

# DIÁLOGOS ENTRE VOZ E CENA: POSSÍVEIS BARREIRAS DO CANTO NO TEATRO

Leticia Carvalho (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)<sup>1</sup>

Marcos Machado Chaves (Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD)<sup>2</sup>

## RESUMO

Partimos da pontuação de que várias pesquisadoras e vários pesquisadores das artes da cena observaram, em distintas oportunidades, aspectos do ato do cantar na cena teatral atravessadas por algumas dificuldades que podem ser popularmente traduzidas por barreiras. O presente trabalho parte desta observação, e propõe reflexões acerca do universo vocal/musical, contemplando discussões atuais que perpassam a decolonialidade e a busca de práticas com potenciais de deslocar a atriz e o ator em entendimentos plurais que abarquem pessoalidades, tais como o método vocal da professora carioca Angela Herz e/ou pedagogias que valorizem a interculturalidade. Reverberando os diálogos com processos experimentados na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e na Universidade Federal da Grande Dourados, a comunicação perpassa inquietações presentes no grupo de pesquisa Vocalidade & Cena.

## PALAVRAS-CHAVE

Música em cena. Pedagogia vocal. Educação musical. Canto.

## ABSTRACT

We start from the point that several researchers in the performing arts observed, on different occasions, aspects of the act of singing in the theatrical scene crossed by some difficulties that can be popularly translated as barriers. The present work starts from this observation, and proposes reflections on the vocal/musical universe, contemplating current discussions that deal with decoloniality and the search for practices with potential to displace the actress and the actor in plural understandings that

---

<sup>1</sup> Leticia Carvalho é cantora, preparadora vocal, professora e pesquisadora de voz e canto do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO. Doutoranda no Programa de Pós-graduação da mesma instituição, interessa-se no fluxo de atuação das/nas canções. Coordena o projeto de extensão *Polifonia*, é integrante da Rede Voz e Cena e do grupo de pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq).

<sup>2</sup> Marcos Machado Chaves (Markus Chaves) é ator, diretor, músico/compositor, preparador vocal/musical e professor da área de Música e Cena da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da UFGD. Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPG-CEN/UnB), é integrante da Rede Voz e Cena e do grupo de pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq).

value personhood, such as the vocal method of Rio de Janeiro teacher Angela Herz and/or pedagogies that value interculturality. Reverberating the dialogues with processes experienced at the Federal University of the State of Rio de Janeiro and at the Federal University of Grande Dourados, this communication permeates concerns of the research group *Vocalidade & Cena*.

## **KEYWORDS**

Music on the scene. Vocal pedagogy. Musical education. Sing.

Cantar em cena pode ser algo complexo. Por quê? Acreditamos que parte desta constatação não passa por questões relativas a metodologias ou técnicas vocais, mas dialoga com os imaginários sociodiscursivos de nossa sociedade, dialoga com o acesso (ou a falta do acesso) da atriz e do ator a trânsitos ou experimentos vocais/musicais em sua formação basilar, dialoga com questões e relações culturais que podem agir como impeditivos – que aqui chamaremos de barreiras.

Em ponto inicial, observamos comunicações e relatos que podem desvelar essas barreiras. O artigo da pesquisadora e atriz Ana Dias mostra um pouco do que nós, artistas-educadores, artistas-educadoras, envolvidos e envolvidas em disciplinas de música, voz e cena em cursos de graduação em Artes Cênicas, costumamos nos deparar em sala de aula:

Em meu processo de formação teatral [...] percebi o quanto as aulas de música deixavam inibidos grande parte dos estudantes. Eu, que vinha de uma formação musical anterior, habituada a me expressar musicalmente, fiquei inicialmente atônita ao ver pessoas normalmente tão seguras quase entrando em pânico por terem de repetir pequenos trechos melódicos ou rítmicos. A imagem de uma linda aspirante a atriz, que, tremendo e quase chorando, cantou com uma voz sumida, sem afinação nenhuma, nunca me saiu da retina. (DIAS, 2009, p. 37).

Em reverberação similar:

Com 30 anos de vida, uma estudante de Artes Cênicas cursa seu quarto ano de faculdade visando à formatura na Universidade Federal da Grande Dourados (MS). [...] Quase no fim de sua jornada (inicial) na academia, seu primeiro contato com o estudo de música [...] Explicita sua dificuldade com a música. Mostra desconforto aparente. Em questionário sobre conhecimentos musicais trazidos para a faculdade de teatro, em relação com suas vivências, diz não ter nenhum contato com estudo ou prática musical. [...] Diz que não tem ritmo. Diz que não sabe cantar. Demonstra nervosismo e vergonha de executar exercícios musicais. Escreve uma nota para o professor ao final do

primeiro encontro, pede desculpa (!) e diz estar “super” por fora de tudo que diz respeito à música, e arremata, desacreditada a seu respeito: “Da turma, acredito que eu serei a que vai dar mais trabalho”. (CHAVES, 2020, p. 91).

Com o olhar a este prisma, aproveitamos para propor algumas possibilidades de pensamento – na relação do cantar em cena com o ensino de graduação em Artes Cênicas – a partir de novos paradigmas, com os quais dialogamos em nossas práticas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD): 1) o método Angela Herz de ensino/aprendizagem do canto<sup>3</sup>; 2) pedagogias que valorizam a interculturalidade. Salientamos que as propostas são sugestões de abordagens com potencial para trabalhar as possíveis barreiras derivadas de pensamentos opressores em nossa sociedade com o canto – como a *necessidade da afinação*<sup>4</sup>, todavia não se configuram como vertentes únicas, pelo contrário, toda prática que contribua para a diluição de impeditivos à expressão vocal e diminuição de uma suposta *ideia elitista/classista na música*<sup>5</sup> é bem-vinda. As aplicações podem ser múltiplas, complementares.

A partir de nossas experiências como artistas, preparadores/preparadoras musicais e vocais, docentes, diretores/diretoras musicais de espetáculos, começamos a expandir o que chamamos de música e de canto. Reconhecer outras culturas (dentro de nosso país) e suas práticas com o cantar é uma das recomendações, como, por exemplo, abrir-se aos *Cantos e Danças Guarani e Kaiowá* ou à *Música Terena – Canto e Vivência*<sup>6</sup>. Descolonizar pode ser, num primeiro momento, mudar as perguntas. Portanto, antes de perguntar como ensinar música e canto, decidimos nos perguntar sobre o que estamos falando quando pensamos em música e canto.

Desta forma, vimos propor que a análise teórica/técnica/musical não seja tratada como única e uma para pensar a música e o canto. Saber de nossa formatação tonal europeia é um passo inicial para podermos aceitar que existem outras formas de

---

<sup>3</sup> Objeto de tese de Doutorado em andamento da autora Leticia Carvalho.

<sup>4</sup> A complexa questão da necessidade da afinação na música precisa ser ampliada e questionada, primeiramente, a que tipo de execução a atriz e o ator desejam trabalhar em cena. De um lado, para escolhas que dialoguem com práticas de canto com referência tonal, a afinação pode (não obrigatoriamente) carecer de um cuidado especial, de outro lado, há a busca de deixar aberto o campo para experimentação livre e para descobertas pessoais – sem que seja preciso vincular a um sistema musical tradicional ou a frequências (alturas) específicas. Esta problematização está presente no desenvolvimento de pós-doutorado em andamento do autor Marcos Chaves.

<sup>5</sup> Estamos em 2021, mas ainda é possível encontrar reverberações, em nossa sociedade, de que música é para poucos. “Existem resquícios do pensamento (em/na arte) desta época [Séculos XIX e XX] na atualidade nos indivíduos que pensam ser a arte para poucos (os que podem pagar por ela) ou no pensamento de que é necessário ter um *dom* para ser um/a artista” (CHAVES, 2020, p. 122).

<sup>6</sup> Projetos de extensão, de 2014 e 2019, respectivamente, que contou com participação docente e discente do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados.

perceber a musicalidade e os sons. Pensar que o próprio conceito de afinação é sempre em relação a algo, a algum padrão, nos faz poder pensar que, se mudarmos o ponto de partida, o padrão, a afinação pode ser relativizada.

Pensando também sobre a relativização de padrões incrustados em nossa cultura, o *Método Herz* propõe que as ressonâncias sejam experimentadas de forma separada, rompendo com uma noção de *belo* e promovendo novas experiências do sujeito com a própria voz. Propõe também uma mudança de relação da escuta dos sons, na medida em que são percebidos sempre fora do corpo, em planos muito bem delimitados, tirando o indivíduo de uma relação (apenas) fisiológica com sua voz. O método lida também com padrões energéticos individuais.

Em mais uma proposta que aqui será analisada, nas visitas que valorizam a interculturalidade, “a influência indígena pode ser ponto indispensável de passagem, como tantos outros pontos em que o/a ator/ atriz pode parar e estabelecer/conhecer novos rumos” (CHAVES, 2020, p. 181), e, com novas percepções, desacorrentar-se de padrões que possam agir como empecilhos para o canto.

### **Entrando no terreno da música através da performance: experiência encarnada**

Shechner defende que *performers* de diferentes culturas têm mais facilidade de entender um ao outro – e de trocar técnicas, anedotas ou informações – do que pessoas da mesma cultura que não sejam *performers*. Exemplifica com a própria experiência: “fazer os movimentos do Nô, mesmo que por um breve período, me ensinou mais no meu corpo que páginas de leitura<sup>7</sup>”. (HIKIJ, p.54).

Uma das correntes de pensamento de diversos autores que habitam o terreno complexo da etnomusicologia vem apontar a performance como o lugar de possibilidade de reflexão acerca da música.

No capítulo *Das possibilidades de uma audição da vida social* (HIKIJ, 2006), Rose Hikiji cita alguns desses pesquisadores que trouxeram o pensamento para um lugar de *experiência* como mais plausível, possível para tentar se compreender o fazer musical em aspectos mais complexos do que apenas por análises de um saber musical herdado da cultura europeia, do *colonizador*. Steven Feld, Richard Schechner, Victor Turner, Anthony Seeger, John Blacking são apontados pela autora como alguns dos que defendem a *performance* como o principal lugar de compreensão do acontecimento

---

<sup>7</sup> Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, 1985, p.31, tradução da autora.

artístico – musical. “Feld conta que foram ‘as sensações físicas de vocalizar e percutir’ que o aproximaram da *performance* estética dos kaluli e que permitiram que alguns kaluli se aproximassem para conversar sobre suas dimensões mais subjetivas” (HIKIJ, 2006, p.54).

Sobre essa sensação física de vocalizar e percutir de que nos fala Feld, gostaríamos de trazer o diretor polonês Jerzy Grotowski<sup>8</sup>, um autor/artista que pode *acolher* quem decide pesquisar acerca de inquietações sobre o ensino-aprendizagem-experiência do/com o canto, a partir do campo das artes cênicas, numa tentativa de sair do terreno do ensino e da prática exclusivamente musical – onde o aspecto performático nem sempre é levado em conta.

Grotowski vai apontar uma dimensão da vibração dos cantos. Há algo *na canção e na forma de cantar a canção* que deve ser buscado pelo/a performer, a fim de que possa se aproximar do que aquele canto quer, de fato, trazer/contar/provocar no/na cantante, ele diz. A última fase das pesquisas do diretor polonês foi chamada de *arte como veículo* e se baseava em cantos de tradição (de algumas culturas que foram pesquisadas) e na potência de transformação de corpos e vozes nos/nas atuantes, a partir da possibilidade de acesso ao que ele chamou de verticalidade. O caráter espetacular foi retirado, nesta fase que ainda está em processo ativo de investigação no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, atualmente na cidade de Pontedera, na Itália.

A questão da verticalidade significa passar de um nível supostamente grosseiro – num certo sentido, poderíamos dizer “nível cotidiano” – para um nível de energia mais sutil ou, até mesmo, que busca uma conexão mais elevada. A esse ponto, não seria certo falar mais sobre isso. Eu indico simplesmente a passagem, a direção. Aqui, há também outra passagem: se alguém se aproxima da conexão mais elevada – quer dizer, falando em termos de energia, se alguém se aproxima da energia que é bem mais sutil – então existe também a questão de descer, trazendo consigo essa coisa sutil para a realidade mais comum, ligada à “densidade” do corpo. (GROTOWSKI, 1993 apud RICHARDS, 2012, p.140)

Chama à atenção aqui como Grotowski aponta para um livre trânsito do que ele chama de energias que habitam o corpo, em sua densidade concreta, que é onde o diretor concentra seus direcionamentos. Sempre que tangenciava algo que é parte do

---

<sup>8</sup> O diretor polonês Jerzy Grotowski viveu entre 1933 e 1999 e foi um grande pesquisador da cena e do trabalho do ator/atuante, da atriz/atuante. Ele partiu do que considerava essencial para o teatro: o encontro entre o/a ator/atriz e o/a espectador/a. Estava certo do deslizamento entre arte e vida, e de que “o processo para conseguir o autoconhecimento seria alavanca para o trabalho de cada ator” ([1967], 1971, p.185). Em 1959, Grotowski começou a conduzir o Teatro Laboratório, na Polônia. Em 1982 foi para os Estados Unidos e em 1986, fundou o *Workcenter of Jerzy Grotowski* (que em 1996 passou a se chamar *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*) na pequena Pontedera, na Itália. Grotowski faleceu em 1999, mas as pesquisas da última fase de investigação do diretor – chamada de *arte como veículo* – continuam, comandadas por Thomas Richards e Mario Biagini – dois atores/diretores que foram durante anos preparados por Grotowski para darem continuidade às suas investigações e levarem adiante seu legado.

mundo invisível, Grotowski não se posicionava, deixando que cada atuante recebesse como quiser/puder esta conexão. “Os cantos rituais da tradição antiga dão um suporte para a construção dos degraus dessa escada vertical” (RICHARDS, 2012, p. 141), ele diz. Cada canto tem suas qualidades vibratórias específicas que o/a atuante vai buscar pela escuta do corpo, da disponibilidade de abertura. Pela sensação física, retomando as palavras de Feld.

Quando começamos a captar as qualidades vibratórias, isso encontra seu enraizamento nos impulsos e nas ações. Depois, de uma hora para outra, esse canto começa a nos cantar. Esse canto antigo me canta; não sei mais se estou descobrindo esse canto ou se eu sou esse canto. Cuidado! Esse é o momento em que a vigilância se faz necessária, não virar propriedade do canto – sim, ficar de pé. [...] [o corpo] se torna um canal aberto para as energias, e encontra a conjunção entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida (“espontaneidade”). Dessa maneira, o corpo não se sente como um animal domado ou domesticado, e sim como um animal selvagem e orgulhoso. (GROTOWSKI, 1993 apud RICHARDS, 2012, p. 145)

A partir dessa percepção de que cantar pode ser perseguir características vibratórias específicas de um canto, estamos falando da possibilidade de pensar a voz como algo sempre passível de novas organizações, em contraste com um pensamento difundido de que *cada pessoa tem a sua voz*, como se esta fosse limitada e fechada em suas possibilidades. Vozes são tradutoras de sensações acessadas por caminhos diversos, nem sempre conscientes, nem sempre planejados. Vozes traduzem momentos que saem do controle: um susto, um orgasmo, o parto. Vozes são além das palavras. Vozes são a tradução, em som, do corpo. E ainda além dele. São a tradução do impalpável, do inesperado, do invisível.

### **Revivendo voz e canto a partir da experiência: Angela Herz**

Propomos, na primeira abordagem de observação com distintos olhares e ouvidos ao canto na cena – em relações pedagógicas e socioculturais, um exercício de pensar a voz e o canto a partir de duas provocações: 1) não tratar a análise teórica/musical como uma e única para pensar o canto e trazer a experiência da performance, que traz muitos outros aspectos, como fundamental para esta observação; 2) repensar a ideia de uma voz única para cada pessoa, muitas vezes tratada como *a voz real*, que pode ser olhada por diversos aspectos. A voz não é algo em si e, sim, o atravessamento simultâneo de muitas energias. Difícil é nos deixarmos perceber.

Partimos, então, dialogando com a pesquisa atual de Doutorado da autora Leticia

Carvalho, acerca do método de ensino/aprendizagem de canto desenvolvido pela professora Angela Herz, em seus mais de trinta anos de prática.

Herz foi a professora que mudou completamente tudo o que a autora pesquisadora da UNIRIO já tinha vivido na relação com seu próprio canto. Através de uma metodologia que apresenta destacadamente diferentes ressonâncias, a artista experimentava aspectos desconhecidos de sua voz. Ela falava de mobilização de energia, de planos através dos quais identificávamos as ressonâncias. Falava também de espaços fora do corpo (como o plano frontal, sobre o qual ela se apoia bastante) que o som vocal deveria ocupar. Eram orientações que se transformavam em imagens quase concretas, como se fosse possível *enxergar* o fluxo de ar/energia que se transformava em energia sonora/identidade vocal.

Mas a novidade, para a pesquisadora, foi perceber que o som que saía de seu corpo, por sua boca e ocupava este *fora*, voltava como reverberação trazendo novas sensações, ainda mais concretas que, logo em seguida, reverberavam também nas próximas notas que ocupavam o *fora*. A escuta desta reverberação era possível porque a praticante estava em um estado mais intuitivo, mais receptivo, não controlando mais o seu corpo para produzir tal ou qual som, e sim *dialogando* com a canção. Escutava a sua voz e o seu corpo e deixava que esta escuta fosse reverberação. Eram indicações claras de trazer o corpo e suas sensações para junto de pensamento organizado, racional.

Leticia Carvalho, a partir das propostas de Angela Herz, experimentava sonoridades estranhas, diferentes dos sons bonitos geralmente buscados nas aulas de canto. Como o trabalho é feito, em grande parte, com as ressonâncias isoladas, em um momento ouvimos apenas o que é um som nasal, por exemplo. Em outro, apenas o que é um som metálico. E assim por diante, seguindo a esquematização e a nomenclatura dadas pela professora. Herz não fornece imagens para relacionar com esses sons, mas as associações apareciam imediatamente através deles. A frequência metálica, por exemplo, trouxe a sensação de falar/cantar como uma criança e o corpo todo parecia se conformar, se adequar ao de uma criança. Havia a potência de uma voz infantil, que a pesquisadora não sabia existir – mais – em si.

Leticia era então apresentada a uma abordagem que deixava de ser *o que eu devo conseguir/saber fazer* para cantar bem e passava a ser *o que eu desejo/preciso fazer para reencontrar certas experiências de abertura e associação através do canto*, que a autora havia tocado nas experimentações em aula. E percebeu que voltava a ser a

dona da sua voz, ao invés de ela ser seu algoz, sempre a exigir posturas e pensamentos rígidos.

Foi numa investigação pessoal que Herz percebeu que precisava pensar o trabalho vocal de uma forma diferente da formação de canto lírico que havia vivenciado até então. Na época, década de 1970, ela era aluna da graduação em Artes Cênicas na UNIRIO e trabalhava como cantora profissional. Viviam protegendo o aparelho fonador por considerá-lo frágil, sempre propenso a inflamações, dores e esforços. A professora conta que era conhecida pelos/pelas colegas e docentes por sua característica em falar com *vozes diversas*. Ela conta que, de tempos em tempos, descobria uma forma de falar, uma sonoridade, que parecia trazer alívio ao ato da fonação e ficava falando daquela forma, até perceber que estava fazendo força novamente. Aí então, mudava a organização mais recente em prol de um novo conforto.

A primeira vez que entendeu que o corpo podia achar caminhos diferentes daquelas *adaptações* que vinha fazendo foi num dia em que experimentou duas aulas de expressão corporal seguidas, com diferentes professoras<sup>9</sup>, onde trabalhou intensidades, tónus, reorganizações dos padrões corporais cotidianos conhecidos. A grande surpresa se deu, conta Herz, ao final da aula numa roda de conversas quando, ao falar seus comentários, todos olharam para ela por conta de uma voz relaxada, encorpada, *espontânea*, que trazia sua contribuição para a discussão: o aspecto não-verbal de seu comentário.

A partir de então, Herz interessou-se pelos aspectos energéticos/corporais que liberaram seu corpo e fizeram a voz poder ocupar, com mais tranquilidade e menos esforço (independente de um desejo consciente naquele momento), o espaço dentro e fora daquele corpo. Estudou princípios da Bioenergética, de Alexander Lowen, da Anti-ginástica de Thérèse Bertherat e foi experimentando nela mesma *se e como* conseguiria refazer caminhos que a levassem às mesmas sensações.

Ao longo de seus mais de trinta anos de pesquisa, Herz foi construindo seu método, com vocabulário e imagens pertinentes à sua forma de pensar/sentir corpo/voz/sonoridades.

Conduzidos através de uma pesquisa orientada, podemos mapear acusticamente o nosso corpo, expandindo nossas percepções. A elas reagiremos de diversas maneiras, desde a rejeição inicial a um contato sonoro específico, até o deslumbramento com uma escuta insuspeitada. E dialogaremos com muitas sensações, evocação de ideias, resgate de memórias,

---

<sup>9</sup> A saber: Ausonia Monteiro e Nelly Laport.

liberando emoções e identificando motivações inesperadas. A cada prática exploratória nos expomos a mais descobertas. Uma sonoridade nova é como se ouvíssemos, pela primeira vez, uma palavra num idioma cuja pronúncia fosse muito diferente da que estávamos habituados a ouvir. É instigante, de difícil entendimento, desafiador. Mas às vezes ocorre que, mesmo sem entender conscientemente a tal palavra, ficamos com a sensação de que entendemos muito bem o que ela quer dizer – som ou informação – pois provoca em nós um eco que reverbera em algum espaço-tempo, onde tudo faz sentido. As sensações e percepções através da escuta corporal/vocal/verbal/musical ainda se tornam bem mais complexas quando nos deixamos levar por uma condução tonal, em diferentes formas de sustentação e combinações rítmicas, diferentes intensidades e nos conduzindo a uma verdadeira “imersão vibracional”. Tudo que serve à voz, reverbera e provoca ressonâncias. Tempos depois desse mergulho acústico vocal, quando vivenciamos uma emoção e ativamos a nossa escuta mais íntima, não apenas ouvimos essa/nossa voz, mas identificamos também de onde a estamos ouvindo e através de que vieses a alcançamos e reconhecemos. É uma referência a mais que conquistamos, o ganho de uma auto-escuta mais ampliada, rica e legitimada (HERZ, 2013 apud CARVALHO, 2019, p.152)<sup>10</sup>.

O método proposto por Herz se apoia em uma busca de um autoconhecimento sem prévias expectativas, de sensações que nascem da experiência do próprio corpo/voz a partir de novas organizações, numa entrega corajosa e delicada, de refazimento do sujeito.

Sendo assim, Leticia Carvalho, a partir das novas vivências, foi entendendo em seu corpo que não há uma busca por um jeito certo de cantar ou de fazer um som. Há experiências de novas relações. Da pessoa com sua voz, seu canto, com outras possibilidades de si, com outras possibilidades de, a partir da voz e do canto, se relacionar com outras pessoas, com o mundo, nas mais distintas formas do que isso possa ser. E não, apenas, uma busca daquilo que é correto, belo, sob determinado paradigma social/cultural. Como nos diz Rafael Bastos, acerca da primazia do pensamento musical europeu como formador de nossas percepções:

Num primeiro movimento, pois, a Música Ocidental se constrói por contraste com relação a todos os outros “tipos” de música. Monumentalidade e progresso são, aqui, conquistas de uma inteligibilidade que retira a música do território do sensível, compreendido nos termos de uma sociabilidade natural, animal-humana. Com este movimento, trata esta música de definir a sociabilidade do Ocidente como algo trabalhado, muito diferente, pois, do gregarismo natural dos “outros” que decreta. Seu segundo movimento, entretanto — não oposto, mas cumulativo do primeiro —, estabelece essa conquista inteligível como novo ponto de partida. Isto feito, transforma-a num supremo tipo de sensibilidade — não do coração, mas da alma —, o único que permite que, ao mesmo tempo, interioridade e universalidade se manifestem. (BASTOS, 1995, p. 60).

---

<sup>10</sup> Herz concedeu a Leticia Carvalho uma longa entrevista na ocasião de sua pesquisa de mestrado. A transcrição aparece, na íntegra, como apêndice da publicação da dissertação.

Crescemos e temos, portanto, nossas percepções sobre *para que serve a música* ou *por que fazem/fazemos música*, partindo de uma única possibilidade de paradigma para as respostas. Somos acostumados a não ter a consciência de que começamos a olhar o outro a partir das lentes ocidentais.

Habitado a certas relações de intervalos, principalmente também às afinações diatônicas e temperadas da música ocidental, o nosso ouvido pode, automaticamente, “corrigir” determinadas “desafinações” alheias. Estar “fora do tom” ou “desafinado”, em si já são conceitos etnocêntricos, pois pressupõem que o outro esteja errado pelo fato de estar fora das normas do mundo musical próprio, este sim, supostamente “no tom” e “afinado”. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.242)

### **Pedagogias que valorizam a interculturalidade**

Partindo para o segundo viés da presente comunicação, visitando olhares pedagógicos interculturais, a referência principal – que aqui utilizaremos – está em algumas vivências do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados. A UFGD possui uma Faculdade Intercultural Indígena (FAIND), e tal fato, sua celebrada e importante existência, possibilita diálogos com outras faculdades – como a Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE) onde a graduação artística possui vínculo. Outra conexão entre as lotações está em, periodicamente, um/a professor/a da FACALE ministrar aulas na FAIND em componentes curriculares como, por exemplo, *Artes na Educação Escolar Indígena* – dentro do curso *Teko Arandu* (Licenciatura Intercultural Indígena). O autor Marcos Chaves ministrou este componente em 2017 a alunas e alunos Guarani e Kaiowá – em sua maioria.

Dourados, no Mato Grosso do Sul, possui várias possibilidades de comunicações entre e interculturais. Os povos indígenas – sobretudo Terena, Guarani e Kaiowá – marcam importante presença na região, embora saibamos que as *urbanas sociedades brasileiras* continuam (em muitos aspectos e em geral) a invisibilizá-los. Todavia, vemos na universidade douradense alguns respirares que nos dizem o contrário, vemos potência e esperança de uma nação melhor, em algum lugar no futuro, ao perceber movimentos e estudos que fortalecem os povos indígenas. Deste sentimento, um

vínculo com os cantos, rezas e danças desponta, como relata a professora de história indígena e musicista Graciela Chamorro<sup>11</sup>:

Cantos e danças foram armas com as quais os povos denominados guarani históricos, sob o impacto da colônia, enfrentaram seus conquistadores. Num registro de 1556, a oposição indígena é mencionada como um “retorno aos cantares passados” [...] De forma semelhante, ainda hoje, essa psicologia tem redundado no engajamento de cantores e cantoras indígenas na luta por reaver suas terras tradicionais e por implementar seus direitos. O tekoharã (‘terra que voltará a ser indígena’) Laranjeira Nhanderu, por exemplo, é um acampamento. Seus líderes entendem que sua sobrevivência física e espiritual durante os anos de conflito se deve às suas rezas. (CHAMORRO, 2011, p. 57).

O autor Marcos Chaves chegou à UFGD no ano de 2013 para o curso de Artes Cênicas, e já no início de sua caminhada nesta instituição foi convidado por Graciela Chamorro a diálogos em projetos de extensão com os povos indígenas. O pesquisador costuma comentar, com tristeza e pensando em sua trajetória antes de chegar à universidade douradense, a respeito de sua ignorância por não ter conhecimentos básicos anteriores sobre os povos originários de nosso país. Vindo da capital gaúcha, desconhecia as potências das influências indígenas na arte e tem ciência que sua abertura para esse campo se deu pelo fato da mudança de ares. Talvez, se não tivesse a oportunidade de interlocução em um espaço propício ao estudo interculturais, seguiria sem perceber esta invisibilização na sociedade.

No olhar aos povos indígenas, busca-se entender contextos e não romantizar imaginários:

Os povos indígenas não são melhores nem piores do que os não indígenas. São humanos e, em certas situações, podem ser tão bons ou tão ruins como nós outros. A diferença entre eles e nós é de perspectiva ou cosmológica, no sentido de eles interpretarem o mundo presente e “real” a partir dos primórdios ou de referências míticas e no sentido de eles não estarem de fato – ou apenas marginalmente – inseridos na sociedade de mercado, no sistema capitalista. Em geral, seus sistemas sociais desconhecem a centralização política e se orientam por economias de reciprocidade, o que levou muitos estudiosos a denominar, equivocadamente, as sociedades indígenas de sociedades primitivas, como, por exemplo, nas diversas vertentes das teorias evolucionistas e positivistas. (CHAMORRO, 2015, p. 233)

Conhecendo e trabalhando com Graciela, interagindo com os projetos de extensão e colaborando com a FAIND, o autor passou a alterar algumas abordagens nos componentes de Voz e Música que ministrava no curso de Artes Cênicas, ao entender conexões importantes que podem ser feitas quando pensamos no corpo-voz do ator, da

---

<sup>11</sup> Graciela Chamorro é professora aposentada da UFGD, com mais de trinta anos de trabalho etnomusical em aldeias Kaiowá e Guarani de Mato Grosso do Sul.

atriz, do/da performer. O elo percebido e desejado, ao ver performances indígenas na execução da extensão, estava na observação de certa *impossibilidade de passividade* ao interagir com os cantos – Guarani e Kaiowá, no caso. Dos momentos vivenciados, em distintos lugares, notou-se que o/a espectador/a é envolvido/a na experiência. Literalmente, em algumas ocasiões, pois “os/as indígenas puxam o/a ouvinte para os cantos e danças, e, quando você percebe, está cantando e dançando – e também é a música” (CHAVES, 2020, p. 179).

Em pensamento pedagógico vocal, Graciela e Marcos elaboraram um *Laboratório de Voz* em 2019 no Casulo – Espaço de Cultura e Arte (Dourados/MS), em formato experimental de prática de exercícios vocais, de canto individual e coletivo, contemplando atravessamentos de *influências indígenas*. Na época ambos integravam, também, o coletivo Veraju<sup>12</sup> e o projeto de extensão *Música Terena – Canto e Vivência*. O Veraju se fez presente no laboratório ofertado à comunidade. Desta interação, a professora e o professor esboçaram um pensamento metodológico aberto.

O trabalho musical para novas e novos estudantes de música [e teatro] no Brasil pode enfatizar as raízes indígenas na música brasileira. Esta opção pedagógica daria assim expressão a aspectos invisibilizados em nossa personalidade, uma vez que a sociedade brasileira urbana, consciente ou inconscientemente, subestima a influência indígena na música e superestima a influência musical das várias frentes de colonização europeia na formação do Brasil nesta linguagem. Frente a isso, propomos aqui que os estudos musicais propiciem diálogos culturais com os povos indígenas, observação e criação coletiva a partir de visitação a seus conceitos e/ou práticas musicais. [...] tem-se aqui o suporte de experimentação e pesquisa, que busca uma prospecção artística e/ou uma ressignificação de conceitos e contextos, como a ação de transcender o pulsar da música, a métrica e a marcação, sendo esta uma forte característica dos cantos Kaiowá e Guarani, geralmente sonorizados pelos bastões de ritmo de taquara e pelas maracas. Neste fenômeno musical, cria-se conexão com a terra, um envolvimento do corpo inteiro na música, na busca de que as pessoas passem do “fazer música” para o “ser música”. (CHAVES; CHAMORRO, 2019, p. 118).

Deslocar o pensamento *tradicional* de se trabalhar com a música e o canto é outra forma de lidar com as amarras – que aqui chamamos *barreiras* – que dificultam a abertura à experimentação sonora/vocal de algumas atrizes e alguns atores em formação. Pedagogias que valorizem a interculturalidade podem atingir lugares distintos na corporalidade dos/das artistas. Do recorte que trouxemos, “A música como rito, conexão com a terra, o canto com *todo o corpo*, são fatores que o/a ator/atriz contemporâneo/a pode pesquisar no pensamento de um corpo que é musical” (CHAVES, 2020, p. 271).

---

<sup>12</sup> Grupo artístico-musical de Dourados/MS que estuda, canta e divulga músicas indígenas.

Concluindo a presente seção, o relato de uma aluna egressa do curso de Artes Cênicas da UFGD, Arami Argüello Marschner, que participou do projeto *Cantos e Danças Guarani e Kaiowá*, e elaborou uma pesquisa de mestrado<sup>13</sup> onde aborda suas vivências formativas:

A minha atuação neste projeto me fez novamente abrir os horizontes sobre as artes da cena, percebendo a amplitude que este conhecimento pode atingir, quando reconhecido em outras esferas da prática artística, neste caso, nas manifestações culturais Kaiowa e Guarani. Nas minhas idas às aldeias comecei a apurar meu olhar em uma certa “teatralidade” presente nos ritos, e nas narrativas que fazem parte do “modo de viver Kaiowa e Guarani”. Nesse sentido, destaco as festas religiosas, ocasião privilegiada em que os mitos são revividos e o imaginário Kaiowa é levado para outros tempo-espacos, *ára*, sendo expressados de forma coletiva no corpo e na voz. (MARSCHNER, 2019, p. 22).

### **Outras formas de viver o canto: Anthony Seeger e os Suya**

Gostaríamos de trazer mais um importante exemplo de deslocamento a respeito do viver/fazer/pensar música. Anthony Seeger foi um pesquisador muito importante ao ir contra a reificação do conceito de música. “Será que o outro povo chama de música a mesma coisa a que chamamos?”, se perguntou. E foi então se dedicar a estudar a *akia*, um gênero musical encontrado entre os indígenas Suya do Brasil Central, cheio de particularidades, como aponta o artigo *Por que os índios Suya cantam para suas irmãs?*<sup>14</sup>. O que, para nós (nas presentes inquietações desta comunicação) surge como ponto relevante, é perceber que, para os Suya,

[...] as *akias* são “sem substância” até que um animal seja nominado. Isto se explica pelo fato de se acreditar que toda música é aprendida com os animais, cuja linguagem os cantores-compositores têm um dom especial para ouvir e entender (Seeger, 1974). Antes de ensinarem as canções aos outros homens, eles vagueiam pela floresta à escuta de canções da espécie ou tipo particular de animal, ou planta, cuja linguagem conhecem. De volta à aldeia, ensinam as canções ouvidas aos outros homens. [...] O ato de aprender e cantar novas *akias* é, assim, parte de um longo e permanente processo de obtenção de coisas do reino animal em proveito dos humanos. O animal nominado na *akia* é, justamente, aquele de quem a canção foi aprendida. Portanto, a divisão entre uma parte “sem substância” e uma parte em que se “diz o nome” tem um significado cosmológico. (SEEGER, 1977, p. 54).

---

<sup>13</sup> Saberes do corpo Kaiowa – lugar de murmúrio e resistência. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (2019).

<sup>14</sup> In: Velho, Gilberto. (org.) *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Zahar editores, RJ, 1977.

Ou seja, não é possível pensar esse tipo de música dissociada do que cerca essa cultura: suas crenças, suas histórias, sua organização familiar. Seeger diz que a música foi uma das coisas mais difíceis de entender entre os Suya. Só começou a desvelar quando aprendeu a língua e começou a entender as conversas informais deste povo indígena sobre música. As perguntas que o antropólogo fazia, inicialmente, não tinham muitos sentidos para as/os Suya – na percepção do pesquisador. Quando ele perguntava: “qual o eixo da música?”, “qual a estrutura da música?”, as conversações pareciam não fluir. Até que Seeger foi percebendo o que chamou de *conceitos extramusicais*, imprescindíveis para o entendimento daquela performance musical.

Muito embora os sons produzidos durante uma apresentação musical sejam facilmente captados em aparelhos de gravação, uma série de coisas que afetam os sons mas que, em si, não podem ser gravadas podem estar acontecendo. Estes contextos “extramusicais” podem fazer com que duas apresentações de uma mesma música escrita resultem bastante diferentes. [...] Para se abordar a questão de por que certas formas musicais possuem determinadas estruturas sonoras, a música não deve ser pensada apenas como uma estrutura de sons, mas, sobretudo, como um acontecimento que se configura como desempenho e está inserido numa sociedade e numa situação dadas. (SEEGER, 1977, p. 43).

O que nos mostra que as epistemologias musicais ocidentais conhecidas não dão conta de analisar estes materiais musicais com eficácia.

Um homem canta para sua irmã porque o som é capaz de estabelecer uma ponte através da distância espacial que separa o homem adulto de seu grupo de residência natal. Todos os ritos de passagem dos Suya enfatizam um afastamento espacial irreversível em relação a este grupo de residência, e as *akias* nele cantadas permitem que um homem se comunique com sua irmã sem para tanto voltar à sua casa e regredir em termos da progressão espacial marcada pelo ritual. (Idem, p. 57).

[...] Dado que cada homem canta com o objetivo de ser ouvido individualmente e que todos o fazem ao mesmo tempo, determinadas características estilísticas da *akia* se impõem. (Idem, p. 59).

O autor chama a atenção que não é apenas sobre as tradições musicais que deve pousar nosso interesse mas, “igualmente, de por que os homens fazem música e esta soa do jeito que soa nas mais diferentes sociedades” (Idem, p.61). Fazemos uma ponte, dos pensamentos de Anthony Seeger, com o texto *Das possibilidades de uma audição da vida social*, de Rose Satiko Hikiji:

Evitarei usar o termo arte, ou manifestações artísticas, uma vez que a música não é, em várias sociedades, vista como tal; ou seja, cantar ou tocar instrumentos não é, em determinados grupos e situações, parte de uma experiência estética isolada dos demais campos da vida cotidiana [...]. Cabe notar como autores como Alfred Gell procuram pensar a arte de diversos

povos – inclusive a arte contemporânea ocidental – sem isolá-la na esfera “estética”, mas sim pensando como são mobilizados princípios estéticos no curso da interação social. (HIKIJ, 2006, p.54).

Como um aparte, o olhar a outras formas de viver o canto – esta breve passagem a partir do texto a respeito do povo indígena Suya – dialoga com a abordagem que trouxemos perpassando vivências/interlocuções com os povos indígenas Guarani e Kaiowá, no sentido em que não podemos generalizar as experiências de distintas tradições indígenas. É possível encontrar pontos de contato, respeitando as diferenças. Dialoga com a questão de que não podemos (ou não deveríamos) analisar a música de outras culturas unicamente com o pensamento musical ocidental de *tradição europeia*. Assim como dialoga, em algum grau, com o método proposto por Angela Herz – no que tange a buscar entender nosso corpo-voz a partir de nossos contextos, de nossas personalidades.

### **Considerações finais**

O que procuramos, no presente trabalho, foi provocar o que está em nossas formatações (ocidentais) sobre música e, conseqüentemente, sobre o canto. Difícil encontrar uma criança que não cante livremente, sem se preocupar se está usando a respiração de forma correta, se sua afinação está perfeita, se o som de sua voz agrada a quem escuta. O cantar de uma criança é livre e ocupa o terreno do brincar, da liberdade pessoal. Assim, instigamos os leitores e as leitoras deste texto a se perguntarem: onde foi parar este canto que (com certeza) experimentamos na infância? Um canto que traz o devir e a espontaneidade em sua expressão sonora.

Das questões interculturais, nos ficam reverberações de possibilidades distintas. Mergulhar nos pulsares Kaiowá e Guarani, bem como ampliar diálogos com outros povos indígenas, e visitar publicações de pesquisadoras como Graciela Chamorro, é alternativa que poderia estar presente nos cursos brasileiros de formação de artistas, pois precisamos conhecer, cada vez mais, as influências que possuímos dos nossos povos originários. “Na etnia guarani dança-se o ñemboyvyra’ijaha, ‘canto-dança que torna o corpo física e espiritualmente ágil e respeitado” (CHAMORRO, 2011, p. 52). Se, em alguns componentes curriculares, ainda temos dificuldades com leituras que separam corpo e voz, a resposta para um entendimento plural – no cantar – conectado com o todo

o corpo e o espaço, pode estar nas vivências de nossas irmãs, nossos irmãos, nossos parentes e nossas parentes indígenas. Ouvi-las e ouvi-los, e sobretudo considerá-los/considerá-las, também é um movimento decolonial.

Portanto, o convite a distintas aberturas vocais/musicais está feito. Libertar as amarras – com o canto – derivadas de injunções socioculturais. Sabemos que *várias pesquisadoras e vários pesquisadores*<sup>15</sup> das artes da cena transitam nos desejos que também reverberamos (na presente escrita), de querer que suas alunas e seus alunos fluam livremente na área híbrida teatral-musical, que cantem suas vivências e vontades, que encontrem (suas) vozes. O perpassar questões decoloniais está na observação de que *verdades* oriundas da teoria da música de tradição europeia são relativas; ou o que costumeiramente podemos pensar – em nossos imaginários – do que seria um processo ideal para o/a artista buscar o seu cantar. Não existe uma metodologia correta para todas e todos. As personalidades e os contextos importam.

## REFERÊNCIAS

BASTOS, Rafael José de Menezes. 1995. “Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem“. *Anuário Antropológico* 93, pp.9-73.

CARVALHO, Leticia. *Um canto que é escuta*. Rio de Janeiro: Synergia, 2019.

CHAMORRO, Graciela. *História Kaiowá: das origens aos desafios contemporâneos*. São Bernardo do Campo: Nhanduti Editora, 2015.

CHAMORRO, Graciela. A arte da palavra cantada na etnia Kaiowá. In: *Société Suisse des Américanistes*. Boletín no 73, p. 43-58, 2011.

CHAVES, Marcos. *De trilhas sonoras teatrais a preparações musicais para artistas da cena*. Rio de Janeiro: Synergia, 2020.

CHAVES, Marcos; CHAMORRO, Graciela. O pulso Guarani e Kaiowá como mediador em estudos musicais. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE PESQUISA EM SONORIDADES, 1., 2019, Universidade Federal de Santa Catarina. Anais (Resumos): *Poderes do Som*. E-book, 2019, p. 117-118.

---

<sup>15</sup> A abrangência impalpável busca diálogo poético, para contemplar 1) pesquisadores e pesquisadoras das artes da cena, da área de voz ou música, que constatarem e buscam suprir as dificuldades de alunas e alunos com a prática do canto no teatro, 2) professores/as e artistas que percebem as amarras socioculturais com a expressão vocal e tentam subverter lógicas classistas de que o canto é para poucos/as.

DIAS, Ana. Ator, cena e musicalidade. In: CASTILHO, Jacyan (org). Música e musicalidade no espetáculo teatral. *Revista Vox da Cena*, Salvador, BA: Ano I nº 1, março de 2009.

HIKIJ, Rose Satiko. 2006. “Das possibilidades de uma audição da vida social”. In *A música e o risco*. São Paulo, Edusp/Fapesp. pp. 47-70.

MARSCHNER. Arami Argüello. *Saberes do corpo Kaiowá – lugar de murmúrio e resistência*. 2019. 222 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2019.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. 2001. “Som e música: questões de uma antropologia sonora”. *Revista de Antropologia*. v.44, n.1.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre ações físicas*. Tradução: Patricia Furtado de Mendonça. SP: Perspectiva, 2012.

SEEGER, Anthony. 1977. “Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs?”. In: Velho, Gilberto (org.) *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Zahar editores, RJ.