio com o corpo, o instrumento da dança, onde Cristo era carne, criação de Deus. Mas a carne foi negada. A cultura europeia ocidental, durante cerca de dois mil anos, baseou-se na penetrante noção de que o ser humano, por misteriosas razões, é essencialmente uma alma aprisionada num corpo (Fallon e Wolbers, 1982; ver Davies, 1984). A rejeição do corpo reflete também a incapacidade para se chegar a um acordo com a passagem do tempo e a morte. Contudo, Segundo Hanna (1999):

As bailarinas, nos palcos públicos, eram julgadas como parte do demimonde, ou dos escalões da prostituição. “Garota de balé” tinha uma conotação negativa até a metade do século XX e, em alguns lugares, ainda tem. As jovens bailarinas eram uma fonte de excitação e mesmo de satisfação sexual. Abonnés, subscritores regulares de ópera, eram seus protetores. A “exibição de pernas” do balé atraía homens ricos, que se adoçavam os olhos e se apaixonavam pelas belas bailarinas, resistindo aos castigos do desprezo e suplicando as recompensas da intimidade. Tornar-se amante de um homem rico geralmente significava sucesso e a opção de deixar o palco. Algumas bailarinas menos afortunadas deixavam o teatro para se tornarem professoras ou prostitutas comuns (HANNA, 1999, p. 186).

Certamente, as mulheres talentosas que conquistavam o aplauso, a atenção, o galanteio e o compromisso de admiradores ricos eram invejadas. Assim conforme o autor Edward Shorter: “Respeitáveis esposas invejavam a liberdade das bailarinas para com o fardo e os perigos do parto, ou os de serem “sexualmente intimidadas e emocionalmente brutalizadas” pelos maridos” (SHORTER, 1982, p.16).

2.1 O corpo que dança

*Pisa na fulô, pisa na fulô,
Pisa na fulô,
Não maltrata o meu amor.
Eu vi menina que nem tinha doze anos.
Agarrar seu par e também sair dançando.
Satisfeita, dizendo:
“Meu amor, Ai, como é gostoso
Pisa na fulô”.*

Pisa na fulô, pisa na fulô...

*Sô Serafim cochichava com Diõ
Sou capaz de jurar
Nunca vi forró melhor.
Inté vovó
Garrou na mão de vovô
Vambora meu veinho
Pisa na fulô*

Pisa na fulô, pisa na fulô...

*De madrugada Zeca Cachangá
Disse ao dono da casa:
“Não precisa me pagar.
Mas por favor,
Arranja outro tocador
Que eu também quero
Pisá na fulô”. (Tom Zé, 2000)*

A dança é uma arte essencialmente do corpo, e durante sua trajetória percebe-se diferentes momentos históricos, assim como as diferentes formas de pensar o corpo e seus movimentos. O autor Paul Bourcier (2001) para explicar melhor as formas do corpo e do movimento, faz um apanhado histórico, onde mostra as primeiras manifestações da dança:

Durante toda a história humana, a dança esteve presente, sendo considerada divina ou maldita, mas sempre fazendo parte da vida cotidiana das mais diferentes sociedades. As primeiras manifestações da dança surgem na Época Paleolítica, antes mesmo de o homem aprender a cultivar a terra, quando ainda migravam buscando um lugar para caçar, colher e pescar. Os movimentos estruturados aconteciam em rituais pré-históricos como uma das principais formas de expressão e de aproximação com os Deuses. A dança revela sua importância quando se torna objeto de relevância para os principais pensadores da época. Platão estudou a dança e a identificou como um ato dos Deuses em função da ordem e ritmo, características dos Deuses,

que percebeu também na dança. A dança é um meio excelente de ser agradável aos Deuses e honrá-los... os que honram melhor os Deuses pela dança são também os melhores no combate (BOURCIER, 2001, p.22).

Da mesma forma que apontou na dança características de endeusamento, o autor também percebe os benefícios físico-corporais da atividade, as proporções corretas do corpo e seus processos ligados ao sistema emocional, ao afirmar que a dança seria capaz de expulsar maus humores da cabeça. No entanto, a dança que interessa nessa pesquisa diz respeito àquela que se insere nos padrões da atividade artística, a dança enquanto modo de criação de obras. Dessa forma, haverá um salto histórico para poder perceber as relações dessa modalidade com o corpo a partir dos regimentos artísticos que serão impostos com o passar do tempo.

A autora Chemello (2009) faz este apanhado histórico, incluindo o ballet como origem do movimento da dança, que segundo ela:

A dança considerada manifestação artística formal, tal qual as artes plásticas, pintura, escultura, origina-se no *ballet*, o qual, por sua vez começa a se estabelecer após um longo período em que aconteceu apenas nos salões de baile da realeza. Não é objetivo desconsiderar outras manifestações do corpo, como as danças populares ou inseridas em rituais, mas é importante alertar que, enquanto arte, considero o *ballet* como origem do movimento considerado dança, por expressar seus propósitos como demonstração ao público como linguagem artística a ser apreciada (CHEMELLO,2009,p.29).

Ainda seguindo a autora Chemello (2009, p.30) neste processo histórico, vemos o movimento cultural Renascentista, onde nos remete as palavras do autor Bourcier:

O movimento cultural denominado de Renascimento⁷, responsável pelo desligamento da arte com a Igreja, fez renascer a própria arte, desenvolvendo uma sociedade que a valorizava e, especialmente, que arcava com os seus custos. Nesse terreno extremamente fértil para o desenvolvimento e para os estudos das artes, a dança assinalava uma nova etapa cultural. Aquela dança metrificada que havia se separado das danças populares se tornou uma dança erudita, onde os participantes tinham que saber, além da métrica, os passos. Com isso, surgem os profissionais e mestres, que estudavam novas possibilidades de expressão e, conseqüentemente, outro corpo que precisaria se adaptar a um nível técnico muito mais elevado (BOURCIER, 2001).

⁷ O Renascimento foi o movimento cultural acontecido na França. O mesmo movimento também repercutiu na Europa e na Itália recebeu o nome de Quattrocento. O termo Renascimento é comumente aplicado à civilização européia que se desenvolveu entre 1300 e 1650. Além de reviver a antiga cultura greco-romana, ocorreram nesse período muitos progressos e incontáveis realizações no campo das artes, da literatura e das ciências, que superaram a herança clássica. O ideal do humanismo foi sem dúvida o móvel desse progresso e tornou-se o próprio espírito do Renascimento. Trata-se de uma volta deliberada, que propunha a ressurreição consciente (o re-nascimento) do passado, considerado agora como fonte de inspiração e modelo de civilização. Num sentido amplo, esse ideal pode ser entendido como a valorização do homem (Humanismo) e da natureza, em oposição ao divino e ao sobrenatural, conceitos que haviam impregnado a cultura da Idade Média. Trecho extraído do *site*, em 01 de fevereiro de 2009.

No mesmo período em que se desenvolvia o Romantismo⁸, a dança que expressa algo, que mostra sentimento, cresceu notoriamente, mas sem deixar morrer o imenso desenvolvimento técnico que havia acontecido anteriormente. O que se buscava através da técnica eram formas expressivas, a poesia do corpo, a fluidez da dança e não o virtuosismo e a beleza das formas. Uma das grandes inovações da Era Romântica foi o surgimento da dança na ponta dos pés, que necessitou de uma adequação do corpo da bailarina que deveria equilibrar-se em uma base muito menor da orgânica. Em decorrência desta nova técnica a autora Chemello (2009) nos apresenta o principal nome desta reforma:

(...) Jean Georges Noverre, conhecido por sua insatisfação com a dança e as regras de sua época. O mestre acreditava que, antes de ser uma manifestação estética, a dança era uma forma de se exprimir emoções com o corpo. A estética do movimento era apenas uma consequência da emoção que brotava na alma (CHEMELLO, 2009, p.33)

O desenvolvimento dessa técnica teve objetivo além dos puramente técnicos, pois os coreógrafos perceberam que, na ponta dos pés, a bailarina se torna muito mais leve e expressiva, pelo menos aos olhos do espectador. Também com as pontas, surge a supremacia feminina no balé, uma vez que o corpo feminino possuía requisitos físicos mais adequados a esse novo elemento, além do fato de que a leveza e expressão dada pelas pontas serviriam aos personagens dedicados às mulheres. Agora, os bailarinos serviam de suporte para apoiar e levantar as grandes estrelas e, para isso, deviam ser fortes – e a força é uma característica orgânica dos corpos masculinos. Conforme Chemello (2009):

A dança agora se torna mais sensual (para os padrões da época): para equilibrar a bailarina na ponta, o *partner* deveria ampará-la com seu corpo ou ao menos segurá-la pela cintura. As roupas brancas e longas, quase sempre com fartas saias de tule com *collants*, acentuavam o corpo das bailarinas, o que contribuiu para a sensualidade e para a necessidade de se lapidar ainda mais a técnica, pois agora o corpo aparecia mais, sendo as saias de tule um pouco transparentes, e não era mais tão disfarçado pela roupagem (CHEMELLO, 2009, p.35).

Após décadas de dança nos moldes clássicos, outro período de crítica e ressalvas começa a aparecer, no sentido de negar as então regras dessa forma de dançar. Conforme os escritos do autor Bourcier, em suas análises sobre Delsarte, mostra que

⁸ O Romantismo foi um movimento artístico fortemente influenciado pelos ideais do iluminismo e pela liberdade conquistada na Revolução Francesa. As características principais deste período eram a valorização das emoções, liberdade de criação, amor platônico, temas religiosos, individualismo, nacionalismo e história.

este, no início do século XIX, não se adaptava à rigidez da dança e sua característica anti-orgânica. Delsarte, conforme Bourcier (2001):

Acreditava que a técnica deveria ser ensinada de forma adaptada a cada organismo, respeitando as limitações de cada pessoa. É assim que ele começa a estudar a relação entre a voz, o movimento, a expressão e a emoção do ser humano. Constatou, então, que a base de toda expressão é a tensão e o relaxamento dos músculos, onde cada sentimento tem sua própria tradução corporal (BOURCIER, 2001, p. 24).

Entendendo o corpo como um lugar de trânsito e fluxo de informações, parece coerente trazer para essa discussão sua capacidade inerente de flexibilização e (re) adequação frente às diferentes informações as quais está suscetível. Partindo desse ponto, as autoras Helena Katz e Christine Greiner (2004) olham para o corpo humano percebendo que se trata de um exemplo privilegiado para deixar explícito o tipo de relacionamento existente entre natureza e cultura. Nesse pensamento, as informações constroem corpos que carregam a história dos antepassados, preservam as raízes, mas que se adaptam para sobreviver e evoluir de forma instintiva e biológica.

A valorização do corpo pelas artes possui um marco importante na década de 20 quando o irreverente artista Marcel Duchamp, em 1921, barbeia seu cabelo em forma de uma estrela, insinuando que o artista e sua obra se fundem e revela a existência de uma presença estética do próprio artista. A importância de Duchamp foi muito importante para a busca de uma arte que se funde com a vida. A partir desse tempo, inúmeros artistas iniciaram uma trajetória de inserção dos corpos, seus ou não, em suas criações artísticas.

Outro ponto crucial na história foi o surgimento do Happening e o Fluxus (Alemanha, 1961) que se utilizavam dos corpos como suporte de criação. Em seu livro *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*, a autora Lucia Santaella (2004) faz um apanhado histórico sobre este novo movimento artístico que surge nos anos 60. O Happening foi um movimento iniciado em ações de action painting (onde os corpos funcionavam como pincéis em telas que poderiam ser em qualquer local), muito difundido nos Estados Unidos. Um movimento bastante similar, o Fluxus, na Europa, reuniu artistas de várias naturezas, escritores, cineastas, músicos, que mantiveram uma postura anti-arte, tentando extrair a arte dos locais formais de difusão: museus e galerias. Em ambos os movimentos, o Happening e o Fluxus, nos anos 60, ecoavam propostas do Dadaísmo no sentido de fazer a arte emergir da vida, focalizando em gestos e movimentos do cotidiano.

Com o surgimento destes movimentos ficou claro a criação do artista em diversas áreas, no palco ou nas ruas os artistas desenvolviam suas performances ao mesmo tempo, atores, músicos, artistas plásticos, dançarinos, literatos, todos reunidos no mesmo lugar, através da manifestação dos corpos em movimento.

2.2 O corpo que canta: bases das técnicas vocais

*Guta me look mi look love me
Tac sutaque destaque tac she
Tique boutique que tique te gamou
Toque-se rock se rock rock me*

*Bob Dica, diga
Jimi renda- se!
Cai cigano, cai, camóni bói
Jarrangil century fox
Galve me a cigarrete
Billy Halley Roleiflex*

*Jâni chope chope chope chope
Ô Jâni chope chope
Lê relê reiê relê (Tom Zé, 2000)*

Conforme vimos no item anterior o corpo é a base dos movimentos. E aqui, há também esta relação, o corpo e a voz. A autora Cristina A. Jackson- Menaldi, quando cita uma voz bem impostada, faz referência à ação harmônica da conduta fonatória⁹: relaxamento, respiração, coordenação entre relaxamento e respiração, ressonância e projeção. Acredita que “uma emissão correta deve fundamentar-se sempre sobre a função respiratória e o relaxamento. O relaxamento, qualquer que seja, tem o propósito de suprimir os fatores negativos de tensão muscular, fortalecer um corpo e melhorar suas habilidades” (JACKSON-MENALDI, 1992, p. 80). As duas grandes correntes científicas de relaxamento são: a criada por Johannes Heinrich Schultz (1884-1970) que possui o método global, relacionado com a hipnose, de enfoque psicoterapêutico e a enunciada por Edmund Jacobson (1888-1983), trabalhou com o método de relaxação muscular progressivo. Numerosas são as metodologias atuais que têm sua origem ou pontos de contato com algumas dessas correntes. Ambas se baseiam na noção

⁹ Conjunto dos fenômenos que concorrem para a produção da voz. O aparelho fonador é constituído pelos pulmões, os brônquios e a traqueia - estes são os órgãos respiratórios que fornecem a corrente de ar, matéria- prima da fonação. Autores como Jackson- Menaldi , Edmund Jacobson e Benninger, trabalham métodos de relaxamento e impostação vocal encontrados nas disciplinas de Fisiologia da voz.

relacionada com o tônus muscular¹⁰. São técnicas dirigidas à área tensional e à tônica da personalidade. Schultz propõe uma série de fórmulas autosugestivas, Jacobson, ao contrário, a repetição de movimentos corporais. Os relaxamentos podem ser classificados em estáticos ou dinâmicos, que por sua vez podem ser parciais ou totais. A respiração é uma função de nutrição que assegura a todas as células do organismo o oxigênio necessário para a combustão orgânica que realiza em seu interior. Philippe Emmanuel Souchart (1989) estudou a respiração a partir da anatomia e embriologia do tórax e diafragma¹¹. Realizou um detalhado estudo dos músculos inspiratórios e expiratórios, analisando a neurofisiologia, fisiopatologia e regulação da respiração. Após estes dados, apresentou um programa de reeducação do ato de respirar, com diversas técnicas respiratórias, que culminam com a respiração total, conforme estudos realizados nos dizem que:

A voz se produz no trato vocal, a partir de um som básico gerado na laringe, chamado fonação. A laringe localiza-se no pescoço e é um tubo composto de cartilagens. Mais particularmente, as pregas vocais são as estruturas responsáveis pela produção da matéria prima sonora. O som básico produzido pelas pregas vocais na laringe passa por uma série de cavidades de ressonância, que se ajustam como se fossem um alto-falante natural formado pela própria laringe, faringe, boca e nariz. As cavidades de ressonância amplificam este som, que é muito fraco quando sai de sua fonte. Pode-se compreender, portanto, que a voz é o resultado do equilíbrio entre duas forças: a força do ar que sai dos pulmões – a chamada força aerodinâmica, e a força muscular das pregas vocais – a chamada força mioelástica. (SOUCHARD, 1989, p.16)

Os diferentes sons de uma língua – suas vogais e consoantes– são produzidos nas cavidades acima da laringe, por mudanças nos articuladores, ou seja, nas estruturas que estão nas cavidades de ressonância. Os sons são articulados principalmente na boca, através de movimentos da língua, dos lábios, da mandíbula, dos dentes e do palato. Esses movimentos devem ser precisos e corretamente encadeados nas palavras e nas frases, para que sejam produzidos sons claros, tornando a fala e a mensagem que se quer transmitir inteligíveis. Para as autoras Mara Behlau e Maria Inês Rehder para a voz cantada é utilizada a mesma estrutura que produz a voz falada, porém com diferentes ajustes devido às necessidades do canto. De modo simplificado, a respiração passa a ser mais profunda; as pregas vocais produzem ciclos vibratórios mais controlados e com

¹⁰ Tônus muscular: É o estado de tensão elástica (contração ligeira) que apresenta o músculo em repouso, e que lhe permite iniciar a contração imediatamente depois de receber o impulso dos centros nervosos. Num estado de relaxamento completo (sem tônus), o músculo levaria mais tempo a iniciar a contração.

¹¹ Diafragma na anatomia humana é conhecido como músculo que separa o peito do abdômen.

maior energia acústica; as caixas de ressonância estão expandidas e introduzem uma maior amplificação ao som básico. Segundo elas:

As técnicas vocais são inúmeras e diversificadas, existindo algumas específicas para a voz falada e outras para a voz cantada. Em linhas gerais não existem diferenças muito acentuadas no que diz respeito à educação das vozes, sejam faladas, recitadas ou cantada. (BEHLAU & REHDER, 1997, p.44).

No Brasil, em recentes pesquisas¹², tem-se tentado desvendar os mistérios fisiológicos do canto e as diferenças básicas que caracterizam as diversas técnicas vocais existentes. Uma das principais razões para estes estudos consiste na seleção de técnicas vocais fisiologicamente mais equilibradas, permitindo rendimento máximo, sem prejuízo da estética e da saúde vocal dos cantores. Nestes procedimentos muitas vezes estão incluídas algumas técnicas de controle de postura, relaxamento e respiração que auxiliam na produção vocal, sendo que para alguns autores, como Raymond H. Colton(1996) e Janina K. Casper (1996), o próprio procedimento de higiene vocal é considerado como uma técnica. O autor Morton Cooper (1991), em seu livro “vencendo com a voz”, cita várias técnicas vocais terapêuticas que utiliza e orienta como controlar os seis principais parâmetros da voz: Tom, Ressonância, Volume, Qualidade, Ritmo e Apoio Respiratório. O autor Daniel R. Boone (1996) escreveu em seu livro “A voz e a terapia vocal” exercícios práticos que ajudam a corrigir cada um dos problemas de voz.

Nesses exercícios várias técnicas vocais são descritas com o objetivo de auxiliar principalmente os profissionais que possuem a voz como um instrumento básico de trabalho, necessitando assim de informações e conhecimentos fundamentais para desenvolverem uma voz natural, que permite ao corpo, pulmões, pregas vocais e ressonadores funcionar adequadamente. De modo que ao falar a pessoa utilize a quantidade correta de esforço, com a respiração e altura vocal corretas, bem como equilíbrio de relaxamento e tensão. É fundamental o trabalho respiratório no sentido de conscientizar o papel da respiração na emissão da voz cantada, mostrando preferencialmente a respiração costo-diafragmática¹³ como a mais adequada para sua voz. (BONNE, 2003, p. 210)

¹² Pesquisas Bibliográficas: CRUZ, Tiago Lima Bicalho. Estudo dos ajustes laríngeos e supralaríngeos no canto dos contratenedores: dados fibronasolaringoscópicos, vídeo- radioscópicos, eletroglotográficos e acústicos. 2006. Dissertação (mestrado)- Faculdade de Música, Universidade Federal de Minas Gerais/ UFMG, 2006. RIQUELME, Delma. Um maraviloso instrumento docente: La voz. 2004. artigo- Universidad Metropolitana de ciencias de la Educacion- Santiago de Chile, 2004; TEIXEIRA, Virgínia Lemes. Psicodinâmica vocal e audiovisualização da voz: Práticas da clínica fonoaudiológica a serviço da ação vocal cênica. 2010. Dissertação (mestrado)- Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de Minas Gerais/ UFMG, 2010.

¹³ Costo-diafragmática ou abdominal intercostal: no canto como na voz falada a respiração deve ser costo-abdominal, porque ela favorece os movimentos do diafragma.

Um dos pontos importantes de quem utiliza a técnica vocal é saber que, a utilização errônea ou inadequada pode ser prejudicial à saúde e estética da voz. Mas neste trabalho não iremos abordar esta parte de saúde, estética vocal e processos fonoaudiólogos, buscaremos o conhecimento das técnicas vocais e suas aplicações pelas pessoas que as utilizam. Descobrir e identificar os problemas vocais, saber se este é utilizado do mau hábito ou apenas em circunstâncias especiais. A voz é uma extensão do corpo, vozes femininas e masculinas, cada uma com sua extensão, mas em alguns casos temos estas vozes se alterando, o corpo dando aviso de mudanças. O corpo sexualmente transformado.

2.3 O corpo sexualmente dançado e cantado: técnicas de aperfeiçoamento vocal

*O macho pela vida
Se valida
A molestar a mulher
Se diverte.*

*Apavorada,
Ela, que se péla,
Pouco pára de pé,
E padece.*

*Quando ele pia, pia, pia,
Pra inibir na mulher o animal,
Talvez eu ria, ria, ria,
Vendo ele transar uma boneca de pau,
Com seu incubado,
Calado, colado, pirado pavor
Do segredo sagrado.*

*Por isto existe no mundo
Um escravo chamado
Mulher- Divino Luxo- navio Negreiro
Gaal- Puro Cristal- Desespero
Rosa-robô- cachorrinho-Tesouro,
Ninguém suspeita a dor neste ideal,
A dor ninguém suspeita imperial.*

*Eucaristia- Ascensão- Desgraça,
Filé- mignon- Púbis, Traseiro- Alcatra,
Banca de Revista- Açogue Informal- Plena
Praça,
Ninguém suspeita a dor neste ideal,
A dor ninguém suspeita imperial. (Tom Zé,*

2005)

Nos grupos de dança, *Colibris Dali Daqui e Olho 3*¹⁴, analisamos muito o fator *sexualidade* que está inserido na dança contemporânea. E quando apresentamos essa questão queremos desenvolver também a questão da homossexualidade, bissexualidade, identidade e Gênero. Duas perguntas chaves foram muito discutidas pelos grupos ao longo do processo, antes de iniciarmos as coreografias. Qual é a relação entre a dança, o sexo e o papel sexual? Como se constrói a relação entre masculino-feminino na dança?

A sexualidade e a dança partilham o mesmo instrumento- o corpo humano. (...). Utilizando o meio como parte da mensagem, a dança evoca, reforça e esclarece desejos e fantasias, algumas das quais seriam, de outra maneira, incoerentes. Erguendo um espelho, a dança nos diz: olhe para você mesmo ou para como você pode ser. A imagem que vemos pode ser agradável, desajeitada ou mesmo aterradora. (Hanna, 1999, p.13)

A sexualidade é produzida física e sócio-culturalmente em relação ao papel sexual ao longo de toda a vida de uma pessoa, como um meio de ficar sabendo sobre si mesmo e os outros. A heterossexualidade faz parte da sobrevivência da espécie humana, a história confere significação à sexualidade e os indivíduos, universalmente, caracterizam as pessoas conforme qualidades sexuais. Além disso, a diferenciação sexual serviu de base a dominação e subordinação, inclusão e exclusão. E neste contexto, quer como rito ou acontecimento social, quer como arte de teatro, a dança tem uma capacidade importante e ainda pouco reconhecida para nos mobilizar e persuadir sobre o que é ser homem ou mulher e ao mesmo tempo misturar tudo.

Segundo Hanna (1999) na Revolução Industrial (Inglaterra, séc. XVIII) o instrumento da dança, conseqüentemente o corpo, tinha de ser utilizado ou negado a serviço da moralidade e da produtividade econômica. Por exemplo, em sociedades em que a escolha de um parceiro é influenciada pela habilidade exibida numa dança que incorpora qualidades capazes de predizer o sucesso na vida, a seleção natural favorece os indivíduos com perícia na dança.

O ato social de dançar, na sociedade contemporânea, é frequentemente parte da corte. A dança teatral, do mesmo modo, pode levar a ligações entre os bailarinos e os espectadores. Mais frequentemente, dançar estimula a fantasia sexual representada para além da troca entre executante da dança e plateia. (HANNA, 1999, p.28).

Conseqüentemente, a dança pode compreender todas as emoções e pensamentos humanos em alguma transformação. Através do exercício e prática da dança, um

¹⁴ Os dois grupos compõem minha experiência de bailarina e cantora desde 2010

indivíduo dispõe do poder de disciplinar os cotidianos movimentos instintivos e culturalmente modelados do corpo. Como resultado, quem baila ganha controle sobre o corpo e liberdade para usá-lo de uma forma especial. Como parte de um sistema de comunicação cultural humana, a dança pode transmitir informações ou proporcionar um canal aberto. Mesmo quando um bailarino ou uma bailarina só pretende desenvolver formas de movimento, diz-se que o corpo desaparece no movimento; mesmo quando a forma do corpo é obscurecida pelo vestuário, signos e símbolos da sexualidade podem ser interpretados na dança, e sentimentos eróticos ou lúbricos despertados. O crítico Alan M. Kriegsman (1979), conforme Hanna:

Observou que o atrativo sexual do balé e dos bailarinos modernos, suas longas e esguias pernas, seus torsos sedutores, protuberantes entrepernas e desfalecedoras inclinações, extasiados rasgos de pernas, e assim por diante, podem persuadir aqueles para os quais o balé não possui nenhuma outra fascinação (HANNA, 1999, p. 30).

John Rockwell, crítico de arte, acredita que “o sexo funciona claramente como uma força motriz para as artes. (...) um bailarino projeta automaticamente uma aura sexual” (ROCKWELL, 1976, p. 1). No canto, por exemplo, esta aura sexualizada poderá vir em forma de impostação vocal, o cantor emite o som de forma suave, firme e com o corpo relaxado. E será através da impostação vocal que consegue-se a perfeição e pureza da voz com a máxima naturalidade e sem esforço algum. Quando se fala de uma voz bem impostada se faz referência à ação harmônica do aparelho fonador, (MENALDI, 1992). A voz está impostada quando em toda a sua extensão pode produzir sons firmes, redondos, vibrantes, homogêneos e sem vacilações no timbre. Desta forma, é função do professor de Vocal desenvolver técnicas vocais em um trabalho de esclarecimento e conscientização sobre suas potencialidades de: respiração, postura, relaxamento e higiene vocal, associado a um trabalho de ressonância, articulação, projeção vocal, entre outros (QUINTEIRO, 1989). Este trabalho será indispensável ao bailarino para que ele entenda a diferença da voz falada e cantada. A autora Leny Kyrillos, relata um trabalho de impostação vocal em grupo com profissionais da voz falada e cantada, cujos procedimentos abordados foram:

Conscientização do esquema corporal; conscientização do esquema vocal; trabalho com parâmetros de qualidade vocal (ressonância, ataque vocal, intensidade, altura, modulação, articulação; resistência vocal; postura comunicativa e expressividade. (KYRILLOS, 1992, p.80)

Pode-se constatar que, apesar de as técnicas vocais serem inúmeras e diversificadas, existem algumas específicas para a voz falada e outras para a voz cantada. Porém, em linhas gerais não observam-se diferenças muito acentuadas no que diz respeito à educação das vozes, sejam faladas, recitadas ou cantadas, porque as bases das técnicas vocais são constantes e universais, visando a desenvolver meios facilitadores da voz através de: relaxamento, respiração, coordenação entre relaxamento e respiração, articulação, ressonância e projeção vocal.

O importante não é a quantidade de técnicas e exercícios para se desenvolver com as pessoas, mas, sim, saber abordar e utilizar ao máximo cada técnica, fazendo-se as devidas adaptações em razão das condições e necessidades de cada indivíduo e de cada profissão. O indivíduo deve antes ser considerado na sua totalidade para que possa realmente beneficiar-se da utilização das técnicas vocais como recursos facilitadores para sua voz. (MELLO, 1998, p. 77)

Quem ensina canto é o profissional que possui conhecimentos relativos à arte, e estuda e ensina técnicas vocais específicas para a voz cantada com o objetivo de treinar o aluno para adquirir espontaneidade, serenidade, maleabilidade, aprimorando toda sua sonoridade vocal. É necessário que tenha pelo menos conhecimentos básicos da fisiologia da voz para que não utilize técnicas que possam ser prejudiciais ou inadequadas. A voz propicia um ponto de encontro feliz entre a ciência e a arte. A maioria das técnicas vocais são utilizadas no canto lírico, onde os cantores necessitam desenvolver um satisfatório apoio respiratório, através do diafragma e projeção vocal.

Os cantores líricos são os profissionais que apresentam um maior cuidado com a saúde e a estética da voz, pois necessitam de um treinamento vocal diário para exercitar sua musculatura. Precisam estar em plena forma vocal e física, possuindo um funcionamento muscular harmonioso e sintonizado. Esta forma vocal e física é visualizado em seus trabalhos operísticos, onde vemos os cantores atuarem, no canto e na dança. Óperas como *Carmina Burana* (Carl Orff) e *Carmen* (Bizet), temos a presença física dos cantores, sendo mostradas também suas formas sexuais nas coreografias dançadas e cantadas.

Até este ponto, foram tratadas formas “corretas”, “educadas” no processo de transmissão vocal: vozes bem impostadas, respirações, postura, relaxamento, etc. Mas será apenas esta forma a dita correta? É importante para o bailarino ou a bailarina saber apenas impostar e afinar a voz corretamente? Abriremos espaço para outros tipos de formas, tais como, o falsete, a desafinação, o assobiar, o soluçar, o gritar, gemer, o

aroto. Alguns destes processos podem estar relacionados ao que chamamos de Flatulência Vocal, ou seja, a sensação de aspereza vocal, secura na garganta, tensão ou dor. Um dos pontos importantes neste trabalho é lidar com o não – óbvio, ou seja, trabalhar com o bailarino a questão do corpo, mostrando os processos de descorporização¹⁵, relacionados a dança contemporânea e quando trabalharmos a voz, mostrar outros conceitos, deixar livre para o processo de criação, tal como, berrar, gritar. O falsete é uma técnica usada, principalmente no sexo masculino, para alcançar notas mais agudas, do que as que ele alcança com sua voz “natural”. A maior dificuldade no falsete, aqui não podemos fugir da tecnicidade, está na região de passagem de registro, ou seja, saindo da voz de peito, e indo para cabeça, e saindo da voz da cabeça e indo para o falsete. Nesta expressão de novos desejos, encontramos no autor Guattari (1990), nos processos de Subjetividade e Ecologia, uma nova visão do desequilíbrio, um novo cenário de deterioração dos modos de vida da contemporaneidade. Esse novo espaço contemporâneo é conceituado pelo autor como Ecosofia, esta engloba a ecologia ambiental, a ecologia social e a ecologia mental. Sobre isto, o autor nos explica que:

É exatamente esta concepção ecosófica que põe em questão o conjunto das relações de poder e da produção de subjetividades na Contemporaneidade. A referência ético-estético dos valores ecosóficos indica possibilidades de recomposição da práxis humana nos mais diversos domínios da vida cotidiana, pois, na atual etapa do capitalismo, não são apenas as espécies vegetais e animais que correm o risco de extinção; também os gestos e as palavras de solidariedade estão ameaçados de desaparecerem (GUATTARI,1990, p.8)

Guattari provoca novas manifestações, novos jogos. Exatamente o que é proposto neste trabalho, a saída da obvialidade, estar aberta a novas situações, ouvir por exemplo, o canto dos pássaros, o uivar dos animais. O corpo, segundo o autor, pede por corpos liberados, abertura para inúmeros territórios desejanter. Para Guattari, “Nosso tempo desconstrói o corpo disciplinado” (GUATTARI, 1990, p. 128). Pensar as subjetividades coletivas tomando como ponto de partida os universos dos desejos. Ao propor o novo paradigma estético para a sociedade contemporânea, Guattari garante que a potência estética de sentir, embora em igual direito com as demais potências- pensar filosoficamente, conhecer cientificamente, agir politicamente- “talvez esteja em vias de ocupar uma posição privilegiada nos seios dos agenciamentos coletivos de enunciação

¹⁵ Despojar(-se) do corpo; espiritualizar(-se). DESCORPORIZAÇÃO. In: DICIONÁRIO de verbetes. Disponível em: < <http://www.verbetes.com.br/def:39368:Descorporizar>>. Acesso em: 26 mai. 2012.

de nossa época” (GUATTARI, 1990, p. 130). O autor propõe uma preservação da poesia, música, artes plásticas, cinema, que segundo ele, são espécies ameaçadas da vida cultural. E mais do que propor, ele deixa expressa que não nos esqueçamos da contemporaneidade, preservar sim, mas também ousar, não criar limites para a criação e esta, é justamente a proposta do nosso trabalho.

2.3.1 Fantasias sexuais dançadas

*Um dia vivi a ilusão de que ser homem bastaria
Que o mundo masculino tudo me daria
Do que eu quisesses ter
Que nada, minha porção mulher que até então se resguardara
É a porção melhor que trago em mim agora
É o que me faz viver
Quem dera pudesse todo homem compreender, ó mãe, quem
dera
Ser o verão no apogeu da primavera
E só por ela ser
Quem sabe o super-homem venha nos restituir a glória
Mudando como um Deus o curso da história
Por causa da mulher. (Gilberto Gil)*

A dança apresenta e provoca realística ou simbolicamente a corte, o clímax, o chauvinismo masculino, o pensamento feminista, trocas interpessoais, interação grupal, relações casuais e associações estáveis. As coreografias provêm da cultura e contribuem para sua evolução. O instrumento da dança e da sexualidade é o mesmo corpo humano. A experiência íntima das pessoas com seus corpos influencia suas reações à dança. O corpo é a primeira forma de poder com que as pessoas se identificam, e o processo pornográfico está inserido neste contexto. Conforme Hilan Bensusan (2006): “A pornografia ensina a separar a cara do resto do corpo, a cara não pode ser olhada com olhos pornográficos. O corpo, por outro lado, expressa muito pouco, apenas obedece (ou não obedece) às normas do que é desejável” (BENSUSAN, 1996, p.450)

O impulso sexual que está inserido nos seres humanos muitas vezes é constrangido pela sociedade e pela cultura. O corpo por sua vez, controla o poder nas pessoas quando estas se arrumam, se enfeitam ou se exercitam. No entanto, a imaginação é livre, e a dança, atividade que depende da ostentação do corpo, focaliza a consciência no corpo e em suas associações. A dança, tanto expressiva como comunicativa, pode mediar entre o estímulo sexual e sua reação. Uma apresentação de

dança encarna no bailarino - um ser humano sexual-, o projeto coreográfico e as percepções de bailarino e plateia, influenciadas por seus conhecimentos da história presente e passada do corpo, do sexo, do papel sexual e da dança na sociedade.

Sob o ponto de vista da autora Hanna (1996):

Os teóricos dos estudos de papel sexual separam sexo e papel sexual. Usar o conceito de sexo em discussões de discriminação reforça a ideia de que antes de tudo e sempre a mulher ou o homem representa uma possibilidade romântica. Na sociedade ocidental contemporânea, a separação do sexo e do papel sexual torna-se significativa quando tentamos tornar a oportunidade política e econômica relevante para qualificação para posições, em vez dos indicadores físicos com que um indivíduo nasce. (HANNA, 1996, p.41)

A dança é bem provida de significado para a plateia descobrir ou criar. “Dançar é exatamente descoberta, descoberta, descoberta do que ela toda significa”, segundo Martha Graham (GRAHAM, Apud HANNA, 1996, p.24). Hanna cita em seu livro o crítico radical e inovador Jill Johnston, que escreveu sobre o intercâmbio recíproco na execução teatral:

Quando o ator [leia- se o bailarino] e o espectador se estreitam na cópula ritual do teatro, ninguém se satisfaz, a não ser que haja mútua ejaculação”. Uma vez que essa “catarse” é rara e “ de fato impossível em qualquer sentido total, o antagonismo entre ator e espectador é de uma aguda tensão não resolvida. Quem vai apanhar quem? Isso se torna um dilema sadomasoquista (...) O ator, o herói, é o sádico que ferra o passivo espectador. Não obstante, o ator se sacrifica nos braços estendidos e ardentes de uma platéia voraz, que deseja desesperadamente o que se tem negado durante séculos- o direito de ela própria representar. O ator é essa parte do organismo (platéia) projetada para fora de si mesma, para revelar a miséria de sua própria auto-alienação. (...) Somos todos atores e espectadores simultaneamente, sobre o palco do mundo. (JOHNSTON, Apud HANNA,1996, p.45)

Especialistas em educação descobriram que o aprendizado da dança por meio da experiência modifica opiniões e atitudes. A dança nos oferece a percepção de atividades referentes ao tempo e espaço, o som do movimento físico, o impacto dos pés, a intensa respiração, o cheiro do exercício físico e talvez da comida e bebida no hálito dos participantes. A dança transforma complexas experiências, desejos ou sensações interiores, e alicia as pessoas para a aceitação, a tranquilidade, ou o despertar, diz- se:

A dança é filha da música e do amor. E na dança, a mão tem a liberdade de tocar. Dizer, acabaram os meus dias de dançar, refere- se a sentimentos de remorso ou resignação em torno de mudar de vida ou envelhecer. O adágio, um velho que dança é uma criança no espírito, descreve uma atitude e um comportamento vigoroso e jovial de pessoa madura (HANNA, 1999, p.48)

Em suma, a linguagem do corpo através da dança pode conduzir uma comunicação na explicação da sexualidade e na modelagem do papel sexual. O movimento atrai qualidades semelhantes à da linguagem da palavra, seu ataque multissensorial e sua acessibilidade. Conforme Bensusan: “Nosso corpo se torna mais e mais a melhor imagem de nossa história pessoal- de nossa capacidade de sentir e dos sentimentos que o ambiente e as pessoas a nossa volta provocam” (BENSUSAN, 2006, p. 450). A dança pode ser entendida como um meio através do qual coreógrafos, produtores e diretores interpretam, legitimam, reproduzem e desafiam o papel sexual e os padrões associados, de cooperação e conflito, que organizam seu mundo social. Se pegarmos como exemplo, o filme *Cisne Negro*,¹⁶ vemos a intenção do coreógrafo em produzir tensões nos corpos e mentes dos bailarinos. Aqui vemos a dupla personalidade exigida para a interpretação da peça. Quem coreógrafa busca uma bailarina capaz de interpretar tanto o Cisne Branco com inocência e graça, quanto o Cisne Negro, que representa malícia e sensualidade. O filme mostra aspectos como, rivalidade, conflitos, o contato com o lado sombrio, o desequilíbrio mental da personagem, a confusão em estabelecer o real da fantasia. Em busca do lado obscuro, a bailarina acaba causando um conflito dentro de si mesma, e nessa obsessão em criar um cisne negro, acaba destruindo sua sanidade. Outro aspecto importante é a respiração, na interpretação do Cisne Branco a bailarina mostra uma respiração lenta, controlada, suave. E quando se transforma no Cisne Negro, sua respiração torna-se forte, violenta, curta. Sobre a autora Mayra Carvalho Oliveira (2000), em sua monografia nos mostra que:

Do ponto de vista psicológico, a respiração indica os ritmos da vida e é o processo mais flexível do nosso organismo, o primeiro a se alterar em resposta a qualquer estímulo interno ou externo. Assim, a respiração influencia e é influenciada pelo estado emocional em que nos encontramos; podemos modificar conscientemente nosso estado físico e mental pela maneira como respiramos. Somente quando respiramos profundamente é que podemos entrar em contato com nossos sentimentos e sensações, transformando-os em palavras. Assim, por exemplo, quando choramos, após várias inspirações e ampliações forçadas da caixa torácica, acalmamos, entendemos por que brigamos com alguém e somos mais capazes de traduzir em palavras o que aconteceu. (OLIVEIRA, 2000, p 15)

Trazendo esta interpretação do filme para o trabalho, vemos que, não basta a ele (a), bailarino(a), ter uma técnica perfeita, é preciso mais, interpretar, sentir, extravasar, se estiver no contexto da peça e precisar mostrar o lado sombrio, mostre; no caso do

¹⁶ *Black Swan*- É um filme de suspense e drama psicológico- USA- 2010. Dirigido por Darren Aronofsky e estrelado por Natalie Portman, Mila Kunis, Vicent Cassel, Barbara Hershey e Winona Ryder

canto não seria diferente, fazer o cantor/intérprete abusar das técnicas, buscar novas formas e porque não dizer, produzir tensões.

2.3.2 Sexualidade e corpos em movimento

*Eu vou sabotar
Você vai se azarar
Por que o que eu não ganho, eu leso
Ninguém vai me gozar, não, jamais
Eu vou sabotar
Vou casar com ele
Vou trepar na escada
Pra pintar seu nome no céu
Sabotagem
Eu quero que você se top, top, top
Ninguém vai dizer
Que eu deixei barato
Vou me ligar em outra
Te dizer bye, bye
Até nunca, “jamé”
(Os mutantes/ Arnolpho Lima Filho)*

Dando sequência a questão da sexualidade, vemos que a dança pode ser proveitosamente conceituada como um comportamento humano, a partir da perspectiva do dançarino habitualmente partilhada pela sociedade a que ele ou ela pertence. A dança existe no espaço, tempo e no processo da imaginação. A experiência humana da vida corpórea faz com que o corpo que dança seja importante veículo de comunicação para transmitir, reforçar e desafiar. Dentro de uma perspectiva global, o sexo e a dança estão associados de múltiplas maneiras que nem sempre são mutuamente excludentes. Suas associações podem ser vistas agrupando-se na base da intenção, da função e das imagens dos papéis sexuais.

A dança comunica significado de papel sexual simbólico, infunde disciplina, desenvolve os músculos das mulheres que favorecem o parto, eleva a resistência e proporciona recreação, refletindo a personalidade e os talentos físicos do indivíduo. A dança pode encenar metaforicamente a transformação do status da infância no da idade adulta. Segundo Edla Eggert: “A educação formal e a não formal acabam reproduzindo e se apropriando das condições identitárias masculinas e femininas da sociedade como um todo, incluindo aí o campo religioso: às vezes de forma muito sutil e outras de forma muito direta” (EGGERT, 2009, p.37).

A história demonstra os riscos de ser mulher que se autoriza à expressar-se autonomamente, bem como os riscos de alguém identificar-se como gay, lésbica ou transsexual. Carreiras prestigiosas foram bloqueadas para quem ousasse transpassar os limites da heteronormatividade androcêntrica. E, de uma forma geral, ainda vemos a maioria de coreógrafos, diretores artísticos e empresários na figura masculina e mulheres na figura da bailarina.

Embora a dança seja uma forma de arte, ela entrelaça ramificações de bailarinas, coreógrafas e produtores como indivíduos e membros de grupos étnicos e/ ou econômicos e de papéis sexuais, também num ambiente da história cultural marcado pelos movimentos de liberação das mulheres e dos gays, e pelas reações correspondentes. (HANNA, 1999, p. 180)

Não apenas o trabalho determina o status e o uso do tempo, como o trabalho reflete o poder físico, psicológico, social e simbólico. Como se organizam os grupos não-dominantes contra os obstáculos do acesso às carreiras prestigiosas? Na movimentação cultural e social, os grupos criam novos nichos ou preenchem aqueles desocupados ou permitidos pelos grupos socialmente móveis. As mulheres e os gays, grupos estigmatizados, no sentido de estarem sujeitos a preconceito e discriminação, procuram fugir dos constrangimentos econômicos e sociais. Evidentemente, alguns homossexuais escondem facilmente suas preferências sexuais e uma das opções, entre muitas, foi dedicar-se à dança. A autora Margaret Mead (1949) ressaltou que:

Em todas as sociedades conhecidas, a necessidade de realização masculina pode ser reconhecida. Os homens podem cozinhar, ou tecer, ou vestir bonecas, ou caçar beija-flores, mas, se tais atividades forem ocupações apropriadas dos homens, então a sociedade inteira, homens e mulheres indistintamente, aprova-as como sendo importante. Quando as mesmas ocupações são executadas por mulheres, elas são vistas como menos importantes (MEAD, 1949, p.125).

As razões por que os indivíduos se dedicam à dança são variáveis. No entanto, algumas pessoas simplesmente procuram a pura alegria do movimento. O narcisismo, o exibicionismo e o desejo de controlar e seduzir as reações da plateia são tentativas de confirmar a adequação e autovalorização de alguém mediante a atração do aplauso incontestável da plateia. A dança pode ser, parcialmente, um esforço para realçar a autoestima relacionada a uma defeituosa imagem do corpo, uma necessidade da aprovação dos outros, ou prova de independência de alguém para sua família. Conforme Bensusan (2006): “O desejo parece ser muitas vezes pensado como endereçado no corpo. O corpo,

por sua vez, é uma propriedade pessoal de alguém- como pessoais e inalienáveis são as vidas mentais e, portanto, os desejos” (BENSUSAN, 2006, p.451).

Embora a apreciação da plateia possa temporariamente realçar a auto-estima, esta pode ser contrariada se o indivíduo cresceu ou vive num meio em que se associa um estigma à dança. A dança partilha com outras artes uma hierarquia de prestígio relacionada com o papel sexual. Como o teatro e a sinfonia, a dança é, até certo ponto, diferenciada e segregada no sexo, separando os executantes, coreógrafos ou compositores e diretores ou empresários - sendo mais poderosas e de dominação masculina as posições “não-dançantes”. As mulheres têm menos mobilidade ao longo dos segmentos dessa carreira do que os homens. Raramente elas se exercitam em outras disciplinas ou em passatempos de equipe que possibilitem as habilidades empresariais. Enquanto o casamento ou o ensino são opções da mulher para depois das apresentações (no sentido de final de carreira), pois a maior parte dos departamentos de dança das universidades é dirigido por mulheres; a partir da dança moderna, o ensino, a coreografia e a produção dos empreendimentos de renda mais alta tem sido desenvolvidos em carreiras masculinas. Para Eggert (2009),

(...) São estas e outras tantas questões, repetidas no cotidiano, que configuram as mulheres como guardadoras de uma masculinidade triunfante. Assim, ensina-se de tal maneira, que se contribui muito para que as mulheres sigam sendo “ajudadoras”, no orçamento doméstico, e que os homens, por sua vez, sejam tido como auxiliares das suas mulheres, nos “seus” afazeres da casa. Ainda, há orgulho dos filhos que se tornam engenheiros e, mais ainda, das filhas que são levadas ao altar pelo pai? (A festa é proporcional?). São representações, que compõem a compreensão de inferioridade e superioridade. (EGGERT, 2009, p. 31)

O mundo da dança é o único entre as artes do espetáculo pelo menos em dois aspectos: em primeiro lugar, os desafios femininos à dominação masculina levaram a novos gêneros e estilos. Em segundo, a carreira de uma pessoa como executante é de vida curta porque seu instrumento, o corpo, envelhece e já não pode fazer frente a exigências fisicamente rigorosas. Segundo Bensusan (2006):

Penso então que os corpos, com o tempo, tornam-se mais visivelmente efeitos da maneira como vivemos; frustrações, aceitações incompletas, desgostos e relações ambíguas com outras pessoas são afetos que fazem adoecer e fazem morrer. O processo acontece quando envelhecemos, quando nossos corpos deixam de ter a juventude na qual eles sejam talvez menos um retrato de nós, sejam talvez menos assujeitados por nossa vida emocional (BENSUSAN, 2006, p. 451)

Sendo o corpo o principal instrumento do bailarino, estes se arriscam permanentemente aos perigos da lesão física. A maioria das bailarinas(os) deixa de dançar entre os trinta ou quarenta anos, habitualmente sem pensões ou planos de aposentadoria.

2.3.3 A Educação Vocal: Seria uma técnica possível para bailarinos?

*Penso
Que pena que seja pouco
Só penso pensamento
Que possa te procurar
De cá, de lá*

*Baile beijinho
Beijo beijoca
O b da brincadeira
Brinquedo balbuciar, ciar*

*Tim-tirim-tirim-tim
Tirim-tirim-tim
Tirim
My love lua da lenda
Longe me leva lá*

*No dia em que te conheci
Eu ainda molhava a cama
Molhava a cama-a-a-a
(TomZé2000)*

A Voz é responsável pela transmissão do som. Através dela percebemos o aspecto emocional, a entoação, a expressividade, bem como a identificação do indivíduo, na sua fisionomia e até mesmo em impressões digitais. De seu uso satisfatório depende o êxito pessoal e profissional. Ao estudá-la, aprendemos cada vez mais, perceber o quão importante é o equilíbrio entre razão e sensibilidade; ciência e arte; condições orgânicas e funcionais adequadas do aparelho fonador, assim como de todo o corpo, para que flua de maneira harmoniosa.

Durante muito tempo se tem falado das técnicas vocais. A autora Jackson-Menaldi(1992), considera importante realizar um estudo das técnicas vocais, acreditando que nestas podem ser encontradas as bases para a obtenção de uma boa voz falada e cantada.

Nos dias de hoje, com o avanço da tecnologia e dos meios de comunicação, existe maior necessidade de conhecimento dos mecanismos de produção e utilização correta da voz, principalmente pelos profissionais que a possuem como instrumento de trabalho, os quais têm demonstrado um interesse crescente na busca destes conhecimentos quando devidamente conscientizados. Para a autora Léslie Piccolotto Ferreira (1995): “(...) a voz é o resultado da combinação de fatores biológicos, psicológicos e sociais, portanto está presente na representação dos vários papéis sociais que as pessoas desempenham no seu dia-a-dia” (FERREIRA, 1995, p.9).

O corpo e o corpo que dança se faz pensamento, ou seja, completam-se, isso se evidencia nesse estilo de dança. Como já vimos a dança contemporânea não se define em técnicas ou movimentos específicos, pois o bailarino tem autonomia para construir suas próprias particularidades coreográficas. Enquanto que o cantor trabalha em uma posição ereta, o bailarino contemporâneo se distribui, ou seja, ele dança tanto na posição ereta quanto no chão e aqui, é importante ressaltar que esta dança é na maioria das vezes praticada no chão. Portanto o uso do aparelho respiratório, a entonação das palavras faladas ou cantadas serão trabalhados diferencialmente entre o cantor e o bailarino. Cabendo ao professor-educador vocal e bailarino trabalhar a chamada voz do Corpo. Normalmente a voz é trabalhada no início do trabalho separadamente do corpo, segundo a autora Mônica Fagundes Dantas: “A criação coreográfica contemporânea tem utilizado a voz, a palavra e outros fenômenos de vocalização como elementos de construção da cena e da própria coreografia” (DANTAS, 2010, p.1).

Para a autora Michelle Fèbvre (1995), o trabalho dever ser dividido em Círculo de respiração; Fonador e movimentador; Tudo de uma vez: som e movimento; Som e movimento na diagonal; Estrutura de performance: solo de som e movimento. A autora explica que a voz e a linguagem operam, em cena, uma mutação do visível. A voz pode ser utilizada em diferentes maneiras:

A voz que emerge das profundezas do ser que dança, como uma ampliação da respiração; a voz como partitura rítmica ou melódica; a voz entre oralidade e linguagem, ou seja, a utilização da palavra, através de línguas inventadas ou estrangeiras, como materialidade sonora, expressiva ou simbólica, escapando à função de transmissão de conteúdo, mas agindo como permuta comunicacional; a vocalização de acompanhamento, onde a palavra é discreta ou ambígua, quase inaudível; o uso de textos, discursos, monólogos sob a forma de comunicação direta com o público. (Fèbvre, 1995, p.78)

É importante ressaltar que para esta técnica vocal funcionar para os bailarinos, é essencial que estes percebam que a voz está ligada ao trabalho corporal e no

movimento, a voz pode ser percebida como uma outra possibilidade de movimento. A intensidade vocal está diretamente relacionada à intensidade de um desejo, por exemplo, em determinada cena, ou seja, a voz é modulada pelo desejo de dizer algo e acreditar nisso. Para Dantas (2005):

Outras formas de vocalização que podem ser utilizadas em sequências coreográficas executadas pelas bailarinas são movimentos rápidos, pontuados por contrações intensas do tronco e acompanhados de emissões abruptas de sons decorrentes da intensificação da expiração, ou até mesmo a emissão de gritos agudos, acompanhando a realização de saltitos e giros. (Dantas, 2005, pg. 31)

É imprescindível para o bailarino a experiência prévia do canto, que propicia um ótimo treinamento auditivo, uma vez que permite captar os mais sutis matizes da emissão, conhecer a técnica do canto se deseja ocupar-se com os problemas vocais. Em suas pesquisas, a autora Maria Cristina Jackson-Menaldi (1992) pesquisou três grandes categorias de canto no mundo: canto gutural-laríngeo (na garganta); canto nasal (no nariz) e canto palatal (na boca):

É importante reconhecer nas diferentes línguas a qualidade de uma voz determinada pela cor precisa da pronúncia, que depende de um processo respiratório determinado, posições de língua e bucais apropriadas. Há diferenças típicas; individuais; geográficas e por áreas. Nas técnicas vocais europeias utilizadas no canto lírico, temos a fisiologia com suas adaptações em cada língua, adaptações estas que fornecem características vocais próprias e típicas de cada estilo como a voz espanhola, italiana e francesa. (JACKSON- MENALDI, 1992, p.82)

Após o estudo das distintas vozes, foi confirmada a necessidade de uma técnica vocal fisiologicamente equilibrada com adaptações particulares ao idioma, tipo de música, interpretação e características próprias do indivíduo.

Há uma diferença entre a voz do canto popular e os princípios do canto clássico. O canto popular tem como característica a voz espontânea, natural e relacionada às características de canto da região. A autora Glaze Stemple (1993) também descreve uma classificação dos grandes métodos de educação da voz cantada e o canto coral, destacando a importância de ter fonoatras e fonoaudiólogos especializados na voz cantada para colaborar com o regente do coral e o professor de canto na transmissão dos conhecimentos de anatomia e fisiologia vocal. Atualmente, numa das melhores reflexões sobre a filosofia da reabilitação vocal Stemple (1993) observa que:

A terapia de voz tornou-se verdadeiramente uma mescla de arte e ciência. A natureza artística depende de certas habilidades de relacionamento humano do clínico, tais como companheirismo, compreensão, aconselhamento, credibilidade, habilidade de ser bom ouvinte e motivação como essenciais a um terapeuta bem sucedido e a uma terapia de evolução satisfatória (STEMPLE, 1993, p. 104).

Os exercícios são importantes para o aquecimento vocal, porém, a voz é um todo, há um processo complexo relacionado à produção do som, que atua antes, durante e depois da emissão vocal. O treinamento vocal é composto por exercícios técnicos, alguns deles oferecendo alterações na qualidade vocal – os chamados métodos universais, e outras favorecendo mudanças laríngeas específicas – as abordagens específicas. Segundo os autores Pinho & Pontes (1991):

Métodos universais podem ser aplicados a quase todos os pacientes, melhoram globalmente a produção vocal e ocupam boa parte da terapia fonoaudiológica; as técnicas específicas dependem em grande parte da realização de uma avaliação otorrinolaringológica dirigida à terapia e objetivam o trabalho de grupos musculares específicos (PINHO & PONTES, 1991, p. 12).

O docente de canto, além de ser um profissional da voz, também a possui como elemento de trabalho, mas os objetivos e caminhos que seguem diferem, de acordo com pesquisa realizada por Ferreira (1993):

O professor de canto preocupa-se em estudar toda a modificação da voz humana, pela qual se formam os sons variados, utilizando técnicas vocais para treinar o aluno a adquirir espontaneidade, serenidade, pureza e maleabilidade, aprimorando toda sua sonoridade vocal. (...) As bases de sua atuação priorizam a adequação da respiração, destacando também um trabalho corporal com a identificação das tensões e controle da musculatura. (FERREIRA, 1993, p.15)

Enfim, sabemos que a Técnica Vocal é essencial para o aprendizado dos cantores, sabemos também que no Canto Coral, por exemplo, existem as chamadas classificações vocais. Estas classificações são apresentadas em naipes separadamente entre homens e mulheres. Mulheres: Sopranos, Mezzo-Sopranos e Contraltos. Homens: Tenores, Barítonos e Baixos. Tendo estas classificações claras, no próximo capítulo veremos o Entreato entre os personagens de Rousseau: Emílio e Sofia.

3 [ENTREATO] A EDUCAÇÃO DOS CORPOS: EMILIO E SOFIA... UMA DANÇA POSSÍVEL?

*Mexo, remexo na inquisição
Só quem já morreu na fogueira
Sabe o que é ser carvão
Eu sou pau prá toda obra
Deus dá asas à minha cobra
Minha força não é bruta
Não sou freira, nem sou puta
Porque nem toda a feiticeira é corcunda
Nem toda a brasielira é bunda
Meu peito não é de silicone
Sou mais macho que muito homem
Rá tá tá...
Sou rainha do meu tanque
Sou pagu indignada no palanque
Fama de porra louca, tudo bem
Minha mãe é Maria- ninguém
Não sou atriz, modelo, dançarina
Meu buraco é mais em cima
Rá tátá... (Rita Lee/ Zélia Duncan)*

Antes de iniciar a análise que nos propomos a fazer sobre o quinto capítulo do livro *Emílio, ou da educação* de Rousseau, mais precisamente o V capítulo e fazendo o Entreato com a dissertação. Início o capítulo dialogando com o autor Hilan Bensusan e suas ideias sobre desejos, corpos, a masculinidade, o feminismo, bem como o estado de natureza. Segundo o autor: “Os desejos são viáveis se eles podem acontecer em um corpo que foi formado pela história da espécie” (BENSUSAN, 2006, p. 475). De forma geral as ideias sobre a dança reafirmam as imagens de gênero e corporeidade tradicional, que permeiam as convenções sociais e artísticas do movimento masculino e feminino. Os desejos não ficam de fora, quando dançamos mostramos não apenas a sensibilidade do movimento, mas também a provocação, a angústia, o tesão, o ambiente repleto de desejos. Neste sentido o autor nos mostra que:

A natureza, que também não está alheia à soberania da nossa espécie, tem um impacto sobre nossos desejos, se bem que não possamos isolar o conteúdo desse impacto em nenhum momento. Nossos desejos não podem ser entendidos fora do ambiente em que acontecem- ambiente onde há outros de nossos desejos, nossas crenças, nossos temores, etc.(...) Esse ambiente dos nossos desejos recebe o impacto de todos os lados da confluência de ecologias que é nossos corpos. (BENSUSAN, 2006, p. 475)

Dialogando com Bensusan e sabendo que corpos possuem desejos e que o ambiente em que estes corpos são formados recebem um impacto, tendo este mesmo corpo uma série de identificações, a pergunta é: A Educação dos corpos de Emílio e Sofia, seria uma dança possível? O autor apresenta Sofia a Emílio, pois no seu entendimento está na hora de Emílio arrumar uma companheira para casar. Aqui será analisado não apenas o gênero, feminino e masculino, a relação com a sociedade, a educação dos corpos, mas também um dos fatores predominante deste projeto, que é a dança e a voz. Rousseau inicia as apresentações: “(...) A coincidência de nomes, o encontro que ele acredita ter sido fortuito, a minha própria reserva só excitam sua vivacidade. Sofia parece adorável demais para que ele não tenha certeza de que me fará gostar dela.” (...) (ROUSSEAU, 2004, p.584). Rousseau baseia-se no estado da natureza, conduzindo e protegendo Emílio das influências de uma sociedade, que segundo ele está totalmente corrompida. Sendo este seu principal objetivo ele separa o que é e o que não é essencial. Rousseau deixa claro que não há uma escolha pessoal, por essa ou aquela mulher, mesmo porque neste momento já não se trata mais do estado de natureza. Segundo ele, o relevante na natureza é que o homem precisa de uma mulher, e a mulher de um homem e, principalmente, que cada um desempenhe bem sua função. (...) "A inclinação do instinto é indeterminada. Um sexo é atraído pelo outro, eis o movimento da natureza. A escolha, as preferências, o apego pessoal são obras das luzes, dos preconceitos, dos hábitos." (...) (ROUSSEAU, 2004, p. 276). Assim Emílio foi até o momento conduzido pelo estado de natureza, mas agora, precisa escolher uma companheira que esteja preparada para ele. Ocorre que tanto Emílio quanto Sofia, foram preparados para ocupar seus devidos lugares na sociedade que formarão. Rousseau se refere a essa sociedade como uma união onde o homem e a mulher, juntos, formam uma única pessoa e cada qual concorre com a parte que lhe cabe a fim de atingir um objetivo que é comum:

A relação entre os sexos é admirável. Desta sociedade resulta uma pessoa moral cujo olho é a mulher e cujo braço é o homem, mas com tal dependência entre um e outro que é com o homem que a mulher aprende o que deve ver e é com a mulher que o homem aprende o que deve fazer. (ROUSSEAU, 2004, p.521).

Trata-se de dois seres semelhantes que tem certas diferenças e que, por essas diferenças, se estabelece a função de cada um dentro dessa sociedade. “(...) Na união entre os sexos cada um concorre igualmente para um objetivo comum, mas não da mesma maneira.” (...) (ROUSSEAU, 2004, p.492). Há uma distinção bem clara dos

papéis com base nas características particulares de cada um. Analisando a sociedade desta maneira, temos uma união entre Rousseau com alguns autores, críticos da dança, que são imagens que refletem visões da dança veiculadas na sociedade e que atingem o senso comum sobre a dança. Na perspectiva da cultura, não há como dissociar dança e sociedade, assim como não dá para dissociar sociedade e educação. Na pesquisa sobre o corpo masculino na dança, Hanna (1999) evidenciou que existem opiniões baseadas nos estereótipos, como a do coreógrafo Igor Youskevitch (1913-1994):

Para um homem, o lado técnico ou atlético da dança é um desafio racional. A razão sempre tem sido a base de sua inovação... Havia sempre, em sua dança, o propósito de refletir suas tendências masculinas para guiar, progredir, ganhar. A civilização não altera a natureza básica masculina; ela desenvolve imagens progressivas do homem-herói. Um homem deve manter em sua dança as sementes dessa natureza heróica. (HANNA, 1999, Ibid., p.246)

A função de um e outro nesta sociedade gera um tipo de conjugalidade, os papéis dos sexos na sociedade com relação à razão se apresenta de modo diferente entre eles. "(...) A razão das mulheres é uma razão prática, que faz com que elas encontrem muito habilmente os meios de alcançar um fim conhecido, mas não as faz descobrir esse fim." (...) (ROUSSEAU, 1762, p.521). Assim, tem início a incômoda posição da mulher na sociedade conjugal e neste sentido, Rousseau mostra a condição de inferioridade dela em relação ao homem. Para Rousseau, quem determina e estabelece os fins é o homem, a mulher entra com sua habilidade, não podendo discordar sobre o que é proposto. Como negar que, com isso, resta-lhe tão somente servir ao homem? Na realidade, são essas as bases que irão orientar a educação feminina da Sofia, a futura esposa de Emílio. Como o homem e a mulher são diferentes e essas diferenças não são apenas superficiais, decorre que a educação deles não pode nem deve ser a mesma. Um sexo não é melhor que o outro, por isso, não cabe de modo algum compará-los ou tentar melhorar um, forçando-o a seguir as características próprias do outro. Conforme nos mostra Rousseau (2004):

A mulher deve ser preparada para ser mulher e o homem, para ser homem. (...) a mulher vale mais como mulher e menos como homem; em toda parte onde faz valer os seus direitos, leva vantagem; em toda parte onde quer usurpar os nossos, permanece inferior a nós." (...) (ROUSSEAU, 2004, p.501).

Embora a mulher seja limitada sob certos aspectos, o que a coloca numa situação de dependência do homem, Rousseau não vê nisso um problema e em várias passagens concorda e diz expressamente que a mulher deve ser submissa ao homem. Outros

aspectos que unem este projeto de dissertação, e novamente citando Hanna (1999), e que contribuem, tanto para o desprestígio da dança como profissão, quanto para sua atribuição ao mundo feminino:

A dança profissional é um trabalho sazonal, que não contribui com a estabilidade fornecida pelas outras profissões e em que os executantes tem carreira curta, sendo algo que pode ser escolhido pelos “mais fracos” socialmente- as mulheres. Na chamada dança pós-moderna, com o percurso de resgate dos papéis dos homens, evidencia-se, contudo, um outro movimento, o de não conferir importância à sexualidade e ao movimento específico do papel sexual e de afirmar a aptidão do corpo exercitado para se mover em qualquer direção, em qualquer tempo, através de qualquer espaço, em qualquer velocidade e intensidade. (HANNA,1999,p.289)

A princípio temos a ideia de que as funções realmente são equivalentes e que ambos concorrem, cada um à sua maneira, para atingir os fins que são comuns e que, por isso, os sexos se encontram numa relação de mútua dependência. Todavia, em outros momentos, essa dependência da mulher a coloca numa posição de total servidão em relação ao homem. A dependência masculina, ao contrário, não é tão absoluta.

(...) A mulher e o homem foram feitos um para o outro, mas sua mútua dependência não é igual; os homens dependem das mulheres por seus desejos, enquanto as mulheres dependem dos homens tanto por seus desejos quanto por suas necessidades; subsistiríamos melhor sem elas do que elas sem nós. Para que disponham do necessário, para que estejam bem, é preciso que o demos a elas, que queiramos dá-los a elas, que consideremos que são seus méritos, da importância que prestamos a seus encantos e suas virtudes. (...) (ROUSSEAU, 2004, p.501-502).

Sob esse aspecto, a educação de Sofia ou mesmo educação oferecida para as mulheres é trabalhar, de tal forma, que essa condição seja aceita e desde cedo, a menina deve ser preparada para aceitar a sua condição servil, porém sem que ela perceba que está sendo submetida a isso. Na realidade, ela é treinada desde logo para servir e não só para servir, mas para fazê-lo com prazer. “(...) a mulher infiel, porém, vai além, ela dissolve a família, rompe todos os laços da natureza, dando ao homem filhos que não são deles, trai a uns e a outros, soma a perfídia à infidelidade. Mal posso ver a perturbação que isso provoca”. (ROUSSEAU, 2004, p.497). Conforme Eggert (2009):

O que seria educar de forma sexista? Pensar de maneira sexista? As coisas ditas de uma determinada forma são normalizadas e se invisibilizam no dia-a-dia – como, por exemplo, sugerir que as meninas são, naturalmente, “quietinhas” e obedientes e não precisam de muito espaço! Deve-se questionar, então, de onde vêm essas afirmações, ouvidas corriqueiramente até em fila de banco? Para qual tipo de ser humano está-se dirigindo a educação quando esses “conceitos” sobre as meninas são repetidos? Com qual perfil “universal” se está lidando quando se diz que os meninos

precisam de mais tempo ao ar livre, nos campos de futebol, para “gastar” energia? Ou quando se afirma, aos meninos, que eles não podem chorar, pois, caso isto ocorra, serão considerados “maricas”? Ou, ainda, quando é proposto, para as meninas, nas salas de aula, que cuidem da limpeza e da beleza do local, enquanto os meninos são mandados para fora da sala, buscar coisas e fazer mais atividades físicas? (EGGERT, 2009, p. 30-31)

Esta preparação toda que Rousseau nos apresenta, da menina-mulher sendo preparada para servir, obedecer, ter de certa forma uma postura delicada e ao mesmo tempo forte, na dança isto aparece na forma do Ballet Clássico. Observa-se uma postura altamente rigorosa, disciplinada e ao mesmo tempo a bailarina deve ter leveza nos movimentos, delicadeza nas pontas dos pés e sim, deve-se ter obediência à alguém, neste caso, ao coreógrafo(a). No canto, por exemplo, isto aparece nas formas do canto coral, onde a menina, leve, delicada, com uma voz tecnicamente clara, será considerada dentro das classificações vocais, uma soprano lírica. Esta é a verdadeira Sofia para Rousseau. Já Emílio, por exemplo, também dançará o Ballet Clássico, mas com uma outra postura, a do homem forte, viril, impetuoso e heróico; no canto, o Barítono, aquela voz grave, segura de si e que em alguns papéis de ópera, irá fazer tanto o herói, quanto o vilão. Uma coisa parece ter ficado evidente até esse ponto, Rousseau não admite que, na sociedade conjugal, possa haver duas cabeças pensantes na mesma proporção ou qualidade. Para todos os fins a escolha deve ser sempre do homem. Assim ele pensou a harmonia do casal. Isto parece bastante claro quando ele trata da religião que a mulher deve seguir, onde sequer pode haver uma convicção pessoal por parte dela, é importante sim que ela tenha uma religião, mas que isto não se torne causa de divergência e, por isso, sua religião deve necessariamente ser a mesma do marido.

Sofia tem uma religião, mas uma religião razoável e simples, poucos dogmas e menos práticas devocionais; ou melhor, conhecendo das práticas essenciais apenas a moral, ela dedica a sua vida inteira a servir a Deus fazendo o bem. Em todos os ensinamentos que seus pais lhe deram a esse respeito, acostumaram-na a uma submissão respeitosa, dizendo-lhe sempre: ‘Minha filha, esses conhecimentos não são para a sua idade; seu marido a instruirá quando a hora chegar. (ROUSSEAU, 2004, p. 554)

"A mulher foi feita para ceder ao homem e para suportar até a injustiça. Nunca reduzireis os meninos ao mesmo ponto; o sentimento interior ergue-se e se revolta dentro deles contra a injustiça; a natureza não os criou para tolerá-la." (ROUSSEAU, 2004, p. 554). Seguir os hábitos do marido, inclusive a mesma religião. Mais uma vez Eggert, questiona:

Quais são os elementos religiosos que aparecem na fala e na postura das mulheres em situações de violência, com as quais se trabalha ou se convive? Qual é a postura profissional, diante deste elemento religioso, na história de vida dessas mulheres? O que se faz com essas 'falas', na perspectiva profissional? A partir de perguntas como essas, pode-se pensar sobre o elemento religioso que se mantém no fundo do baú- ou nem tão no fundo- de quem vive em situação de violência e, também, de quem trabalha com essa realidade e acaba interferindo, profundamente, na ação para fora dos muros das instituições religiosas (EGGERT, 2009, p. 31)

É bastante curioso como que desde cedo a menina vai se habituando à servidão. Se no caso dos meninos havia até um certo respeito à sua vontade, onde se procurava não contrariá-lo, com a menina ocorre exatamente o contrário. Ela deve ser sempre interrompida para que se acostume com a obediência. Quanto ao menino, ele era poupado até de perceber que estava recebendo ordens para que, assim, fosse constituído como um ser que tivesse autonomia na relação com outros homens. Desse modo, um é preparado para ser senhor de si, mas o outro não. Desse modo fica até difícil de entender como a mulher, que Rousseau admite ser tão inteligente e capaz, deva apenas ser colocada a serviço do homem; mesmo porque a sua inteligência é mais precoce que a dos meninos e, então, porque obstruí-la ao invés de desenvolvê-la? A base de tudo está na divisão de tarefas entre os sexos pré-definida diante da subserviência das mulheres perante os homens na cultura, na religião conforme podemos conferir em autoras como Michelle Perrot (2005), Marcela Lagarde y de Los Rios (2005).

A natureza, como fundamento da nova ordem social é levada, ao que tudo indica, conforme as conveniências de se fundamentar isso ou aquilo. No caso da dança mostra claramente as imagens de gênero e corporeidade tradicional que permeiam as convenções sociais e artísticas do movimento masculino e feminino. As autoras Rose-Lee Goldberg (1997) e Jane C. Desmond (1997), na análise da dança, reafirmam a inscrição das práticas econômicas, políticas e culturais, no corpo e na dança. Conforme Goldberg (1997):

O corpo é construído através de uma série de identificações, que são políticas, históricas e econômicas. As maneiras como o corpo viaja através do tempo, controla a força ou gasta energia são estabelecidos culturalmente, assim como são as maneiras que os corpos masculinos e femininos interagem: quem tem acesso ao toque no corpo de quem, onde, o que suporta o peso do corpo do outro, quem o acomoda (GOLDBERG, 1997, p. 305)

Parece-nos que essa questão fica muito clara, basta pensarmos na forma da educação feminina em comparação com a masculina. Outro dado também interessante, é quanto às aspirações das mulheres, que devem estar sob o juízo dos homens, ou seja,

elas nem sabem o que é melhor para elas. Quem decide isso são os outros. (...) "Assim aspira apenas ao que podes conseguir e ordena a tua ambição não pelos teus julgamentos, nem pelos nossos, mas pelas opiniões dos homens." (...) (ROUSSEAU, 2004, p.560). O que fica explícito no texto é que na realidade, a educação de Emílio consiste em restabelecer uma espécie de elo perdido com a natureza, por isso, tudo aquilo que se apresenta como um intermediário entre o homem e a natureza, deve ser minimizado para não agravar ainda mais esta distância. Assim aconteceu na Educação de Emílio, onde a figura do preceptor pouco aparecia a ele. A educação tem, em Rousseau, esse caráter negativo num certo sentido, tanto que quando não se sabe o que fazer, o melhor é não fazer nada! E, também, o próprio Rousseau admite que a educação que menos faz por seu educando é melhor que outras, pois causa menos danos. O importante é não interferir ao ponto de comprometer o encontro do homem com a natureza. Segundo Bensusan:

A natureza muitas vezes é entendida como o ponto final de toda a política- de toda capacidade de liberdade. Porém, a natureza, nesse sentido, pode ser adiada indefinidamente; podemos tentar encontrar sentido para a tese de que as fronteiras do natural dependem de onde colocamos nossa liberdade. Nossos corpos registram a nossa história emocional e política e registram também o legado da história da nossa espécie. (BENSUSAN, 2006, p. 462)

Neste ponto estamos tratando o aspecto de liberdade, como nos bem coloca Bensusan na citação acima; capacidade de liberdade, onde a colocamos. Na educação de Sofia, por exemplo, ao mesmo tempo em que ela recebe os ensinamentos do que a mulher deve ou não fazer, recebe também uma liberdade de escolha. Sofia fala o que pensa, tem opinião própria sobre o que quer para seu futuro. Neste momento, fazendo novamente um paralelo com o projeto de dissertação, temos as características de Sofia e Emílio, tanto no aspecto musical, quanto na dança. Sofia que era até então vista no início deste capítulo como, a bailarina clássica- leve- delicada e a cantora lírica- soprano- suave- de voz clara. Agora temos uma bailarina contemporânea- forte- movimentos rápidos, não mais a cantora lírica, e sim, cantora popular- contralto- voz escura (aveludada)- posicionamento firme. Já Emílio continua sendo o bailarino clássico- forte, talvez menos impetuoso, e no canto não mais o Barítono, conforme foi descrito anteriormente, agora ele é Tenor- voz mais aguda- sensível, posição de herói, não mais o vilão. Neste momento temos uma mudança, uma inversão dos papéis, onde Sofia passa ser o próprio Emílio, só que “vestido de saia”.

4 ENSAIANDO PASSOS E VOZES

Vimos nos capítulos anteriores à união das duas artes: música e dança. Neste capítulo apresentamos as palavras chaves que unem música e dança, ou seja, tempo e espaço. Assim como apresentaremos também os pedagogos Dalcroze e Delsarte, que trabalharam a musicalidade corporal com músicos e bailarinos. Trabalho este que desenvolveu nos músicos a noção da corporeidade, o espaço físico em que ele atua e nos bailarinos a noção do tempo rítmico através dos principais instrumentos: voz e piano.

O espaço e o tempo estabelecem experiências relacionadas ao movimento corporal, ou seja, quanto mais elementos do espaço utilizarmos, mais ricas serão as movimentações. O tempo está relacionado não apenas nas movimentações, na música, por exemplo, quando falamos em tempo relacionamos a velocidade que, conforme a autora Márcia Cristina Pires Rodrigues em sua dissertação defendida pela UFRGS (2007):

A constituição do tempo está na comparação de diferentes velocidades, tanto quando esta se refere às atividades humanas como quando é relativa aos movimentos materiais, estando à construção da noção de tempo completa quando há a coordenação destas velocidades. Enquanto a velocidade não está integrada às operações, o sujeito não estabelece relação entre o espaço percorrido e a dimensão comum às diferentes velocidades, confundindo a ordem temporal com a ordem espacial (RODRIGUES, 2007, p. 34)

Sendo assim, o tempo na dança, também inicia por um tempo perceptivo indiferenciado dos aspectos espaciais, passando por um início de diferenciação intuitiva até chegar às coordenações de um tempo operatório. A coordenação simultânea entre a duração dos movimentos e o estímulo sonoro, a execução de acordo com uma ordem de movimentos, isto tudo relacionado à proposta de sequências no processo coreográfico. Segundo Rodrigues (2007):

Assim como a música, a dança é a arte do tempo e do espaço, pois esses elementos estão constantemente implicados no ato de dançar. Em cada movimento de dança, o sujeito necessita da coordenação entre as noções de espaço e de tempo para executá-lo com perfeição (RODRIGUES, 2007, p. 13)

A organização dos movimentos, a intencionalidades e o prazer estético no ato de dançar, tudo isto está ligado na maneira como movimentamos nosso corpo, Rodrigues ao citar Dantas (1999), nos explica que:

A identidade gestual traz para a dança uma verdadeira poética, pois o bailarino impregna este movimento com a sua marca, dando a este o seu traço. O resultado coreográfico se dá pelas vivências do bailarino e a forma como ele reconstrói, através de seus saberes, o movimento. Para que o

indivíduo construa esta poética é necessário que haja uma caminhada, um longo processo de reflexão e de experimentação do movimento (RODRIGUES, 2007, p. 16).

Descobrir que espaço é este e lidar com suas proporções, bem como a relação do tempo com os processos dinâmicos, onde cada movimento corresponde a uma unidade de tempo¹⁷.

Os movimentos de dança manifestam-se no espaço e desenvolvem-se em um determinado tempo. O tempo na dança refere-se principalmente ao ritmo, não necessariamente musical, pois podemos dançar de acordo com um ritmo interno, de nossas motivações, dançando o silêncio. Pode-se referir também à duração do movimento ou a sua velocidade, imprimindo a dança uma determinada dinâmica (RODRIGUES, 2007, p.18)

Nesse unir de tempos e espaços está nosso interesse. Queremos analisar filmagens da dança com o canto simultaneamente. Neste aspecto utilizamos o tempo preciso dos bailarinos e cantores, levando em conta as formas rítmicas de compasso das músicas do compositor Tom Zé. Quanto ao espaço, utilizamos um estúdio para a realização dos trabalhos, pois tínhamos que pensar na captação do som e microfones para as cantoras. Mas para compreendermos melhor este método será importante entendermos no próximo capítulo, a importância da tecnologia na música e dança, a chamada vídeo-dança.

4.1 Relações entre Música-Dança e Tecnologia: Vídeo– Dança

Hoje buscamos novas técnicas, novos suportes técnicos em diferentes áreas, inclusive nas artes. Novas configurações artísticas profissionais, a chamada tecnologia digital. Na música, novos softwares usados principalmente por compositores e produtores musicais; na dança a chamada Videodança. A tecnologia na música se refere particularmente ao uso de dispositivos eletrônicos e de software para composições, gravações, armazenamento e execução de música. O distorcer o som de uma guitarra, ou propagar vozes através de um microfone, são exemplos de tecnologias aplicadas à música. Atualmente existem inúmeros e interessantes recursos para se trabalhar com áudio e edição musical, bem como softwares específicos para confecção e edição de

¹⁷ Para saber melhor sobre estes processos ver: Rudolf Laban (1978) “ O domínio do movimento” e Morgada Cunha (1988) “ Dance Aprendendo- Aprenda Dançando”.

partituras. Há também programas exclusivos para gravação em estúdios e para lidar com áudio e vídeo. O autor Fábio Henriques (2008) nos mostra que:

Neste ramo a informática tem surpreendido a cada dia com novas soluções. Porém, a música aliada a tecnologia não altera somente processos de produção e edição, mas também diversos suportes nela aplicados. Vivemos um momento cultural amplamente permeável, em que a exploração das possibilidades de comunicação e de expressão artística é infinita, a interação entre arte/ciência, arte/tecnologia e arte/comunicação, aponta um amplo espaço de investigação, experimentação e desenvolvimento das linguagens artísticas. (HENRIQUES, 2008, p. 34)

Na dança também encontramos este diálogo com a tecnologia, onde a identificamos por dança híbrida ou tecnológica. As interfaces tecnológicas digitais incorporadas pela dança, agrega-se novos valores e parâmetros de complexidade desde o ensino até a realização de espetáculo, desafiando as fragilidades corporais humanas. As palavras espaço/tempo/corpo indicam um futuro de possibilidades inimagináveis para a criação em dança. Conforme o autor Lévy (1987):

Os termos espaço, tempo e corpo assumem novos significados ao se tornarem virtualizados e evidenciam o poder da tecnologia de transformar a sociedade, de modificar suas representações simbólicas e de interferir de forma dimensional no desenvolvimento humano, ou seja, uma mutação antropológica de grande amplitude (Lévy, 1987, p.162)

Nessa tendência, o corpo que dança estabelece relações com a tecnologia, e pode tanto limitar quanto possibilitar múltiplas relações. Esse tema mostra-se atual e questionador, no universo das práticas artísticas e corporais. Perceber como a dança, assim como outros inúmeros fenômenos artísticos, dialoga com as novas tecnologias possibilita observar modificações não só na própria arte, como também nas fronteiras que se estabelecem entre ser humano e máquina. Para o autor Bianchetti (2001):

De uma tecnologia de base física, como a analógica, que na execução de trabalhos ou no gozo do lazer demandava de homens e mulheres habilidades, destrezas físicas, treináveis ao longo da vida, passa-se para uma nova e desafiadora situação em que a demanda se volta a qualificações mentais, à capacidade de abstração (BIANCHETTI, 2001, p.13)

Alguns pesquisadores tratam do tema da tecnologia como mediação, como é o caso de Ivani Santana em seu livro “Dança e Cultura Digital”, outros abordam de forma terminológica, como fez Maíra Spanghero em “A dança dos encéfalos acesos”. Diante dos sucessivos avanços tecnológicos, a facilidade de acesso ao uso de artefatos como câmera de filmar, computador e internet, possibilitou uma fácil utilização dessas

ferramentas no processo de composição coreográfica. No entanto, o que é comum entre estes pesquisadores é o resultado de uma nova fórmula para este processo entre tecnologia e arte. Não iremos aqui retratar todo o processo histórico de como surgiu estas manifestações tecnológicas, pois não seria o objetivo deste trabalho, apenas citar uma nova linguagem, a chamada videodança, que surgiu no início dos anos 70 e hoje no Brasil tem ganhado forças, principalmente em Festivais de dança. No início, o vídeo associado à dança era uma forma de registro, uma vez que a dança sofre uma dificuldade histórica nesse aspecto, que conforme Spanghero:

Por ser fruto de uma criação corporal, a dança tem uma premissa presencial muito peculiar, e mesmo o balé clássico que compôs uma gramática própria, ou as notações de Rudolf Laban que também são resultados da tentativa de sistematizar um método de trabalho físico, o desenvolvimento da dança sempre esteve atrelado ao instante do movimento, tornando difícil para os pesquisadores e criadores seu registro pela escrita ou imagem estática (SPANGHERO, 2003, p.77)

A videodança é um dos possíveis resultados da interferência da tecnologia no fazer artístico de dança. Sabemos que, tanto a dança como a música possuem esta interatividade tecnológica, agregando assim novos elementos que constituem a ressignificação simbólica que identifica o sentido do tempo existencial. Não existe recuo ou negação da apropriação dos meios tecnológicos, pois sabemos que este, é o caminho natural de evolução da comunicação humana.

4.1.1 Experimento de gravação em Vídeo

Entendendo melhor este procedimento, convidamos uma bailarina e duas cantoras para fazerem parte desta experiência de vídeo, incluindo a mestranda. Este trabalho foi apresentado em forma de ensaio/aula, gravado na Escola de Música, Estúdio e Produtora- MUSICOLLEGE, na cidade de Canoas/ RS. Primeiramente a gravação foi executada na sala de Piano e após no Estúdio. Na sala do piano, observamos no DVD 1, foram feitos primeiramente técnicas de relaxamento: cabeça para baixo e para cima, observando que quando a cabeça está pra cima a boca fica entreaberta, volta pra baixo e inicia o processo de girar a cabeça, três vezes para um lado e três vezes para o outro (sentido horário e anti-horário). Após, movimento com os ombros para cima, cuidando neste ponto a respiração, quando inspiramos erguemos os

ombros para cima e quando expiramos soltamos para baixo, fazendo este movimento três vezes. Conforme a autora Oliveira:

A inspiração é a fase eminentemente ativa do ciclo respiratório: o diafragma, nesse processo, passa de sua posição natural em cúpula a uma retificação; concomitantemente, com auxílio da ação dos músculos intercostais internos, aumenta o volume da caixa torácica. A expiração, essencial para a fonação por vias laríngias, é um processo passivo, resultante do relaxamento do diafragma e da elasticidade das paredes musculares da caixa torácica, o que provoca a expulsão do ar armazenado. Durante a fonação há também a solicitação da contração dos músculos intercostais externos e de toda a árvore traqueobronquial. (OLIVEIRA, 2000, p.14)

Em seguida, movimentam-se os ombros para trás e frente. Após soltam-se os braços, pulsos, dedos, pernas e giro o pé no sentido horário e anti-horário, solto todo o corpo em forma de pulos, em seguida massageiam-se as mãos e com as pontas dos dedos massageiam-se o rosto, pescoço e ombros. Após este processo de relaxamento, estando o corpo solto e bem relaxado, inicia-se o processo de respiração. A respiração trabalhada será a Respiração Diafragmática, mostrando que inspiramos pelo nariz e expiramos pela boca, no caso do bailarino, por exemplo, é correto inspirar e expirar pelo nariz. Outro fator importante é que quando inspiramos enchemos bem a barriga, não estamos visualizando nossas costelas, mas estas, neste processo abrem-se ao inspirarmos e fecham-se ao expirarmos. Neste caso, teremos ar suficiente para levarmos o ar para a barriga (processo diafragmático) e não para o peito. Se observarmos os bebês, por exemplo, veremos que respiram pelo diafragma. Neste sentido, OLIVEIRA (2000) nos mostra que:

A respiração diafragmático-abdominal ou costo-diafragmático abdominal, caracteriza-se por uma expansão harmônica na caixa torácica, sem excessos na região superior ou inferior. Há o aproveitamento de toda a área pulmonar, sendo a respiração mecanicamente mais eficaz para o desenvolvimento de uma voz profissional. A respiração total será tão mais profunda quanto maior for a exigência da produção vocal. (OLIVEIRA, 2000, p. 14)

Iniciamos os exercícios de respiração soltando todo o ar, após inspirando e expirando, repetindo três vezes. Em seguida trabalhamos com “Ssss”, inspirando primeiro o ar e em seguida soltando devagar em “Ssss”. O objetivo deste exercício, será ficar o máximo de tempo possível, quando sentirmos que não temos mais ar, soltamos tudo de uma vez só; Repete este exercício mais duas ou três vezes. Para sentirmos bem este exercício, colocamos as mãos na barriga ou na cintura para sentirmos bem o

movimento e conseqüentemente, das costelas abrindo- se e fechando. O próximo exercício feito com o grupo foi em “tsifu”, este exercício é ideal para o fortalecimento do diafragma, o cuidado que se deve ter é não fazê-lo forte e o movimento deve ser feito pra dentro, ou seja, empurrando a barriga já que o objetivo será esvaziar o ar. Este exercício também deve ser feito duas ou três vezes, iniciando devagar e após dobrando o andamento- ritmo. Para os autores, BEHLAU e PONTES (1995) :

Quando a respiração é calma, profunda, regular e harmônica, nossa energia aumenta e todo o organismo se equilibra, a mente torna-se lúcida, o corpo alerta e sensitivo, a audição se mostra mais acurada, as cores mais vibrantes e a experiência vivencial aprofunda-se (Tulku, 1984 - apud Behlau e Pontes, 1995, p. 113)

Após os exercícios de relaxamento e respiração, inicia- se o processo de vocalização ou aquecimento vocal. Estes exercícios podem ser feitos no piano ou teclado. Aqui, os principais objetivos serão, aquecer a voz, cuidados com o andamento/tempo, afinação e respiração. Os primeiros exercícios foram feitos em *bocca qu'iusa*, termo italiano que significa boca fechada, este exercício é importante para o trabalho de ressonância vocal, processo importante para o início do trabalho de afinação. Trabalhar com *bocca qu'iusa*, significa preencher o som na face, ou seja, sentir o som vibrar na boca e cabeça, isto será trabalhar com a ressonância. Em seguida foram feitos exercícios em forma de vogais, onde utilizamos as vogais abertas (A, É, I, Ó) nas notas agudas e as vogais fechadas (Ê, I, Ô, U), nas notas graves. A observação importante neste ponto, é sabermos que a vogal “I”, será a única vogal que trabalharemos em toda a extensão vocal, tanto no agudo quanto no grave. Esta vogal nos possibilita trabalharmos em toda a extensão vocal, diferentemente da vogal “A”, por exemplo, que ao ser levada às notas graves, poderá pesar o som, conseqüentemente causará problemas na afinação. Para este processo de aquecimento vocal, utilizando- se das vogais, podem serem feitos vários exercícios, após retornamos novamente para o boca qu'iusa juntando com as vogais, por exemplo, “Mué, muó, mui, muô, etc...” este último exercício não aparece no vídeo. Para os autores Boone e McFarlane (1994) :

Os humanos aprenderam a usar a respiração para a fala, sustentando suas exalações para a vocalização. Tanto falar como cantar requer um fluxo de ar expiratório capaz de ativar a vibração das pregas vocais. Quando estão "treinando" sua voz, os locutores ou cantores, frequentemente, focalizam no desenvolvimento do controle consciente do mecanismo de respiração. Este controle consciente, no entanto, deve sempre ser consistente com as exigências fisiológicas de ar do indivíduo. Quando um problema ocorre com a respiração, é, muitas vezes, o conflito entre as necessidades fisiológicas e

as exigências da fala/canto pelo ar que causa o uso incorreto do mecanismo vocal. Nossa dependência da renovação constante do suprimento de oxigênio impõe certas limitações sobre quantas palavras podemos dizer, quantas frases podemos cantar ou quanta ênfase podemos usar em uma expiração. (BONNE, McFARLAINE, 1994, p.103)

Feito este processo, bailarinos e cantores estão prontos para a realização da música. Agora no estúdio, utilizamos quatro microfones, dois para as cantoras e outros dois para a captação do vocal das bailarinas. As músicas escolhidas a serem trabalhadas foram “Passagem de Som” e “Peixe Viva (Iê- Quitíngue)” do Compositor Tom Zé. A escolha da primeira música, foi por ela apresentar não somente a voz de Tom Zé, mas o trabalho desenvolvido com o coro, que estão presentes nas músicas deste compositor. Seus diversos instrumentos, o vocal que aparece em forma de vocalizes para o coro, falas soltas do Tom Zé, faz com que a música apareça de forma aleatória, utilizado-se de frases soltas.

Música: Passagem De Som

Fala: Alô! Tem som aqui neste microfone? Quanta microfonia!

1,2,3, som, experiência

1,2,3, som, experiência

Alô alô som

O cio do som

Alô alô som

O vinho do som

Alô alô som

A caixa de som om om

A caixa de som om om

Bota um pouco mais de agudo

Aqui para o vocal

O sal que tempera o vocal

Coro: Tão grave é mau

Tão grave é mau

Mais grave aqui no contrabaixo

Que me desabotoa na boa

E me racha por baixo

Coro: E que me racha por baixo

Que me racha por baixo

Um toque na sua guitarra

Me amarra e grita no meu peito

Coro: Não dá mais jeito
Desse jeito

Um toque no seu bandolim
Que jasmim sobre mim
Sobe em mim

Coro: Ai ai ai ai ai ai ai

É tão gosto
Baté contrabá
Guitá guitá gritar

Coro: Ai! Jacksonjoãogonzagá

Gonzá Gonzá

Ai ai Gonzá Gonzá

Ai Gonzá ai Gonzá

... .. Gonzá Gonzá Gonzá

Ó ó ó ó

Sem si ré lá

No sol fá

Mi

Por cima de si

Sem dó (Passagem De Som, Tom Zé/ Gilberto Assis, 2000)

Na segunda música, o coro aparece novamente com vocalizações precisas, fortes e bem difíceis, aqui, é importante notar o processo de respiração. Vemos a importância antes nos vocalizes, do porque é necessário os exercícios de respiração, bem como, a importância do aquecimento vocal. Citando a autora OLIVEIRA (2000):

Quando estamos agitados e excitados, nossa respiração torna-se irregular: um ciclo respiratório curto e rapidamente repetido é a única possibilidade respiratória nesse momento. Assim, no estado ansioso, não conseguimos uma sustentação adequada entre a quantidade de ar e a altura vocal. Pessoas ativas e energéticas apresentam em geral uma respiração mais profunda, ao passo que pessoas com pouca motivação apresentam um ciclo respiratório superficial, onde quase não se observam movimentos na região torácica; indivíduos pacientes e persistentes tendem a um equilíbrio quase perfeito entre as duas fases do processo, ao passo que pessoas deprimidas apresentam um decréscimo na frequência respiratória (OLIVEIRA, 2000, p. 15)

Uma particularidade importante nesta música foram os assobios em várias vozes e registros vocais diferentes, sair do óbvio, aqui lembramos bem dos autores Bensusan e Guattari, onde propunham, sair do óbvio, simplesmente gritar, assobiar, arrotar, falar. A escolha em trabalhar Tom Zé é justamente por isto, em suas músicas, ele nos possibilita sairmos do óbvio, utilizarmos os vocais em diferentes registros. Na dança extravasar,

sair fora da métrica, pular, ousar, usar o chão, a improvisação, a dança contemporânea.

Para BONNE(1996):

O milagre de respirar é que fazemos isso automaticamente, desde o momento em que nascemos. Quando precisamos de ar para qualquer espécie de esforço, automaticamente inspiramos mais profundamente. Quando dormimos, não precisamos instruir ou monitorar nosso mecanismo respiratório; ele continua trabalhando, constante e lentamente. Toda a fala - assim como o canto - é produzida pelo fluxo de ar que sai, fazendo com que as pregas vocais vibrem. A respiração para a fala é conseguida por uma rápida inspiração (tão rápida que não temos consciência disso), seguida por uma expiração prolongada. A voz é ativada pela duração da expiração. Geralmente, tomamos mais ar do que necessitamos usar para a fala. A maioria das pessoas, portanto, tem um amplo estoque de ar para falar, e experiência pouca ou nenhuma tensão respiratória enquanto fala. Tudo o que precisam fazer é pensar no que desejam dizer e começar a falar. (BONNE, 1996, p. 60)

Música: Peixe Viva (Iê- Quitíngue)

Iê quitíngue lelê

Lambaio enguia curimã
Lambaio enguia curimã
Lambaio enguia vermeio

Coro: Assobios

Iê quitíngue
Iê quitíngue
Iê quitin
Gue lê quitíngue lê

Iê quitin
Iê quitin (Tom Zé/ Zé Miguel Wisnik, 2000)

Mostramos nos vídeos alguns dos processos do canto e da dança, o quanto a união destas duas artes é possível e sim, pode dar certo. Apresentamos o processo de vocalização para as bailarinas e a improvisação para as cantoras; para ambos, os exercícios de relaxamento e respiração. A ligação entre voz e corpo, a musicalidade dos gestos em cada movimento, tempo e espaço inseridos nos processos pedagógicos do músico e bailarino. Agora é hora de sentarmos e avaliarmos o processo. Perguntas,

respostas, críticas, fatores positivos e negativos, olhar com atenção e depois um bate-papo com os integrantes, este será o próximo assunto.

4.1.2 Ciranda de Rodas: Bate Papo Cabeça

Após a experiência da gravação, realizamos um outro encontro para analisarmos esse processo. Participaram da conversa os cantores: Queen, Penélope, Baryshnikov e a Bailarina Pina Bausch¹⁸. Na qualidade de mestrande e responsável pelo projeto, apresentei novamente meus argumentos aos integrantes, falando sobre a pesquisa, explicando o título: A Educação Vocal para bailarinos contemporâneos, porque escolhi este assunto, bem como os aspectos históricos da dança e música, suas técnicas, a importância dos autores, a pesquisa bibliográfica e por fim, o material empírico utilizado, o vídeo. A cantora Penélope questionou os autores da pesquisa, achou interessante o fato da maioria dos autores serem do sexo feminino, comenta o fato de ler muitos textos e a maioria serem autores homens, desconhecia autoras femininas. Falei sobre o mestrado, pois Penélope e Queen estão terminando o segundo grau e prestarão o vestibular no final do ano. Ficaram interessadas no processo da pesquisa, em como funciona, expliquei a teoria, a importância dos autores, a pesquisa tem que dar fundamento. Falei sobre o corpo, a voz e expliquei- que são minha temática e que não posso escrever algo sem dialogar com a teoria já existente. Apresentei a relação do corpo com a sexualidade, a homossexualidade e lancei uma pergunta aos integrantes: 1) Todo o homem que dança é Gay? Todos responderam imediatamente que não, mas Baryshnikov foi mais além na sua resposta. Ele mesmo foi bailarino, iniciou no Ballet Vera Bublitz aos 18 anos. Só havia ele de homem na turma. Os colegas respeitavam sua decisão de dançar ballet, inclusive os amigos

Baryshnikov: Não havia gozação. Sou um cara hetero e não preciso mostrar quem sou, se as pessoas acham que sou homossexual tudo bem, não vou brigar, nem discutir por isto. Tenho muitos amigos homossexuais e sempre lidei bem com isto, respeito! Meus amigos não dançavam.

Penélope fez Ballet quando estava no ensino médio, fez durante 1 ano, mas por falta de condições não pode continuar.

¹⁸ Os nomes são fictícios conforme combinado com as participantes e com a orientadora. Conversa gravada em 20 abr. 2012.

Penélope: Minha mãe não teve condições, até porque tenho mais dois irmãos e as aulas de ballet eram caras e meus irmãos tinham outras prioridades. Na minha escola tinha hip hop e dança do ventre, fiz como atividade complementar e gostei muito da dança do ventre.

Baryshnikov não teve problema com isto, porque homens não pagam. Qualquer menino querendo fazer ballet será super bem vindo nas escolas, ganham bolsas com facilidade, porque as escolas buscam os rapazes para dançar, principalmente no Ballet.

Baryshnikov: Nas escolas de Ballet só tem mulheres, então é muito fácil para os homens conseguirem dançar gratuitamente. As meninas tem que disputar a tapa, dar a vida quase para conseguir a bolsa.

Pina Bausch fez Ballet quando pequena, agora faz ginástica rítmica e dança Maracatus (rodas). Pina explicou um pouco aos colegas sobre a dança maracatu, dança nordestina, ritmo marcado, a utilização dos instrumentos percussivos, geralmente dançado em rodas, dança Afro. Hermeto Pascoal e Tom Zé, são compositores de maracatus.

Pina Bausch: Nesta dança não se baixa santos, como algumas pessoas pensam. É dança formada por casais, mulheres com saias bem rodadas, sensuais, em alguns momentos rola uma disputa entre as mulheres.

Queen fez Jazz na escola. Gosta de dança, acha bonito, mas ao mesmo tempo se acha descoordenada, não tem paciência. Sempre gostou da música, de cantar, tocar violão, guitarra. Gosta de musicais, se for convidada aceitaria, apenas para cantar, se tiver que dançar, teria problemas.

Baryshnikov rebate dizendo que Queen não poderia participar de musicais, visto que nos musicais os artistas são completos, cantam, interpretam e dançam. E sobre o jazz, não gosta, na sua opinião é uma dança “palha”. Houve uma forte discussão no grupo sobre esse tema e fizemos uma pausa para acalmar os ânimos.

Perguntei sobre o vídeo e busquei relacionar com o que eu havia enviado a esse grupo, que foi o texto sobre a Tecnologia na dança e música/ vídeo- dança. Esta leitura foi enviada ao grupo para ser discutida.

Uma delas leu seis páginas, achou interessante, mas como já havia dito, achou muita teoria, autores novos para ela. Gostou de ler as minhas opiniões e depois ver que existem autores que afirmam o que escrevi. Achou a parte técnica da escrita com base em quem falou, onde, o nome do livro, página, data, muito impressionante. Palavras dela: “Credo, você deve ter pirado”!

Falei sobre este processo da pesquisa, mostrando que é assim mesmo que se faz pesquisa, não é uma tarefa fácil, ainda tenho muito que aprender, no mestrado você aprende a fazer uma pesquisa, a interpretar pesquisas, citações, autores, enfim me detive explicar ao grupo alguns processos da pesquisa.

Queen ficou impressionada com a escrita. Segundo ela, nunca tinha parado pra pensar nos vocalizes.

Queen: Nós fizemos em sala de aula, parece tudo meio automático, nunca parei pra pensar no processo. Ligo no automático, sei o que fazer. Mas é diferente ler e ver tudo explicado na escrita.

Penélope quis saber a diferença do TCC para Dissertação. Falamos sobre esta diferença. Nana achou interessante o trabalho, gostaria de ler toda a dissertação depois de pronta. Gostou do que leu, reafirmou o que já havia dito sobre as autoras femininas.

Penélope: Tuas escritas vão servir pra mim, quero ser uma artista completa, estou estudando pra isto. Quero trabalhar nos musicais como cantora, bailarina, atriz e de certa forma o que você escreveu servirá pra mim e o que fizemos no vídeo foi tudo muito novo, uma experiência sensacional.

Fiz o convite à todos do grupo para comparecerem na apresentação final, expliquei que haverá uma banca de professores e que esta apresentação é aberta ao público.

Pina Bausch gostou que citei o Merleau-Ponty na dissertação, é um autor que ela gosta muito e utiliza-o em seus trabalhos. Pina Bausch tem acompanhado de perto minha dissertação, leu outros capítulos, gosta quando falo sobre o corpo, e cito autores que falam e que ela desconhecia. Pina faz antropologia na UFRGS, os colegas quiseram saber sobre o que é antropologia, o que faz o antropólogo. Pina explica: Antropologia é uma forma de pesquisa, na pesquisa da Daiana, por exemplo, o objeto de estudo é o bailarino, sua relação com o corpo e a voz. Sua dissertação é muito teórica, a parte antropológica é debater sobre isto, aliás, o que estamos fazendo neste momento, debatendo sobre o vídeo, a experiência e as próprias escritas. Antropologia é olhar o mundo através dos olhos dos outros.

Este ponto da conversa foi muito importante porque até então não havia tido esta conversa com o grupo, gravamos e só, nem havia mostrado os vídeos. Agora olhamos juntos, debatemos, a visão antropológica como Pina explicou. Conversamos sobre a relação com o corpo, a relação do corpo da bailarina com a voz, alguém que não sabe dançar, o que sentiram quando foram postas pra dançar. Juntamente com esta conversa

veio a próxima pergunta: Como foram pra vocês participarem deste trabalho, a experiência com o vídeo?

Penélope: Bom, adorei participar. A experiência de juntar dança e canto foi perfeito, mas ao mesmo tempo pra mim, meio assustador, estranho. Sou cantora, fazer os vocalizes foi fácil, faço isto praticamente todos os dias e conhecer as músicas de Tom Zé foi muito bom; Tom Zé coloca em suas músicas os vocalizes, isto é sensacional, nunca imaginei que existisse em alguma música. Na dança, apesar de não ser bailarina, não tive problemas pra dançar. Claro que no início, fiquei bastante envergonhada, estava ao lado de duas bailarinas (Pina e Daiana) que estudaram e entendem sobre o corpo, suas formas, mas depois, aos poucos fui me soltando. Gosto do processo de vídeo por isto, você executa, pára, faz de novo, repete. Acredito que isto faça a diferença para quem não é bailarino ou cantor. Trabalhar com gravação é isto, um processo repetitivo.

Queen: Pânico. Não sou bailarina, sou cantora.. fiquei bastante inibida. Participar do trabalho foi realmente assustador! Principalmente quando nós dançamos na frente da câmera. Porque nunca tive muito contato com dança nenhuma, repito, não sou bailarina e dança contemporânea é especialmente estranha pra mim. A parte do canto foi mais tranquila, porque as músicas tem muitos vocalizes que são trabalhados em aula, então já estava acostumada. Já conhecia algumas músicas do Tom Zé, sempre gostei muito dele... agora imaginar vocal com a dança, Nunca! Ainda mais nas músicas de Tom Zé, onde os ritmos são difíceis, as métricas descompassadas.. aaaaaaa... nunca imaginei! Sinceramente? Este trabalho serviu pra eu ter certeza de que não faço e nunca farei parte do mundo da dança. Se tivesse que fazer novamente faria apenas por amizade e respeito à teacher Daiana, mas olha, mesmo assim, pensaria mil vezes (risos).

Baryshnikov: Bom, apesar de não ter participado na parte prática do trabalho. Mesmo gravando a gente observa muita coisa. Observei por exemplo, a parte das bailarinas. A Daiana com movimentos curtos e precisos, utilizando-se do chão em alguns momentos típico da dança contemporânea, já a Pina com movimentos longos, leves, apresentando a dança maracatu. Queen e Penélope com os vocais muito claros, articulações perfeitas, afinação, os ritmos bem precisos também. Gostei muito dos vocais, difíceis.. as gurias estão de parabéns! Quanto ao trabalho, pra mim foi normal, estou acostumado a trabalhar diversas coisas de todos os ramos e dança pra mim é um dos mais normais, não tenho nenhum problema, nunca tive (risos). Então foi bem tranquilo, já havia gravado bailarinos. A parte de gravação, confesso que não é fácil pra quem não está

acostumado com este tipo de arte, pegar cantores e bailarinos juntos, saber o ângulo certo. Acho que o fato de eu ser cantor e já ter dançado facilitou sim. Quando fui convidado pra fazer esta gravação, ouvi as músicas do Tom Zé, vi as gravações da companhia da dança Corpo, que também apresentaram coreografias em cima da obra de Tom Zé. Até porque, tinha que conhecer as músicas e já imaginar o que o vocal estaria fazendo, o que as bailarinas em determinado momento iriam fazer, técnicas de fotógrafo. Gostaria muito de ter participado do trabalho como cantor, já como bailarino, não sei... teria que pensar um pouco mais sobre o assunto (risos).

Pina Bausch: Foi muito gratificante participar da gravação pois nunca tinha feito aula de canto e não tinha noção da tamanha importância da respiração no trabalho do cantor. Gravar os vocalizes me deixou um pouco encabulada por ser difícil, acompanhar as meninas que já tem bastante experiência e alcançam tons que eu nem consigo imaginar (risos), mas não que tenha me assustado a ideia de gravar a parte do canto, pois tenho consciência dos limites e levo mais como uma experiência mesmo. A parte da dança foi mais tranqüila, até porque possuo influências da ginástica rítmica, foi mais fácil se soltar e acompanhar a música, mas confesso que as músicas de Tom Zé são bem difíceis, a estrutura para um processo de improvisação não é fácil.

Perguntei se o trabalho dentro do estúdio e nas ruas, seria algo viável?

Penélope: Seria um pouco mais difícil, por que dentro do estúdio com apenas nós já foi uma coisa tipo "NOOSSAAA" imagina com um monte de gente vendo isso? Ficaria com certeza muito nervosa. Mas sim, faria!

Queen: Acho que eu faria a mesma apresentação na rua, mas seria ainda mais difícil de me soltar na hora de dançar. Já foi complicado no estúdio, não me imagino dançando na rua- Sou muito desengonçada pra isso!

Baryshnikov: Meu trabalho na rua não mudaria praticamente nada, talvez uma coisa que outra na captação do áudio, a captação das vozes depois pra editar seria um pouco complicada, mas num todo continuaria tudo igual. Certo que faria na rua, aliás acho que este trabalho deve ser feito na rua, tem tudo a ver!

Pina Bausch: Com certeza. É uma experiência, um trabalho. Um papel que assumimos independente de onde estamos, e é arte, lugar de arte também é na rua, assim como teatro de rua, capoeira, acho bem legal a ideia!

E a última pergunta ao grupo foi se este trabalho tinha sido importante para elas/e. As respostas foram as seguintes:

Penélope: Este trabalho que nos proporcionou foi muito importante pelo menos pra mim que pretendo trabalhar com as duas artes: música e dança! Acho que todos os dançarinos devem saber cantar e todos os cantores devem saber dançar, por que um é complemento do outro, na minha opinião. E esse tema que tu nos proporcionou conhecer e colocar em prática, será muito útil pra minha vida pessoal e profissional.

Queen: Acho o processo importantíssimo! Porque isso vai estender muito as possibilidades de trabalho do bailarino, além de que são duas áreas que se comunicam demais, a dança e o canto, então é praticamente fundamental. Apesar de não ser bailarina, acho importante sim.

Pina Bausch: Sem dúvida. Acho as duas artes completamente ligadas uma a outra. Cantores e bailarinos representam e passam uma "energia" para o público. É importante para o cantor possuir esta vivência com a dança e reconhecer seu corpo. Uma arte agrega a outra, isto é fato. Assim como para os bailarinos a relação com o canto é muito importante, principalmente nos musicais.

Agradei a todos a disponibilidade e dedicação. O tema não é fácil, mostrou que realmente pra quem não é bailarino, dançar é algo complicado e para o bailarino o vocal apesar de ele saber que é importante, fica difícil na prática. Senti que para o grupo foi importante não apenas a parte prática, mas ler e conhecer os autores, saber mais sobre o processo da dissertação foi muito válido. A discussão sobre gênero e homossexualidade, ainda necessita mais desenvoltura, porém observei que o grupo não se interessou muito neste aspecto, talvez por vergonha ou desconhecimento, não opinaram muito, como se não houvesse interesse. A seguir apresentamos fotos, retiradas do Grupo Olho 3, grupo este representados por dançarinos e performances do universo artístico LGBT, tais como, Gogo-Boy, Gogo-Girl, Transformistas e Drag-Queen, bem como integrantes do Projeto Colibris Dali Daqui. A proposta do Projeto de Dança OLHO 3 foi interagir nos ambientes urbanos, através de performances nos espaços públicos de Porto Alegre. No intuito de subverter a lógica dos espaços e suas utilidades, com tema acerca do corpo afetivo e desejoso, interagindo com o público, tendo a dança como meio de expressão artística. Concebido pela coreógrafa Jussara Miranda com a parceria do SOMOS Ponto de Cultura LGBT, foi apresentado performances interativas de dança, exibidas imagens fotográficas em grande escala, como resultado das performances. Neste sentido, OLHO 3 estimulou possibilidades sobre esquemas particulares de natureza afetiva, dialogando com as vidas interiores das pessoas, seus desejos mais íntimos. Apresentaremos também

fotos retiradas do último trabalho no Estúdio da Musicollege, com o grupo de conversas.

4.1.3 Apresentação do Grupo Olho 3 no Viaduto da Silva Só- Porto Alegre- RS, 2010.

Posição: Sentido!



Corpo em movimento: automóveis, buzinas, vaias e gemidos...



Dregues, Gays, Gogoboyos.. ARTISTAS!



O desabafo...



Corpos desfigurados...



O ser masculinizado... o ser afeminado...



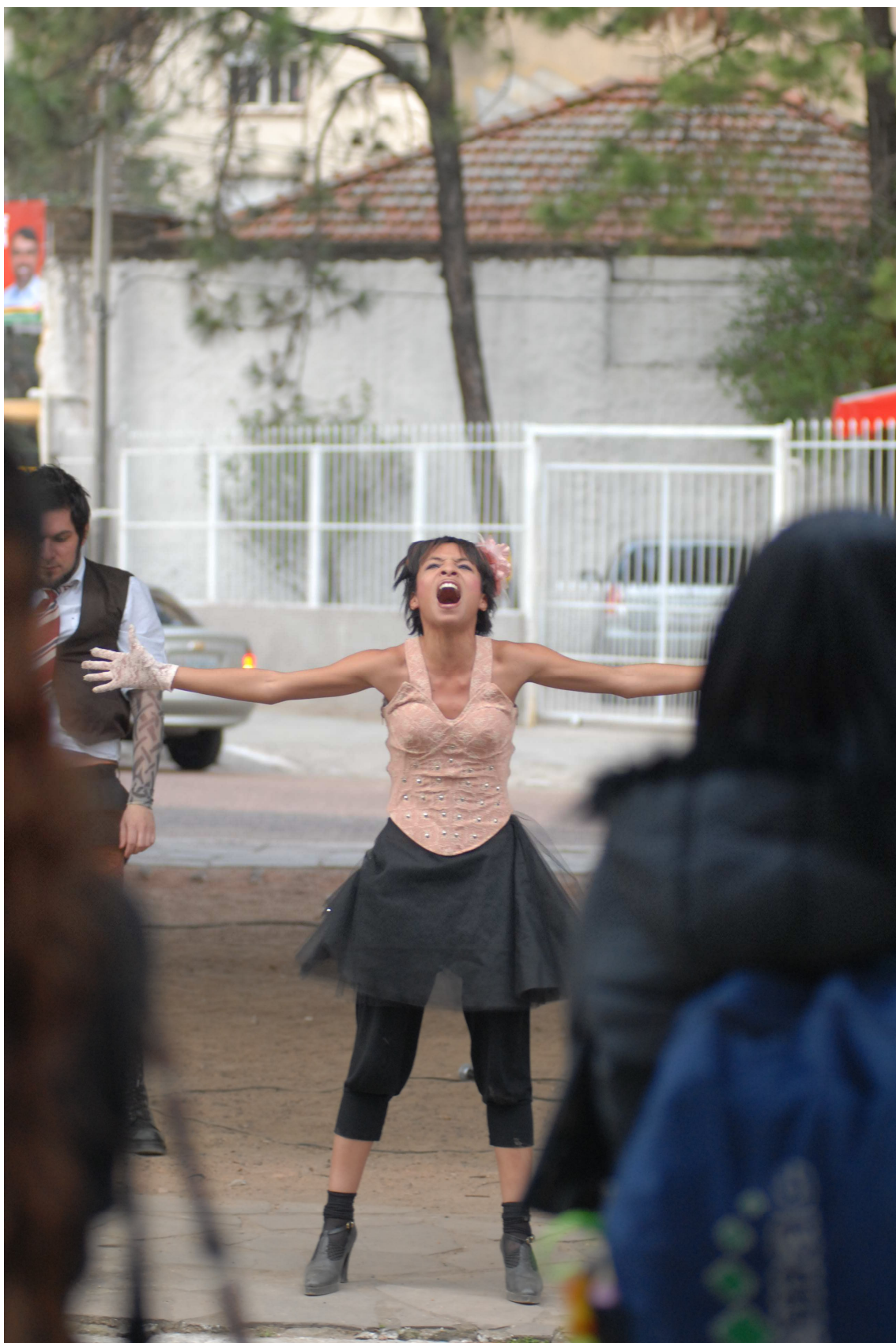
Grito, Liberdade: TESÃO ...



O Contraste: Cores destacadas, olhos atentos...



Enfim... Alma lavada, a entrega!



Aplausos: Todo o artista gosta e muito!



4.1.4 Apresentação do Grupo Olho 3 no Bairro Azenha- Porto Alegre- RS, 2010.

I'm Too Sexy



O Povo Canta!



Passos na Calçada



Braços, Ombros, Peitos



Fotos, Pose, Vitrine



De Quina pra Lua



Declamação



Dominação: O Homem Cavalo



Foco



Poder, Sedução, Imposição



Identidade, Gênero, Sexualidade



Sentimentos Aflorados



O Homem Feminino



Corpos Desfigurados



Espelhos da Igualdade



4.1.5 Fotos retirados do Vídeo- Sala de Piano/ Estúdio: Grupo Musicollege, 2012.

Fotos: Vitor Amoretti

Processo de Vocalização, Relaxamento, Respiração, Dança/ Vocal



























Cidade, gente, desejo, intruso, distorção, tesão, tensão, amor, sexo, pessoas. Neste ensaio de gravação de vídeo mostramos que temos amor por algumas imagens não porque nelas representamos corpos amados, mas porque somos os próprios em desejo de voz e dança entre corpos. Vimos que é possível unir estas duas artes música e dança, seja um vocalize afinado ou não, o importante aqui é extravasar, ousar, criar formas, não ter limites. Alguns grupos disponíveis, outros nem tanto. Mas se olharmos para o nosso eu, veremos a musicalidade corporal que está dentro de todos nós, a tensão e o relaxamento dos músculos. Para entendermos melhor este processo, no próximo e último capítulo deste trabalho serão apresentados dois grandes mestres pedagogos da

união destas duas artes: música e dança. Neste trabalho não poderia ficar de fora os ensinamentos pedagógicos de Émile Jacques- Dalcroze (1865-1950) e Françoise Delsarte (1811- 1871).

4.2 Pedagogia Dalcroziana e Delsartiano: musicalidade corporal

*És um senhor tão bonito
Quanto a cara do meu filho
Tempo, tempo, tempo, tempo
Vou te fazer um pedido
Tempo, tempo, tempo, tempo...*

*Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo, tempo, tempo, tempo
Entro num acordo contigo
Tempo, tempo, tempo, tempo...*

*Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, tempo, tempo, tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo, tempo, tempo, tempo...*

*Que sejas ainda mais vivo
No som do meu estribilho
Tempo, tempo, tempo, tempo
Ouve bem o que te digo
Tempo, tempo, tempo, tempo...*

*Peço-te o prazer legítimo
E o movimento preciso
Tempo, tempo, tempo, tempo
Quando o tempo for propício
Tempo, tempo, tempo, tempo (...) Caetano
Veloso, 1967*

Queremos debater o que seriam as pedagogias de Dalcroze e Delsarte, bem como o processo corporal, a ligação dos movimentos com o canto e voz. A união da dança e canto nos corpos. A questão do ritmo, fator importante na dança e música debatidos por Dalcroze. Conforme a autora Jussara Rodrigues Fernandino, Dalcroze (1980, p. vii):

Identificou que a distorção do processo ensino- aprendizagem encontrava-se na imposição de procedimentos de leitura e de escrita, por meio de “raciocínios inúteis”, numa fase de desenvolvimento humano em que “corpos e cérebros desenvolvem-se paralelamente, comunicando incessantemente impressões e sensações”. A partir de então, empreendeu uma pesquisa que, em busca de melhorias para a percepção auditiva musical, chegou ao conceito de audição interior, que se efetiva por meio de dois princípios fundamentais: a consciência do som e a consciência do ritmo corporal. (FERNANDINO, 2008, p.23)

Na dança moderna o pioneiro foi Delsarte, que estudou minuciosamente o corpo humano, observando a relação entre a linguagem gestual humana e seus significados emocionais. Um fator importante deste pedagogo e por isto não poderia ficar de fora deste projeto, foi o fato de ele ter sido professor de canto. Estudou a relação da voz, o movimento, a expressão e a emoção do ser humano. Em suas pesquisas percebeu que a expressão corporal humana é composta pela tensão e relaxamento dos músculos (contraction and release) e que para cada emoção existe uma correspondência corporal específica. Segundo a autora Carolina Romano de Andrade em seu artigo publicado pelo III Fórum de Pesquisa Científica em Arte- Curitiba, 2005:

Os pensamentos delsartianos abriram novos caminhos para todas as artes cênicas. Depois de Delsarte, passou-se a usar todo o corpo como instrumento de expressão. Delsarte fez surgir uma ligação direta entre o corpo e a alma, entre o físico e o espiritual; e foi o surgimento dessa nova linguagem corporal que aproximou-nos de uma nova proposta de dança, distante do formalismo e mais próxima da realidade da dança contemporânea, que expressa por meio dos movimentos todos os anseios, ansiedades, frustrações, e alegrias do homem moderno (ANDRADE, 2005, p. 114)

Importante é o fato de que a música uniu estes dois grandes pedagogos. Dalcroze assim como Delsarte, começam a perceber a importância de uma educação corporal no aprendizado musical. Como nos mostra Fernandino (2008):

Dalcroze observou que os alunos utilizavam batimentos ou movimentos com as mãos, como apoio para a execução dos exercícios teóricos. Em função disso, supôs, num primeiro momento, que a conexão que buscava fosse apenas de natureza tátil. Posteriormente, verificou que demais partes do corpo também são acionadas. Cita, como exemplo, o professor de piano que, para sanar o problema de ritmo de um aluno, bate o compasso para demonstrar o devido lugar dos acentos. Juntamente com o gesto de marcar o compasso todo o seu corpo reage, em sinergia ao movimento executado. Para Dalcroze, os gestos do professor e a energia de seus movimentos criam, para o aluno, uma imagem musical que este deveria sentir e executar (FERNANDINO, 2008, p. 23)

Ainda seguindo a autora Fernandino (2008, p.23) ao citar as palavras de Dalcroze, onde o autor diz:

Passei a considerar a musicalidade unicamente auditiva como uma musicalidade incompleta e passei a procurar as relações entre a mobilidade e as alturas auditivas, entre a harmonia dos sons e a duração dos mesmos, entre o tempo e a energia, entre a música e o temperamento, entre a arte musical e a arte da dança. (DALCROZE, 1980, p. viiii).

Já Delsarte, desenvolveu um sistema de educação do gesto, a Estética Aplicada (*Esthétique Appliquée*), destinado a oradores, pintores e músicos. Esta Estética Aplicada teve como intuito comover, persuadir e convencer através do triplo aparato orgânico: a voz, a palavra e o gesto. Conforme a tese do autor José Rafael Madureira (2008):

Delsarte desprezava a afetação dos cantores líricos, afogados em maneirismos que impediam qualquer fruição poética. Ele próprio foi educado a partir das mesmas convenções, sob a orientação dos seus professores da escola real de Canto de Declamação que se serviam, do modo mais vulgar possível, das regras do bom cortesão. Dalcroze era avesso a esses tipos de maneirismos que poderiam prejudicar a livre expressão da imaginação. A mesma prática, que Dalcroze denominou como “gestos inúteis”, foi observada tanto nas pessoas comuns como nos artistas. Para ele, essas afetações gestuais eram totalmente desnecessárias- e ainda indesejáveis, e deveriam ser cuidadosamente suprimidas: “A caça aos gestos inúteis deveria fazer parte da educação das crianças” (MADUREIRA, 2008,p. 84, apud. DALCROZE, *La Musique et Nous*, 1945,p. 40).

Dalcroze descobre que o corpo é um instrumento de conexão entre o som e a mente e mais tarde inicia seu trabalho com as formas rítmicas como mais um fator para suas análises metodológicas. E assim segundo Fernandino (2008, p. 24), citando LLongueras (1942) , educador e estudioso do trabalho de Dalcroze:

O ritmo é um princípio vital e é movimento. Está presente nos fenômenos naturais e no ser humano, em seus batimentos cardíacos, inspiração e respiração, estados de calma e agitação, trabalho e repouso. Também na música é um elemento fisiológico e fundamental. (LLONGUERAS, 1942, p. 13).

Ainda segundo Fernandino (2008): “Nesse sentido, é fundamental, no trabalho de Dalcroze, que se estabeleça uma fluência entre mente, sentimento e corpo, como aponta Guérios¹⁹ (1958)”:

¹⁹ Apesar de representarem uma referência Bibliográfica de meados do século XX, tanto Llongueras quanto Guérios trazem informações mais próximas à época em que vigorou a metodologia Dalcroze, ainda sem adaptações para a atualidade.

Todas as graduações de tempo (*allegro*, *andante*, *accelerado*, *ritenuto*), todas as graduações da energia (*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*), podem ser realizadas com o nosso corpo, e a sensibilidade de nossas sensações corporais. E, para se executar um ritmo com precisão corporal, não é suficiente ter compreendido intelectualmente este ritmo e de possuir um aparelho muscular capaz de assegurar a boa interpretação. É preciso ainda estabelecer as comunicações rápidas entre o cérebro que percebe e analisa e o corpo que executa (FERNANDINO, 2008, p.24 apud GUÉRIOS, 1958, p. 4)

A consciência rítmica, para Dalcroze, efetiva-se por meio do seguinte processo: o sentido rítmico deve ser adquirido, primeiramente, via sentido muscular, que é desenvolvido por meio da execução de dinâmicas de movimento, realizadas no tempo e no espaço, a partir de estímulos sonoros específicos, como por exemplo, a voz. Fernandino explica que:

Com a prática constante dos exercícios, o corpo desenvolve uma memória muscular, da mesma forma que o ouvido desenvolve uma memória do som, sendo criada, mentalmente, uma imagem e conseqüentemente, uma representação rítmica. Uma vez desenvolvido o sentido rítmico e a sua representação física e mental, instaura-se, finalmente, a consciência rítmica, que permite ao ouvido “perceber o som sem o socorro dos olhos”, e uma vez estabelecida esta audição interior alcança-se “ouvir o som sem o recurso do ouvido” (FERNANDINO, 2008, p. 25; Dalcroze, op.cit., p.44).

Ainda explicando os processos Rítmicos de Dalcroze, Fernandino relata que:

Visando o alcance de seus objetivos, Dalcroze, ao longo de suas pesquisas, estruturou sua pedagogia, dividindo-a nas seguintes modalidades: - Rítmica: desenvolvimento do sentido métrico e rítmico; - Solfejo: desenvolvimento das faculdades auditivas e do sentido tonal; - Improvisação ao piano: combinações das noções adquiridas na Rítmica e no Solfejo e sua exteriorização musical por meio do sentido tátil-motor; - Plástica animada: estudo detalhado dos matizes do movimento corporal em relação aos movimentos sonoros. (FERNANDINO, 2008, p. 25)

Coreógrafos que tiveram contato com Dalcroze se apropriaram de suas ideias, no sentido de trazer para o gesto movimentos ligados ao sentimento. Dalcroze envolvido com a música, assim como Delsarte, começam a trabalhar métodos de educação psicomotora. Este método é usado com base na repetição dos movimentos, a sucessão destes movimentos, o aumento da complexidade e a sobreposição de ritmos; também é utilizado o solfejo corporal buscando a eficiência dos movimentos claros e econômicos. Neste aspecto Fernandino explica que:

A transferência de peso que ocorre, por exemplo, entre a movimentação dos pés no caminhar, deve ser utilizada conscientemente como preparação, ataque e prolongamento de um passo a outro. Todo o trabalho é integrado a respiração e peças musicais executadas ao piano acompanham as atividades, de acordo com o objetivo didático a ser trabalhado. Os exercícios compõem séries organizadas por dificuldades gradativas, que partem da simples reação corporal a um estímulo sonoro e culminam em uma técnica complexa e

altamente codificada. São trabalhados matizes de duração e de energia em todas as dimensões do espaço (polimobilidade), chegando ao alcance da polidinâmica (execução simultânea de diferentes ritmos em diferentes partes do corpo). Para a execução dessa gama de movimentos e todas as suas variantes, o corpo parte de uma posição de repouso (em pé), considerada o eixo de uma esfera imaginária. Essa “esfera” possui três pontos de partida para os movimentos, sendo que cada um deles se divide em nove graus de orientação no espaço: um grau inicial, três graus intermediários, um grau horizontal, três graus intermediários e um grau vertical²⁰. (FERNANDINO, 2008, p.26)

Também Ferdinando (2008, p.27) ao citar o autor Azevedo (2002), este descrevendo os procedimentos da pedagogia dalcroziana, comenta sobre a relação entre as habilidades corporais e o auto- conhecimento:

O aluno prepara-se para esses exercícios por meio de outros que envolvem a conscientização da postura e da própria energia e mostram, sobretudo, aquelas resistências que devem ser superadas para que o ritmo possa fluir por todo o organismo. O movimento apenas quando livre de tensões, pode servir aos pensamentos e imagens. A flexibilidade (muscular e articulatória) assegura rapidez e segurança nos reflexos, movimentos realizam-se articulados conscientemente à inspiração e à expiração, aprende-se a conter e a igualmente liberar impulsos [...] O acento personalizado (ou seja, a interpretação pessoal da seqüência) pode ser colocado depois que toda a série é dominada: os últimos exercícios propostos são interpretativos (AZEVEDO, 2002, p.58).

Os métodos de Dalcroze, inicialmente tiveram dificuldades em aceitação por parte da sociedade e educadores musicais, sobre isto Fernandino (2008, p.28) ao citar Dalcroze que em 1905 pronunciou-se:

Os homens se recusam a toda idéia nova desde que as idéias anteriores lhes dêem alguma satisfação. Todo o ato liberador e toda a verdade de amanhã lhes aparece hoje como uma falsidade. E, entretanto, o pensamento humano se desenvolve pouco a pouco, a despeito das resistências, as idéias se abrem, as vontades se afirmam, os atos se multiplicam [...] Sonho com uma educação musical na qual o corpo desempenhará o papel de intermediário entre os sons e o nosso pensamento [...] traduzindo enfim o que lhes ditam as emoções musicais [...] Ai de mim, há tantos homens que não sonham e se contentam em dormir! (Jacques- Dalcroze, 1986, p.46)

Enfim, os métodos de Dalcroze e Delsarte até hoje são influenciados por educadores das artes, além de pedagogos musicais, educadores e coreógrafos no teatro e

²⁰ Verifica-se, por meio dessa divisão corporal, uma semelhança com a Lei da Trindade, de Delsarte. Cada um desses itens comporta, ainda, variações de movimento em cada membro do corpo e em diferentes posições. Azevedo (2002, p.57) afirma que Dalcroze conhecia o sistema de Delsarte e aplicou-o na criação de sua técnica. Aslan (2003) cita um possível contato de Dalcroze com um discípulo de Delsarte, o que poderia ter influenciado a criação da rítmica dalcroziana mais tarde. Segundo a autora, “ligados ou não na origem, o sistema de Delsarte e a rítmica de Dalcroze pesaram muito na estética contemporânea (p.40)”.

na dança. Entender o corpo e movimentá-lo de forma clara e sensível. Saber que quando tocamos algum instrumento o corpo reage a ele, a mesma coisa acontece com a voz; esta é uma extensão do corpo, portanto utilizá-la de maneira correta, simples e projetada, respeitando seus limites.

5 ARTISTAS FECHAM AS CORTINAS

Discutir a questão da sexualidade e do gênero na dança e no canto acontecendo simultaneamente no movimento dos corpos, eis a questão! A manifestação do canto através do movimento corporal, onde o corpo é visto como um instrumento musical, pela voz, e também pela musicalidade do gesto. Se a dança-arte não é uma imagem de um sintoma real, mas uma imagem de algo criado e imaginado, os movimentos de qualquer dança também partem, inevitavelmente, de alguma intenção e dessa manifestação real, para qualquer pessoa dançarina ou não. O corpo, hoje, enquanto processo de relação e troca de informações consigo, com o outro e com o meio, é super excitado. Para não ser apenas uma imagem banalizada e estabelecer a troca esse corpo mídia de si mesmo não pode ser separado do autoconhecimento. Se a tendência da contemporaneidade é a superficialidade das relações, a criação deste corpo é uma possibilidade de construção de relações não superficiais, relações que apresentem vários níveis de significação e de trocas entre seres humanos. Somos feitos de traduções, de criação de gestos, de ritmos, de sussurros, de tons de voz, de odores, de toques, de distâncias, de olhares. O cantor-dançarino pode agarrar essa idéia e trabalhar para aguçar seu sentido, estimular e treinar as traduções em seu corpo, reconfigurando aquilo que lhe proporciona um lugar no mundo. Pode ser guloso por devaneios e provocar traduções de si próprio. O corpo e o corpo que dança se faz pensamento, ou seja, completam-se, isso se evidencia nesse estilo de dança.

Mostramos, por meio deste trabalho, o processo, a possibilidade do artista construir suas obras: construindo um corpo formado pela tensão de um traço, pela congruência de um acorde e um gesto, pela oposição de uma sentença, pelo volume de uma palavra, pela leveza de uma textura, pela opção de sua sexualidade, pela força de uma cor, pelo contraste de um movimento. Para destituir-se do juízo crítico era necessário assumir uma atitude de desapego em relação aos pontos de conflito do corpo, do movimento e do comportamento, numa tentativa de desligar-se de regras e condicionamentos estabelecidos pela própria pessoa. Para aceitar e permitir viver a experiência presente era preciso se libertar do que estava cristalizado enquanto movimento corporal, pensamentos e atitudes. A mente está vazia para a experiência, mas atenta para o que pode surgir, com o corpo disponível para a ação. Transferindo

este estado para a situação cênica o intérprete deve tentar manter-se dentro da ação que realiza sem pensar em como deve realizá-la.

Por este motivo, escolhemos trabalhar em forma de Entreato, a obra de Rousseau mostrando aspectos da educação, sexualidade, dança e música nos personagens de Emílio e Sofia e pensarmos o que significa essa dicotomia heterossexual. Procuramos mostrar, também, que podemos e devemos duvidar dessas verdades e certezas sobre os corpos e a sexualidade, que vale a pena pôr em questão as formas como eles costumam ser pensados e as formas como identidades e práticas têm sido consagradas ou marginalizadas. Ao fazer a história ou as histórias dessa pedagogia, talvez nos tornemos mais capazes de desarranjar, reinventar e tornar plural. Os discursos sobre a sexualidade evidentemente continuam se modificando e se multiplicando. Outras respostas e resistências, novos tipos de intervenção social e política são inventados. Também neste Entreato entre os personagens de Emílio e Sofia, vimos não somente suas possíveis danças, mas a relação entre suas vozes. E neste estudo, pode se constatar que, apesar de as técnicas vocais serem inúmeras e diversificadas, existem algumas específicas para a voz falada e outras para a voz cantada. Porém, em linhas gerais não observam-se diferenças muito acentuadas no que diz respeito à educação das vozes, sejam faladas, recitadas ou cantadas, porque as bases das técnicas vocais são constantes e universais.

E foi na parte das análises feitas nos vídeos, que vimos o desenvolvimento e os meios facilitadores da voz através dos exercícios de relaxamento, respiração, coordenação entre relaxamento e respiração, articulação, ressonância e projeção vocal. Com a participação de alguns bailarinos e cantores neste trabalho, concluímos que o importante não é a quantidade de técnicas e exercícios para se desenvolver com as pessoas, mas, sim, saber abordar e utilizar ao máximo cada técnica, fazendo-se as devidas adaptações em razão das condições e necessidades de cada indivíduo e de cada profissão. O indivíduo deve antes ser considerado na sua totalidade para que possa realmente beneficiar-se da utilização das técnicas vocais como recursos facilitadores para sua voz. Por fim, analisamos autores como Delsarte e Dalcroze, sendo estes, os grandes percussores na união destas duas artes, dança e música. Estes Pedagogos puseram fim à separação das mesmas, mostrando que é possível trabalharmos o bailarino e o músico, ambos completando-se; Delsarte foi referenciado na questão da voz, sendo que ele procurou mostrar ao bailarino que este instrumento, através da técnica vocal, também faz parte do corpo. Já Dalcroze, mostrou a união do tempo rítmico na música e o espaço da dança.

Para finalizar, cabe ressaltar que, durante o processo de desenvolvimento da presente pesquisa, revelou-se gradativamente e de forma surpreendente, o significativo potencial da integração Dança- Música. Diante disso, o delineamento realizado constitui uma, dentre outras possíveis formas de abordagem dessa questão. Portanto, este trabalho não esgota o assunto, mas constitui, antes de tudo, um ponto de partida para o desenvolvimento de uma Educação Pedagógica nas artes. Uma pedagogia que estabeleça interações e que ultrapasse a aplicação de atividades musicais pré-estabelecidas no contexto da dança, e vice-versa. Nesse sentido, pretende-se que este trabalho possa contribuir com estudos a fins, sejam eles de caráter didático ou artístico e que possa também ampliar debates, sejam estes dentro ou fora da Universidade.

Comprometimento, esta palavra ainda está faltando dentro das universidades, artistas, discussões sobre as artes, disciplinas artísticas. Precisamos ficar atentos com a falta destas disciplinas, cadeiras de expressão corporal e performance, por exemplo, precisam estar incluídas não apenas nos cursos de dança, também no curso de música. O mesmo se refere à cadeira de Educação Vocal para os bailarinos e atores. A hora é esta! Ultrapassar as fronteiras ajustadas e moralistas e expor a capacidade criativa, é disto que a academia precisa: ARTISTAS ARTEIROS. Só uma frase para concluir: É muito FODA ser ARTISTA! MERDA fora e dentro dos palcos. E tenho dito! (fecham-se as cortinas) Aplausos!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Marcia Soares de. **Poética Corporal:** Uma reflexão sobre as possibilidades do corpo nômade em dança. 2002. 117 f. il. Dissertação (mestrado)- Universidade de Brasília, Brasília, 2002.
- ALTMANN, Helena. **Rompendo fronteiras de gênero:** Marias (e) homens na educação física. 1998. Dissertação (mestrado)- Pós- Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social , Universidade de Minas Gerais/ UFMG, 1998.
- AMOROSO, Daniela Maria. **Dançando com as máquinas:** um olhar para o corpo na dança e a tecnologia na sociedade através de um espetáculo de dança-tecnologia. 2004. 80 f. il. Dissertação (mestrado) - Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.
- ANTUNES, Silmara Ferreira. **Brincar e dançar... é só começar.** 2003. 78 p. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.
- AQUINO, Dulce. **A dança como tessitura do espaço.** 2000. 112 f. il. Tese (doutorado) Curso Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.
- BACALÁ, Mara Lúcia. **Alternativa metodológica para dança-educação.** 1999. 151 p. + anexos. Tese (doutorado) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- BAGGIO, Katia Franklin. **Significados e implicações da arte do movimento - dança no processo de transformação pessoal:** vivência artística no processo educacional regular do ensino básico. 2001. 251 f. il. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.
- BASTOS, Maria Helena Franco de Araújo. **Variâncias:** o corpo processando identidades provisórias. 2003. 139 f. Tese (doutorado)- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Círculo de cultura popular. In. STRECK, Danilo; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime. **Dicionário Paulo Freire.** Belo Horizonte: Autentica, 2010. P.69-70.

BEHLAU, M.S. & PONTES, P.A.L.- **A avaliação da voz. In: Avaliação e Tratamento da disfonias.** São Paulo. Lovise, 1995. P. 106- 117.

BEHLAU, M. S. & REHDER, M. I.- **Higiene vocal para o canto coral.** Rio de Janeiro. Revinter, 1997.

BELLINI, Magda. **O corpo que dança e a arte contemporânea:** multiplicidade e fragmentação. 2000. 150 f. il. Dissertação (mestrado) - Curso Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

BENSUSAN, Hilan. Observações sobre a libido colonizada: tentando pensar ao largo do patriarcado. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.12, n.1, p.337-339, jan./abr.2004.

_____. Observações sobre a política dos desejos: tentando pensar ao largo dos instintos compulsórios. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.14, n.2, p. 445-479, mai./ago. 2006

BIANCHETTI, L. **Da chave de fenda ao laptop, tecnologia digital e novas qualificações: desafios à educação.** Petrópolis: Vozes, 2001.

BONNE, D.R.- **Sua voz está traindo você? Como encontrar e usar sua voz natural.** Porto Alegre. Artes Médicas, 1996.

BONNE, D.R. & Mc FARLAINE, S.C.- **A avaliação vocal. In: A voz e terapia vocal.** Porto Alegre. Artes Médicas. 5ª. Edição, 1994. P. 99-139.

BOTELLI, Mabel Emilce. **Corpo natureza:** sentidos da expressão corporal- dança na natureza entre adolescentes. 2004. 200 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 2004.

BRAVI, Valéria Cano. **Um olhar sobre a incorporação estética do movimento:** dança cênica. 2001. 68 p. Dissertação (mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Mecanismos de comunicação entre corpo e dança:** parâmetros para uma história contemporânea. 2002. 155 f. il. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

CAMARGO, Mariesa Mas de. **Dança e subjetividade.** 2003. 108 f. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

CAMPEIZ, Edvania Conceição Fernandes da Silva. **Ensino de dança:** música e experiência do “fluxo”. 2003. 147 p. Dissertação (mestrado) - Instituto de

- Biociências, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Rio Claro, SP, 2003.
- CARDOSO, Thereza Cristina Rocha. **De Artaud a Pina Bausch**: a história da invenção de um novo corpo. 2001. 220 p. Dissertação (mestrado) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- CAVALCANTI, Telma César. **Pé, umbigo e coração**: pesquisa de criação em dança contemporânea. 1996. 125 f. + vídeo. Dissertação (mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1996.
- CAZUZA; FREJAT. Malandragem. Intérprete: Cássia Eller. In: Cássia Eller. **Cássia Eller**. [S.l]: Polygram, 1994. 1 CD. Faixa 2.
- COELHO, Myrna. **“Das loucuras da história”**: dança-teatro, sofrimento psíquico e inclusão social. 2006. 146 p. + anexos. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- COSTA, Elaine Melo de Brito. **O corpo e seus textos**: o estético, o político e o pedagógico na dança. 2004. 212 p. il. Tese (doutorado) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.
- CUNHA, Carla Sabrina. **O drama no corpo**: autonomia e identidade expressiva do ator. 2002. 113 p. Dissertação (mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- DANTAS, Mônica. **Dança**: O enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.
- DANTAS, Mônica. DE QUE são feitos os dançarinos de “aquilo...”: criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Revista Movimento**, v.11, n. 2, p.31-51, mai./ago. 2005.
- DE SOUZA, Christine Veras. **O show deve continuar**: O gênero musical no cinema. 2005. Dissertação (mestrado)- Pós- Graduação em Artes Visuais, Universidade de Minas Gerais/ UFMG, 2005.
- DINVILLE, Claire. **A técnica da voz cantada**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.
- EGGERT, Edla. **Narrar Processos**: Tramas da Violência Doméstica e Possibilidades para a Educação. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009. p. 27-41.
- FÈBVRE, Michelle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Chiron, 1995.

FERREIRA, Léslie Piccolotto et al. **Voz profissional:** o profissional da voz. Carapicuíba, SP: Pró-fono - Departamento Editorial, 1995.

FILHO, Arnolpho Lima; MUTANTES. Top top. Intérprete: Mutantes. In: Mutantes. **Jardim Elétrico**. [S.l]: 1971. Faixa 1.

FREIRE, Ana Vitória Silva. **Angel Vianna:** uma biografia da dança contemporânea. 2004. 124 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 2004.

GIL, Gilberto. Super Homem(A Canção). Intérprete: Caetano Veloso. In: Caetano Veloso. **Canta Caetano**. 1987. Faixa 4.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero:** signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós- modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HENRIQUES, Fábio. Guia de Mixagem. Ed.Música e Tecnologia. 2008.

JOSSO, Marie Christine. histórias de vida, a transformação de si a partir da narração de. **Revista Educação**, Porto Alegre,v. 29, n.1, 2006. p. 413-438.

KYRILLOS, Leny Cristina Rodrigues. O trabalho de impostação vocal: relato de experiência. In: **Um pouco de nós sobre voz**. Carapicuíba, SP: Pró-fono - Departamento Editorial, 1992. p.133 – 138.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LANGER, Susanne K. **Filosofia em Nova Chave**. Rio de Janeiro: Ed. Perspectiva, 1989.

LEGIÃO URBANA. Tempo Perdido. Intérprete: Renato Russo. In: Renato Russo. **Dois**. 1986. 1 CD. Faixa 6.

LÉVY, Pierre. O que é virtual? São Paulo: Editora 34, 1996.

LOURO, Guacira. **Gênero, sexualidade e educação:** uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

MORREL, Robert. “Boys, gangs and the making of masculinity in the White secondary schools of Natal (1880-1930)”. **Masculinities**, [s.l], v.2 n.2, p. 56-82 , verão de 1994.

OLIVEIRA, Mayra Carvalho. **Diversas Técnicas De Respiração Para o Canto**. Monografia apresentada ao CEFAC. Salvador, 2000.

PAUL, Bourcier. **História da Dança no Ocidente**. Ed. Martins Fontes. 1987 p. 153-157; 291- 295; 243 – 289.

- PERROT, Michelle. PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história.** Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- LAGARDE Y DE LOS RIOS, Marcela. **Los cautiveiros de las mujeres:** madresposas, monjas, putas, presas y locas. 4. ed. México: UNAM, 2005.
- PINHO, Sílvia Maria Rebelo. **Manual de higiene vocal para profissionais da voz.** Carapicuíba, SP: Pró- Fono- departamento editorial, 1997.
- PINHO, Sílvia Maria Rebelo. **Tratando os Distúrbios da Voz.** Carapicuíba,SP: Pró-Fono – Departamento Editorial, 1998
- QUINTEIRO, Eudósia Acunã. **Estética vocal:** uma voz para o ator. São Paulo: Summus Editoria, 1989.
- QUINTEIRO, Eudósia Acunã. **Estética vocal para o teatro e para a vida.** Carapicuíba, SP: Pró- Fono- departamento de educação, 1995.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. **Emílio ou Da Educação.** V capítulo. 3ª Ed.- S.P: Martins Fontes, 2004. p. 515- 711.
- SILVA, Paulo Henrique Santos. **O impacto da técnica de Alexander na prática do canto:** Um estudo qualitativo sobre as percepções de cantores com experiência nessa interação. 2007. Dissertação (mestrado)- Faculdade de Música, Universidade Federal de Minas Gerais/ UFMG, 2007.
- SOUCHARD, Philippe Emmanuel. **Respiração.** São Paulo: Summus Editorial, 1989.
- SPANGHERO, M. A dança dos encéfalos acesos. São Paulo, SP: Itáu Cultural, 2003.
- SULLFVAN, Andrew. **Praticamente normal:** uma discussão sobre o homossexualismo. Trad. Isa Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- TOM ZÉ. Passagem de Som. Intérpretes: Tom Zé/ Gilberto Assis. In: Tom Zé. **Jogos de Armar.** 2000. 1 CD. Faixa 1.
- TOM ZÉ. Peixe Viva (Iê- Quitíngue). Intérpretes: Tom Zé/ Zé Miguel Wisnik). In: Tom Zé. **Jogos de Armar.** 2000. 1 CD. Faixa 2.
- TOM ZÉ. Pisa na Fulô. Intérprete: Tom Zé. In:Tom Zé. **Jogos de Armar.** 2000. 1 CD. Faixa 6.
- _____. Jimi Renda- se. Intérprete: Tom Zé. In: Tom Zé. **Jogos de Armar.** 2000. 1 CD. Faixa 3.
- _____. Conto de Fraldas. Intérprete: Tom Zé. In: Tom Zé. **Jogos de Armar.** 2000. 1 CD. Faixa 8.
- _____. Vibração da carne. Intérprete: Tom Zé. In: Tom Zé. **Estudando o Pagode:** na opereta segregamulher e amor. [S.l]: 2005. 1 CD. Faixa 11.

_____. Proposta de amor. Intérprete: Tom Zé. In: Tom Zé. **Estudando o Pagode**: na opereta segregamulher e amor. [S.l]: 2005. 1 CD. Faixa 3.

_____. Mulher navio negreiro. Intérprete: Tom Zé. In: Tom Zé. **Estudando o Pagode**: na opereta segregamulher e amor. [S.l]: 2005. 1 CD. Faixa 5.

VELOSO, Caetano. Oração Do Tempo. Intérprete: Caetano Veloso. In: Caetano Veloso. **Temporada de Verão**. 1974. Discografia. Faixa 5.

WEEKS, Jeffrey. **Invented moralities**: sexual values in na age ofuncertainty. Nova York: Columbia University Press, 1995.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOODFORD, Susan. **Grécia e Roma**: História da arte da Universidade de Cambridge. São Paulo: Zahar Editores S.A., 1982. p. 4- 36.

WOSIEN, Bernhard. **Dança**: Um Caminho para a Totalidade. São Paulo: Trio, 2000.

Anexo

Anexo

TERMO DE CESSÃO DE USO DE IMAGEM

Pelo presente instrumento eu , portador/a do CPF..... , neste ato denominado/a AUTORIZANTE, outorgo o seguinte termo de AUTORIZAÇÃO.

O AUTORIZANTE autoriza a captação, fixação e utilização da imagem e voz para a pesquisa intitulada A EDUCAÇÃO MUSICAL: O SABER CORPORAL APRENDIDO POR MEIO DA EDUCAÇÃO/ TÉCNICA VOCAL PARA BAILARINOS CONTEMPORÂNEOS de autoria de Daiana Felix orientada de Mestrado da Professora Dr. Edla Eggert do PPGEDU da Unisinos, para serem inseridos e utilizados no Brasil e no Exterior por meio de todos e quaisquer meios de comunicação ao público, produzidos pela mestrandia.

A/O AUTORIZANTE declara, em caráter irrevogável e irretratável, estar ciente e de acordo com o uso acadêmico, direto e indireto (apresentação de trabalhos científicos em Congressos e artigos em anais e revistas científicas), do material captado. A presente autorização é firmada, sem qualquer restrição de prazo, a título gratuito, pelo que nenhum pagamento será devido a qualquer tempo de título.

E por estar justo e acordado, firma o AUTORIZANTE o presente TERMO DE AUTORIZAÇÃO.

Porto Alegre,

NOME COMPLETO (legível)