UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ELAINE BARBOSA DOS SANTOS DUCROQUET

Jogos de improvisação musical:
a voz em processos de criação e experimentação

SÃO PAULO
2019

ELAINE BARBOSA DOS SANTOS DUCROQUET

Jogos de improvisação musical:
a voz em processos de criação e experimentação

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do Título de Mestre em Artes

Área de Concentração: Processos de Criação Musical do Departamento de Música (Música e educação: processos de criação, ensino e aprendizagem)

Orientação: Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito

SÃO PAULO

2019

Barbosa, Elaine dos Santos Ducroquet.

Jogos de improvisação musical: a voz em processos de criação e experimentação./ Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet. – 2019.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical do Departamento de Música (Música e educação: processos de criação, ensino e aprendizagem)

ELAINE BARBOSA DOS SANTOS DUCROQUET

Jogos de improvisação musical:

a voz em processos de criação e experimentação

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito

Instituição: Universidade de São Paulo - USP

Julgamento: _____

Profa. Dra. Wânia Mara Agostini Storolli

Instituição: Universidade Estadual Paulista - UNESP

Julgamento: _____

Profa. Dra. Joana Mariz de Sousa

Instituição: Faculdade Santa Marcelina - FASM

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Teca Alencar de Brito, pela confiança nos caminhos desta pesquisa e por seu precioso acompanhamento nas reflexões.

À minha família que desde a minha infância me incentivou, torceu e me acompanhou nas buscas, descobertas e realizações musicais.

A Stenio Mendes pelas entrevistas concedidas e pelo seu trabalho de mestre, sua amizade manifesta durante a pesquisa, sua visão sobre a música, a voz e a vida, da qual me sinto aprendiz.

A Fernando Barba, mestre da percussão corporal, pela amizade, ensinamentos e por sua vida.

A Zuza Gonçalves, Pedro Consorte e Ronaldo Crispim pelas entrevistas tão ricas concedidas, pelo trabalho que realizam e pela visão de mundo e valores que compartilhamos.

A Luciana Horta, Tais Balieiro, Lenna Bahule, Luana Baptista, Ritamaria, Uliana Dias Campos Ferlim, Elisabeth Amin, Max Schenkman, Marcus Vinícius, Joyce Freire, Larissa Finocchiaro e Anabel Andrés pelas respostas ao formulário desta pesquisa. Obrigada pelas colaborações a partir de suas vozes, de seus trabalhos como artistas e educadores.

A todos os amigos cantores com os quais improvisei neste período de pesquisa, em todos os círculos em que entrei. Obrigada pela troca, escuta e criações de “arrebatamento”.

Aos companheiros da Orquestra do Corpo, pelo aprendizado e vivência destes jogos em ambiente de entrega, empatia e querer bem.

Às companheiras do Arte da Voz, Ritamaria e Renata Gelamo, que alimentam minhas indagações, pesquisas e inquietações sobre voz, criatividade e desenvolvimento humano.

Aos meus alunos que são o motivo central desta pesquisa, pela confiança e disponibilidade em trabalharmos e aprendermos juntos.

A Simon Ducroquet, companheiro de vida e que deu todo apoio, alento e força durante a escrita desta pesquisa.

RESUMO

A presente pesquisa estuda a voz nos jogos de improvisação musical criados e desenvolvidos por Stenio Mendes, Fernando Barba e presentes nas práticas do projeto Música do Círculo. Para isto, descreve e analisa os conceitos presentes nestes jogos musicais, suas características técnicas, estéticas, expressivas e suas abordagens pedagógicas, a fim de perceber as possíveis contribuições para a voz em processos de criação e experimentação. Para tanto, a pesquisa baseia-se na participação da autora nas práticas citadas, em entrevistas feitas aos protagonistas destas práticas, em questionário feito a doze cantores que tiveram contato e utilizam os jogos de improvisação citados e em reflexões feitas a partir de revisão bibliográfica. No campo teórico, inicialmente apresenta-se uma breve perspectiva histórica sobre a Pedagogia Vocal a partir de Joana Mariz (2016), Costa e Zanini (2016) e Regina Machado (2007). Apresenta-se também o conceito de *pedagogias abertas* que, neste trabalho, é trazido por Brito (2011). Para a reflexão sobre a improvisação musical como ferramenta pedagógica abordaremos conceitos de J-H Koellreutter (KOELLREUTTER, 1997) (BRITO, 2001; 2015); Chefa Alonso (2008; 2014) e Rogério Costa (2003; 2012). Serão também abordados os conceitos de objetos sonoros e escuta de Pierre Schaeffer (SCHAEFFER apud OBICI, 2006) e R. Murray Schafer (1997). A voz, a corporeidade e os processos criativos vocais terão Adriana Cavarero (2011) e Wânia Storolli (2001; 2009; 2011) como principais fontes de pesquisa e reflexão. Algumas relações estabelecidas entre música e jogo apresentadas por Johan Huizinga (1971) e o olhar para a música enquanto jogo segundo François Delalande (1995), juntamente com os conceitos de *rizoma* de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980) e de educação musical em *modo menor* de Brito (2007) também irão compor as reflexões deste trabalho. A partir destes autores e das análises feitas, apresenta-se a proposta do reconhecimento de *pedagogias vocais criativas* que possam estar alinhadas com uma educação musical que considere a intuição, a escuta e a criatividade vocal como aspectos importantes dentro do processo de aprendizado.

Palavras-chave: Jogos musicais, improvisação, voz, experimentação, educação musical.

ABSTRACT

This research studies the voice in musical improvisation games created and developed by Stenio Mendes, Fernando Barba and found in the pratices of the Music of the Circle project. For this, it describes and analyzes the concepts found in these musical games, their technical, aesthetic, expressive characteristics and their pedagogical approaches, in order to understand their possible contributions to the voice in creation and experimentation processes. Therefore, the research is based on the author's participation in the mentioned practices, interviews with the protagonists of these practices, a questionnaire given to twelve singers who had contact with, and use of, the improvisation games, and insights from a literature review. In the theoretical field, a brief perspective on Vocal Pedagogy is presented initially from Joana Mariz (2016), Costa e Zanini (2016) and Regina Machado (2007). We also present the concept, in this work, of open pedagogies that, from Brito (2011). For reflection on musical improvisation as a pedagogical tool, we elucidate the concepts of J-H Koellreutter (KOELLREUTTER, 1997) (BRITO, 2001; 2015); Chefa Alonso (2008; 2014) and Rogério Costa (2003; 2012). Pierre Schaeffer's concepts of sound objects and listening (SCHAEFFER apud OBICI, 2006) and R. Murray Schafer (1997) will also be addressed. Voice, corporeality and vocal creative processes incorporate Adriana Cavarero (2011) and Wânia Storolli (2001; 2009; 2011) as the main sources of research and study. Some relations established between music and game presented by Johan Huizinga (1971) and the study of music as a game according to François Delalande (1995), together with the concepts of *rhizome* of Gilles Deleuze and Félix Guattari (1980) and and *minor mode* musical education from Brito (2007) will also contribute to this work. From these authors and the analyses made, this research propose the recognition of creative vocal pedagogies that may be integrated with a musical education that considers intuition, listening and vocal creativity as important aspects within the learning process.

Keywords: Music games, improvisation, voice, experimentation, music education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Manossolfa ..... p. 65
Figura 2 Sinais para as vozes ..... p. 67
Figura 3 Sopros – Blablação ..... p. 68
Figura 4 Sons Percussivos ..... p. 69
Figura 5 Comandos ..... p. 70
Figura 6 Jogos ..... p. 70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ..... p. 14

1 PEDAGOGIA VOCAL E EDUCAÇÃOMUSICAL, UM BREVE PANORAMA p. 20

1.1 INTERSECÇÕES COM CONCEITOS DA EDUCAÇÃO MUSICAL ..... p. 23

2 VOZ, UM CAMPO DE EXPERIMENTAÇÃO E CRIAÇÃO ..... p. 26

2.1 VOZ E UNICIDADE – ENTRE O *VOCÁLICO* E O *SEMÂNTICO* ..... p. 29

3 IMPROVISAÇÃO MUSICAL ..... p. 32

3.1 IMPROVISAÇÃO, UMA FERRAMENTA PEDAGÓGICA ..... p. 33

3.2 IMPROVISAÇÃO IDIOMÁTICA E IMPROVISAÇÃO LIVRE ..... p. 37

3.3 OBJETOS SONOROS, ESCUTA E IMPROVISAÇÃO ..... p. 39

3.4 PERCEPÇÃO..... p. 40

4 VOZ E CORPO EM JOGO - CRIAÇÃO, IMPROVISAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO EM EDUCAÇÃO MUSICAL ..... p. 44

4.1 JOGOS E PRÁTICAS DE IMPROVISAÇÃO: A MÚSICA COMO JOGO p. 47

5 FERNANDO BARBA E STENIO MENDES - JOGOS DE IMPROVISAÇÃO E CONCEITOS PARA A VOZ NA IMPROVISAÇÃO..... p. 52

5.1 CONCEITOS PARA A VOZ E IMPROVISAÇÃO..... p. 53

5.2 JOGOS DE IMPROVISAÇÃO PARA CORPO E VOZ ..... p. 58

5.2.1 Flecha ..... p. 59

5.2.2 Eco ..... p. 60

5.2.3 Refrão/Improviso ..... p. 60

5.2.4 Sequência Minimal..... p. 61

5.2.5 Sequência Minimal Mutante ..... p. 62

5.2.6 Carrossel ..... p. 62

5.2.7 Contágio Livre ..... p. 63

5.2.8 Semelhança/Variação/Diversidade..... p. 63

5.2.9 Manossolfa ..... p. 64

5.2.10 Regência por sinais..... p. 65

..... 5.3 ORQUESTRA DO CORPO – UM LABORATÓRIO PARA A VOZ-CORPO ..... p. 71

6 NOVA GERAÇÃO DE IMPROVISADORES E CENAS EM CONEXÃO..... p. 74

6.1 MÚSICA DO CÍRCULO: CANTOS CIRCULARES, PERCUSSÃO CORPORAL, COOPERAÇÃO E CONEXÃO HUMANA ..... p. 74

7 COSTURAS VOCAIS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO, IMPROVISAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO DESCRITOS POR CANTORES PROFISSIONAIS..... p. 81

7.1 FORMAÇÃO E REFERÊNCIAS..... p. 81

7.2 VOZ E CRIATIVIDADE, O USO DA VOZ NAS PRÁTICAS DE IMPROVISAÇÃO..... p. 84

7.3 A UTILIZAÇÃO DOS JOGOS DE IMPROVISAÇÃO EM PRÁTICAS MUSICAIS VOCAIS ..... p. 91

7.4 A CONFIGURAÇÃO DO ..... p. 93

7.5 ASPECTOS E VALORES ..... p. 96

7.6 REGÊNCIA E O LUGAR DA VOZ..... p. 97

8 PEDAGOGIAS VOCAIS CRIATIVAS ..... p. 100

CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... p. 103

REFERÊNCIAS ..... p. 105

ANEXO I – Entrevistas ..... p. 111

ANEXO II – Respostas ao Formulário..... p. 169

INTRODUÇÃO

O interesse por práticas criativas com a voz parte de caminhos que se confundem com os estudos que tive em música, desde os oito anos de idade até os dias de hoje. Estimulada por minha irmã que queria estudar piano, fui junto com ela conhecer o conservatório da minha cidade, em Presidente Prudente - SP. Ali, por 10 anos, percorri todo o caminho de formação que eu tinha disponível, iniciando os estudos em violão popular, depois em violão erudito, canto coral e flauta transversal. Desde o primeiro contato com o fazer musical, senti que esta era a minha casa, o meu lugar de expressão no mundo, que me ajudava a me compreender, me desenvolver como ser humano e me relacionar com o mundo. Durante a formação de violão erudito, com a escolha da flauta transversal como instrumento complementar, alguma coisa de especial me capturou: o sopro que se faz som, a conexão entre corpo e respiração, entre respiração e produção sonora.

Enquanto estudava, não tive muito contato com práticas criativas. O meu interesse era alimentado pela paixão pela música, pelo universo sonoro, pelo mundo de conhecimento e expressão que se abria no estudo de repertório e em apresentações musicais solos e coletivas. Nos últimos anos da minha formação, neste conservatório, integrei um grupo de choro e samba, formado somente por mulheres, e ali sim experimentávamos e criávamos arranjos vocais coletivos, o que fez com que eu começasse a ter interesse em práticas de criação coletiva.

Mais tarde, com o desejo em me aprofundar na relação ser humano/música, segui rumo ao sul, me mudando para Curitiba – PR, para cursar a graduação em Musicoterapia na Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR-FAP), curso que concluí em 2004.

Durante a graduação em Musicoterapia, ao cursar disciplinas de expressão corporal que conciliavam movimentos corporais e improvisação sonora, comecei a experimentar a voz, a relação corpo-música. A escuta musical corporal aos poucos tornou-se mais aprofundada, ao mesmo tempo que estudava os elementos emocionais e subjetivos que podem permear uma experiência musical. Ali, pela primeira vez percebi e vivenciei mais profundamente a Voz que é Corpo.

Ainda no curso de Musicoterapia, tive as primeiras experiências em improvisação livre como terapeuta e educadora. Interessada na vertente mais ativa dos métodos musicoterápicos - que se caracterizam por tocar e cantar ativamente com o paciente reproduzindo ou inventando música em ato - comecei a utilizar a improvisação e composição musical nos estágios de musicoterapia na área social - Casa do Piá (Curitiba, 2003) - e nas

aulas de violão para crianças que lecionava em escolas de música da cidade de Curitiba. Percebia que haviam aspectos da criação e improvisação musical que vinham espontaneamente dos alunos e, se eu estivesse aberta a estes sons, eles apontavam para um aprendizado que incluía a intuição como o ponto chave do processo e da expressão. Foi o início de um despertar, de um tomar de consciência de que recursos musicais e expressivos poderiam ser trabalhados e aprofundados em contextos de improvisação e fazer parte de processos pedagógicos e terapêuticos.

Ao mesmo tempo, como instrumentista, parti em busca de experiências musicais que pudessem abrir a minha escuta para sonoridades desconhecidas por mim até então, não midiatizadas e não ocidentais. Assim, ingressei como flautista na orquestra de músicas do mundo, o *Bayaka*, grupo do qual fiz parte por seis anos e participei da gravação de quatro discos - um deles autoral, do qual fui compositora. O grupo teve a orientação de Plínio Silva e Liane Guariente, pesquisadores de músicas do mundo e integrantes do grupo *Terra Sonora*. De cunho vocal e instrumental, este grupo me possibilitou o contato com ritmos do mundo, compassos ímpares, escalas e sonoridades exóticas. A música se revelava em identidade e força de coletivo e determinava sons, estruturas e discursos musicais muito distantes da música midiatizada ocidental que eu já conhecia. Esta experiência marcou em mim uma abertura e vivência de camadas sonoras étnicas, no instrumento e na voz.

A partir de 2009, morando na cidade de São Paulo, percebi que os caminhos de descobertas de voz e corpo estavam latentes. Intensificou-se o interesse de aprofundamento nessa área, das sonoridades a partir do próprio corpo e, especialmente, um estudo sobre a voz e a experimentação de diferentes recursos vocais. Busquei aulas complementares com Izabel Padovani (canto e Técnica Alexander), Thomas Adam (Desvendar da Voz - Escola Antroposófica de Canto), Suely Master (voz para ator) e iniciei pesquisa junto ao grupo L.I.V.E (Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação) sediada à princípio na ECA - USP e depois no IA - UNESP, com a coordenação da Profa. Dra. Wânia Storolli. Dentre os outros cursos com intersecções entre a voz cantada, improvisação e criação vocal coletiva, destaco o workshop com Meredith Monk Ensemble em Nova York - EUA, (2015).

Neste período, tive experiências como cantora em que a improvisação e a experimentação foram base para os trabalhos de criação artística e culminaram em gravações de discos autorais: *Eu, Você e Maria* (2009), o disco solo *Naïf* (2016) e o projeto *UMA* (2019).

Ao cursar a especialização em Canção Popular: Criação, Produção e Performance na Faculdade Santa Marcelina - FASM (2013) escolhi como tema de conclusão do curso: as

experimentações vocais na canção brasileira, tendo os recursos musicais do cantor Marcelo Pretto (integrante do grupo *Barbatuques* e *A Barca*) como principal foco da pesquisa.

Inspirada pelos conhecimentos e vivências adquiridas, desde 2010 comecei a atuar como professora de voz cantada - em aulas particulares e workshops em grupo - e voz para ator - em cursos profissionalizantes para atores. Especialmente em workshops e aulas em grupo, me propus a começar a experimentar e a criar jogos de criatividade, de improvisação, de exploração dos sons do corpo e voz, de vivência da respiração, de treino para a expressão e liberdade vocal. A resposta de criação dos alunos e o encontro com a própria voz relatada por eles nestes processos de experimentação, me chamaram a atenção e me instigaram a continuar com a pesquisa vocal como artista, educadora e musicoterapeuta.

Desde 2012, tenho a oportunidade e a felicidade de integrar o Vocal-SP, um grupo de profissionais da voz que promove discussões interdisciplinares sobre a voz cantada. Neste grupo, as reflexões, trocas de experiências, encontros e oficinas alimentam constantemente a minha vontade em aprender e em aprofundar as questões pertinentes à Pedagogia Vocal, abrindo caminhos de reflexões entre a expressão no canto, a performance musical e o desenvolvimento humano.

Tendo percorrido este caminho, no início de 2016, tive contato com uma cena existente de improvisação coletiva em São Paulo que está em pleno desenvolvimento. Soube da existência de um encontro de improvisação vocal em praça pública - o Fritura Livre, promovido pelo Música do Círculo - e me interessei profundamente.

No mesmo ano (2016), já havia participado de um workshop de percussão corporal, com a presença de jogos de improvisação, com Fernando Barba e Maurício Maas, em Curitiba. Logo depois, ainda em 2016, durante o Encontro de Educação Musical do IA-UNESP, tive contato com Fernando Barba e Stenio Mendes que conduziram uma oficina com jogos de improvisação. Durante estes dois momentos, percebi que este poderia ser um campo muito fecundo de pesquisa em criações e experimentações vocais, sobretudo uma possibilidade de escuta e desenvolvimento da musicalidade através da voz e sons do corpo percutidos. Percebi na conduta de Fernando Barba e Stenio Mendes - e depois também nos encontros com o Música do Círculo - uma proposta de inclusão e do fazer coletivo que contribuem para o desenvolvimento musical conectado ao desenvolvimento de potencialidades humanas.

Aos poucos fui percebendo que estas práticas criativas alimentavam uma rede de músicos e educadores musicais que vêm desenvolvendo ações que incluem práticas criativas

vocais e percussivas corporais, encontros de improvisação e uma conexão em rede de improvisadores vocais mundiais.

Com o desejo de aprofundar as possibilidades de pesquisas na área da voz cantada em improvisação, assim como, me aprofundar a respeito dos jogos criativos que começava a entrar em contato e suas possíveis conexões com as áreas da Pedagogia Vocal e da Educação Musical, ingressei no Mestrado (2017), na área de Música e Educação, sob a orientação da Prof. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito.

Apresentação da pesquisa

A pesquisa teve como objetivo primário identificar, descrever e aprofundar os conceitos e jogos de improvisação vocal-corporal que surgem a partir do trabalho de Stenio Mendes, Fernando Barba e Música do Círculo e refletir sobre as possíveis contribuições para a voz em processos de criação, improvisação e experimentação.

Como objetivo secundário, a pesquisa propôs mapear as atividades e grupos que surgiram a partir do trabalho de Stenio Mendes, Fernando Barba, das práticas do Música do Círculo e fazer revisão bibliográfica nas áreas correlacionadas da Pedagogia Vocal, Voz e Experimentação Improvisação e Educação Musical.

A hipótese da pesquisa é de que os jogos de improvisação vocal-corporal criados por Stenio Mendes, Fernando Barba e as práticas do Música do Círculo oferecem um ambiente lúdico, de criatividade, autonomia e contribuem para o ensino do canto a partir de processos de criação, improvisação e experimentação vocal.

A metodologia proposta incluiu: realizar revisão bibliográfica, participar das atividades propostas pelos protagonistas desta pesquisa; entrevistar os protagonistas desta pesquisa; entrevistar cantores que tiveram contato com as práticas e jogos aqui descritos, analisar os dados e obter conclusões para a pesquisa.

A escrita da dissertação foi estruturada em oito capítulos. O primeiro capítulo traz um breve panorama sobre a Pedagogia Vocal e a Educação Musical. Na Pedagogia Vocal, tratamos, em especial, sobre os estudos da ciência da voz, o surgimento de cursos de formação em Canto Popular e as possibilidades de experimentações e diferentes sonoridades vocais dentro do estudo do canto. Joana Mariz (2016) e Regina Machado (2007) são as referências para esta breve perspectiva histórica. Ainda no primeiro capítulo, serão abordados novos rumos para a Educação Musical que tem como principais referências no Brasil Marisa Fonterrada (IA - UNESP), Maria Teresa Alencar de Brito (ECA - USP) e o Seminário

FLADEM (Fórum Latino Americano de Educação Musical) que traz o conceito de *pedagogias abertas:* caminhos para se pensar em uma Educação Musical em que os objetivos respeitem a singularidade dos indivíduos ou grupos.

O segundo capítulo dedica-se à Voz como um campo de experimentação e criação. A pesquisadora de voz e performance Wânia Storolli nos traz reflexões acerca da voz em processos de criação e a filósofa italiana Adriana Cavarero nos traz o conceito de *unicidade*, a capacidade de cada voz ser única na relação com o outro.

O terceiro capítulo se debruça sobre a improvisação musical. Os princípios de multiplicidade, descentramento e conexões do *rizoma*, um termo da área da Botânica e elucidados pelos filósofos franceses Deleuze e Guattari (1980), são trazidos como analogia para a improvisação musical. Outras reflexões são feitas a partir dos conceitos pedagógicos-musicais de Koellreutter (KOELLREUTTER, 1984) e Alonso (2008; 2015). Para um aprofundamento das características que diferenciam a improvisação idiomática da improvisação livre, bem como conceituar a pesquisa sobre improvisação e intersubjetividade, nos pautamos em Costa (2003; 2012) e novamente Alonso (2008; 2015).

Um aspecto importante em práticas de improvisação são os processos de transição e estabilidade norteados pela escuta (BARTHES, 1984) (BAITELLO, 1997), pelas relações entre os objetos sonoros (SCHAEFFER apud OBICI, 2006) presentes em jogo na improvisação. Serão também abordados a qualidade de escuta, o ambiente acústico e as relações ser humano/ambiente sonoro a partir de Murray Schafer (2001).

No quarto capítulo vamos refletir sobre o corpo e a voz como lugar de experimentações, sensações e agente do processo de conhecimento, provocando transformações cognitivas, em estados de potencial criativo e integrado, pontos principais a serem abordados a partir de Storolli (2001; 2009; 2011) e Esther Thelen (1998).

A ideia de música enquanto jogo trazida pelos teóricos Johan Huizinga (1971) e François Delalande (1995) nos auxilia na reflexão sobre a presença lúdica e ritualística das práticas criativas de improvisação aqui abordadas.

A partir do quinto capítulo começa o relato e análises da pesquisa prática como pesquisadora-participante em atividades, encontros e grupos de improvisação conduzidas por Stenio Mendes, Fernando Barba e Música do Círculo, também a análise de entrevistas. Foram realizadas entrevistas em áudio e por email a estes protagonistas. Neste capítulo, é feito também um histórico de como se deram os encontros e colaborações mútuas entre eles, os conceitos que alicerçam seus trabalhos e a cena fomentada pelos seus encontros. Finalmente, o ponto central da dissertação: serão descritos os jogos de improvisação desenvolvidos por

Fernando Barba e Stenio Mendes, e analisados a partir de uma escuta vocal. Serão apresentadas reflexões sobre as possíveis contribuições para a educação musical, performance, conceitos para a voz na contemporaneidade, empatia, processos coletivos e colaborativos. Também será apresentado o projeto Orquestra do Corpo, um laboratório de desenvolvimento e ampliação para estes jogos.

O sexto capítulo é dedicado ao Música do Círculo, projeto criado por Zuza Gonçalves, Pedro Consorte e Ronaldo Crispim que, neste trabalho, representam a segunda geração de trabalho com a música corporal, com intersecções com a abordagem Circlesongs (criado por Bobby Mcferrin), com outros jogos criados por eles, com uma experimentação com o espaço público e uma condução para a promoção da cooperação e conexão humana. Eles fomentam e ampliam as conexões com outros núcleos de música criativa e se conectam a uma rede de improvisadores vocais e corporais ao redor do mundo.

No sétimo capítulo é apresentada uma pesquisa através de formulário realizada com doze cantores profissionais que tiveram contato com os jogos de improvisação dos trabalhos citados a fim de detalhar as possíveis contribuições para a voz em processos de criação, improvisação e experimentação. As perguntas abordaram as questões da voz e a criatividade; aspectos estéticos, técnicos e expressivos presentes nos jogos pesquisados; as principais referências em música vocal coletiva improvisada; a configuração do círculo presente nas atividades; os valores que permeiam estes trabalhos e atuação da regência em contexto de improvisação vocal coletiva.

No oitavo capítulo, por fim, partindo do que foi apresentado na pesquisa, propõe-se uma reflexão sobre a possibilidade de *pedagogias vocais criativas*, que seriam alinhadas com uma educação musical que considera a intuição, a escuta e a criatividade vocal como aspectos importantes dentro do processo de aprendizado.

No decorrer da pesquisa, houve o contato com outros trabalhos acadêmicos que se debruçaram sobre o estudo da Música Corporal, dos quais destacam-se FORTE (2018), MAAS (2018), SIMÃO (2013) e CONSORTE (2014), e são também referência para este trabalho.

1 PEDAGOGIA VOCAL E EDUCAÇÃO MUSICAL, UM BREVE PANORAMA

A Pedagogia Vocal é a área do conhecimento que se dedica à pesquisa e ao ensino do canto e inclui *"*conhecimentos técnicos historicamente construídos e, mais recentemente, das chamadas ciências da voz, tais como os estudos anatomo-fisiológicos e acústicos. (GELAMO, 2018, p. 12). A maioria destes estudos referem-se principalmente "[...] aqueles em que a voz pode ser de algum modo mensurável por testes ou avaliações quantitativas" (GELAMO, 2018, p. 12). De fato, a partir da segunda metade do século XX, mais acentuadamente nas últimas décadas, a Pedagogia Vocal enquanto área de conhecimento recebeu a contribuição dos estudos da ciência da voz e o avanço da tecnologia, juntamente com a proliferação de diferentes metodologias e abordagens para o ensino do canto.

A partir da década de 50, surgem estudos interdisciplinares com diferentes profissionais da voz cantada e falada - professores de canto, fonoaudiólogos, preparadores vocais e educadores musicais de canto individual e coletivo - que começam a se especializar e a se encontrar em congressos de pesquisa e prática acerca do detalhamento dos mecanismos vocais, incluindo músculos intrínsecos da laringe, da respiração, funcionamento do aparelho fonador e seus filtros, estudos sobre a acústica e o processamento auditivo.

Este movimento foi uma resposta ao que até então se havia consolidado empiricamente e abriu caminhos para um estudo do canto que abordasse os aspectos fisiológicos/somáticos com mais precisão.

Antes deste período, o estudo formal da voz cantada se ocupou do canto erudito, suas sonoridades e necessidades técnicas e expressivas. Especialmente no Brasil, até poucas décadas atrás, parecia verdadeiro o "consenso entre os professores de que, como o aparato vocal é um só, a técnica para o seu aprendizado independe do gênero musical*"* (PICCOLO, 2005, p. 410). Sendo assim, as exigências técnicas do *bel canto*[1] pareciam ser referências para todas as formas de cantar e serviam para o treinamento do aparelho fonador, independentemente do repertório, estilo ou busca expressiva de cada cantor.

O contexto de ensino e prática do canto individual e coletivo pelo Brasil baseado neste conceito fez com que o treinamento vocal formal estivesse quase sempre ligado a tipos

---

[1] *S*egundo o dicionário Houaiss (2001), *Belcanto* é o canto da tradição operística italiana que tem o seu auge nos séculos XVII e XVIII e que privilegia a pureza e a homogeneidade na emissão em todas as notas da extensão vocal, apresentando uma apurada e precisa técnica. (HOUAISS, 2001).

de emissão - combinação de técnica e padrões de escuta - referentes ao gênero erudito, mesmo tendo em seus repertórios canções da música popular brasileira e do mundo.

Paralelamente, com o estabelecimento de uma indústria fonográfica na primeira metade do século XX, começou-se a registrar e a disseminar a música popular urbana em diversos cantos do mundo, com um crescente interesse, processo de identificação e território do canto popular. Como resposta, o estudo do canto e da voz cantada popular começou a se estabelecer há pouco mais de três décadas e a prática cada vez mais especializada vem ganhando reflexão, com o interesse cada vez mais profundo pela voz artística e seu desenvolvimento.

Joana Mariz (2016), pesquisadora, professora e cantora brasileira, residente em São Paulo, traça uma interessante perspectiva histórica sobre o ensino do canto e de como o conhecimento multidisciplinar do canto vem exercendo grande influência sobre a pedagogia vocal contemporânea:

> Muitos professores de canto e cantores se tornaram sujeitos de pesquisa e co-autores de trabalhos junto com cientistas da acústica, da fonética e da fisiologia da voz, e vêm propondo investigações sobre tópicos diretamente ligados à fisiologia da voz cantada. Suas reflexões vêm resultando não somente na publicação de inúmeros artigos científicos, mas de revisões críticas dos tratados históricos sobre voz e na criação de novas abordagens técnicas. (MARIZ, 2016, p. 123)

MARIZ (2016) comenta que o canto popular encontrou espaço de pesquisa inicialmente nos Estados Unidos em um contexto de reprodução de padrões vocais considerados bem-sucedidos comercialmente. As pesquisas giraram em torno de informações sobre os mecanismos vocais fisiológicos e acústicos gerando "uma série de métodos independentes de ensino baseados na ciência, com organizações próprias, formação continuada de professores e um forte apelo mercantilista". (MARIZ, 2016, p. 124).

Para Mariz (2016), houve no Brasil um impulso no aprofundamento da voz cantada a partir da década de 90 com a criação da Sociedade Brasileira de Laringologia e Voz e a aproximação de áreas interdisciplinares da voz com cursos e encontros ministrados por fonoaudiólogos, professores de canto, etnomusicólogos e, por vezes, cientistas e professores estrangeiros. Neste processo, do qual ainda estamos em curso, se por um lado as informações e modelos de aplicação de um treino funcional advindo do mercado norte-americano ajudam na compreensão dos mecanismos fisiológicos e acústicos e o libertam dos padrões estéticos do canto erudito, por outro, trazem o desafio de encontrar uma metodologia própria para o

canto brasileiro (MARIZ, 2016), e, também para outras estéticas mais experimentais e menos comerciais.

Do ponto de vista pedagógico, sabendo que o canto é uma atividade humana que envolve uma série de processos que contemplam o desenvolvimento expressivo-emocional-musical de um indivíduo, outro desafio atual é o estudo do canto enquanto uma área de cruzamento de disciplinas.

Para Costa e Zanini (2016) a voz é um fenômeno complexo e o ensino do canto inclui as inter-relações presentes em seus processos:

> podemos perceber que a voz, seja ela cantada ou falada, é um fenômeno complexo sujeito a uma série de variantes. O ato de cantar é caracterizado por processos que envolvem funções cognitivas, físicas, emocionais e acústicas, internas e externas. Tais processos constituem o objeto de estudo das pedagogias vocais, sejam elas quais forem. Assim, uma melhor compreensão do ato de cantar somente é possível a partir da análise das inter-relações existentes entre cada um desses fenômenos. (COSTA, W. N.; ZANINI, C. R. O., 2016, p. 121)

Costa e Zanini (2016) que refletem sobre aprendizado do canto e a Teoria da Complexidade – abordada pelo sociólogo e filósofo francês Edgar Morin (1927 -) - comentam que por muito tempo, de forma geral, o aprendizado da música esteve atrelado a um paradigma cartesiano dicotômico de pensamento. Isto traz sérias implicações, já que o ato de cantar inclui uma sensações e percepções que influenciam diretamente na execução vocal e na experiência com a própria voz. (COSTA, W. N.; ZANINI, 2016)

No canto, a relação com a própria voz geralmente se estabelece primeiro de forma intuitiva, com a exploração do aparelho fonador, em melodias e diferentes sons, em canções pautadas muitas vezes pela escuta de cantores reconhecidos ou membros de uma comunidade cantante.

A ênfase no treino funcional alicerçada pelas recentes pesquisas e descobertas da ciência vocal juntamente com um nível técnico mais especializado convivem com o treino estilístico que privilegia a escuta, os modelos de emissão e a transmissão oral dos períodos da história da música, desde os primórdios até os nossos dias.

Regina Machado, cantora, pesquisadora e professora do canto popular brasileiro, defende em sua dissertação de mestrado que a canção brasileira, que é expressão da voz popular neste país, é um espaço para o contato e estudo da própria cultura, nos ritmos, articulações e vocalidades que lhe dão sentido. Estas vocalidades se ligam à oralidade e

estabelecem uma genealogia através de cantores que marcaram época e consagraram seus tipos de emissão característicos. (MACHADO, 2007)

Para Machado (2007) a reflexão acerca do ensino do canto perpassa as nomenclaturas de canto erudito e canto popular e encontra ainda: "um terceiro nicho de produção vocal que não diz respeito nem a um universo musical nem a outro. Trata-se do universo da música étnica". Estes cantos revelam "[...] outros padrões de realização pertencentes a uma grande variedade de universos musicais existentes, e que vão exigir da voz comportamentos diversos, relacionados com o seu ambiente cultural.*"* (MACHADO, 2007, p. 17 e 18). Neste tipo de canto de aspecto mais coletivo e comunitário, ligado à vida cotidiana, encontra-se um lugar de múltiplas vocalidades, não atendendo aos padrões do *belcanto*, tão pouco ao do canto popular midiatizado. (MACHADO, 2007)

Se por um lado, o contato com a música vocal de culturas tradicionais do mundo abre para a escuta de diferentes comportamentos vocais, por outro *"*a busca pela ausência de limites e novas possibilidades de realização são observáveis também no trabalho de alguns cantores que privilegiam a experimentação como finalidade na produção vocal". (MACHADO, 2007, p. 18). Meredith Monk, Theophil Maier e Demetrio Stratos são alguns exemplos de cantores experimentais trazidos pela autora (MACHADO, 2007). O trabalho destes cantores será contemplado mais adiante, neste trabalho.

Assim, ao falarmos sobre voz e Pedagogia Vocal, vê-se a necessidade de se cruzar áreas do conhecimento. Neste trabalho percorreremos especialmente reflexões pertinentes ao ensino do canto na perspectiva de práticas criativas, tais quais jogos de improvisação em contexto de educação musical não-formal.

1.1 INTERSECÇÕES COM CONCEITOS DA EDUCAÇÃO MUSICAL

Se o universo do ensino do canto e das artes da voz se encontram em um momento atual de expansão, construção e contínua transformação, também a educação musical contemporânea enquanto grande área tem apontado novos caminhos onde a criação, a experimentação e a inclusão passam a ser privilegiados como elementos norteadores de processos de autonomia e desenvolvimento humano no aluno.

Práticas musicais criativas, tais como improvisação, composição e o estudo das paisagens sonoras, mesmo se estiveram presentes no correr da história, passaram a ser melhor aprofundados em discussões e reflexões acadêmicas nos últimos anos. No Brasil, atualmente, grupos de pesquisa prática, artigos e teses sobre estas práticas têm contribuído para novos

rumos dentro das áreas da Educação Musical, tendo como grandes incentivadoras nesses temas Teca Alencar de Brito (BRITO, 2001; 2015; 2019) e Marisa Fonterrada (2008; 2015).

Na América Latina, em 1995, surge um importante movimento que reúne educadores musicais de dezoito países latino-americanos, o FLADEM (Fórum Latino-americano de Educação Musical) que favorece o desenvolvimento de propostas pedagógico-musicais sintonizadas com as realidades dos distintos países que fazem parte e que, dentre outras ideias, desenvolve o conceito de *pedagogia musical aberta,* onde o aluno não é um reprodutor de ideias, mas um criador:

> O modelo artístico aberto organiza os objetivos do trabalho em planos que respeitam a singularidade dos indivíduos ou grupos. Sendo aberto, propicia uma contínua e dinâmica observação das necessidades, das questões que emergem, dos interesses, das relações entre os elementos dos grupos, favorecendo o desenvolvimento de uma convivência harmônica, quer entre as pessoas, quer com a música. As ações se constroem em conjunto, na interação entre o grupo e o educador, em planos e organizações curriculares dinâmicas, atentas à singularidade, à emergência dos acontecimentos, com disposição constante para rever, transformar, reorganizar. (BRITO, 2011, p. 115)

Paralelamente, algumas importantes pesquisas se debruçam mais especificamente sobre práticas de criação e improvisação em voz e abrem caminhos para reflexões. Autoras interessadas em novas estéticas vocais contemporâneas começam a tornar-se referência nesta área no Brasil e a contribuir com seus trabalhos: STOROLLI (2012; 2014), LATORRE (2014), VALENTE (1999), EL HAOULI (2002) são alguns dos principais exemplos. Também GELAMO (2018), arte-educadora colabora com a sua recente tese na área da arte-educação onde aborda o processo de voz-experiência que chega à *voz própria* (GELAMO, 2018).

Quando a improvisação e a composição aparecem como práticas criativas privilegiadas, assim como a exploração sonora e a escuta contam como parte do processo de construção de sentidos e da própria musicalidade, surgem então algumas indagações: Como a experiência do cantar se conecta à vida e à criatividade inerente a todo ser humano? Como pensar o ensino do canto e das práticas vocais enquanto uma área de cruzamento de disciplinas que privilegie o despertar da sensibilidade, a relação com o outro e as singularidades?

A atenção especial voltada para o universo das experimentações, da improvisação e da criação vocais é um lugar onde possibilidades vocais podem se revelar em um ambiente lúdico, que conecte musicalidade, escuta e as relações durante o próprio fazer musical.

A voz, como uma expressão primordial, juntamente com os sons percutidos do corpo é uma possibilidade acessível a todos que queiram se apropriar da exploração dos próprios sentidos de forma individual ou coletiva. A voz que é preferencialmente um lugar de criação, de invenção e de experimentação pode ser cultivada e abordada assim dentro do ensino do canto. A criação e busca por novas formas de relacionar com a voz humana, oferece uma possibilidade de reflexão e prática nos campos da Pedagogia Vocal e na Educação Musical, tal qual MARIZ (2016) comenta:

> Embora muito esforço tenha sido focalizado na melhora dos conteúdos envolvidos no ensino de canto, e muitos teóricos da área tenham inclusive percebido o descompasso entre técnica e musicalidade ou expressividade, muito pouco se evoluiu na mudança da maneira de se ensinar estes conteúdos e no molde básico de ensino. (...) Muito do problema parece residir na dificuldade de se criar um distanciamento do universo do treinamento vocal para integrá-lo num contexto maior, da música, da cultura, da arte e de seu papel para a humanidade. (MARIZ, 2016, p. 130 e 131)

Ao tratar de jogos de improvisação vocal e da música corporal, encontramos conceitos que se conectam com as necessidades presentes hoje de criatividade e inventividade no processo de aprendizagem do canto. A indagação de para que serve a música e o seu ensino nos dias de hoje é também o disparador inicial nesta pesquisa. A busca é por experiências potencializadoras de estados de escuta, de conexão no fazer musical, de sentido e de abertura de possibilidades expressivas para o cantor individualmente e coletivamente.

Trabalhos de artistas e compositores da improvisação coletiva e de investigação vocal-corporal lançam luz para pensarmos em estratégias de práticas criativas na educação vocal.

Neste contexto, traremos o conceito de que cada voz tem a sua unicidade, almeja a escuta e a reciprocidade para existir enquanto potência de comunicação e é campo de criação e experimentação, como veremos no capítulo a seguir.

2 VOZ, UM CAMPO DE EXPERIMENTAÇÃO E CRIAÇÃO

As motivações para o experimentalismo vocal em música se relacionam com a busca pela invenção e ruptura com o meio musical vigente acompanhadas pela inquietação e pelo contato oportuno com atualizações nos modos de pensar a arte.

Esse contato pode se dar através da escuta da música vocal de culturas não ocidentais ou dos povos originários[2] revelando formas diversas de exploração da voz e também a partir de reformulações do pensamento artístico, como aconteceu no mundo ocidental durante o século XX. (BARBOSA, 2013)

De fato, no início do século XX, correntes musicais estéticas ligadas às vanguardas artísticas, especialmente o futurismo e o dadaísmo, apontavam para uma mudança do foco da obra finalizada para o processo de feitura desta obra. A investigação e a produção dentro do campo do desenvolvimento até o esgotamento das tonalidades deram espaço para o campo das sonoridades, redimensionando a escuta.

Neste contexto, a voz e sua exploração - dos diferentes registros, formas de emissão e inúmeros sons que é capaz de produzir - tornam-se uma zona privilegiada que conduz a processos de criação.

A experimentação vocal, pode-se dizer, é a pesquisa do próprio aparelho fonador a fim de descobrir maneiras singulares de expressar-se artisticamente. O encontro com sonoridades de outras culturas ou com a música tradicional folclórica, bem como os sons e ruídos do cotidiano urbano podem ser fontes de inspiração para a pesquisa vocal, criando paisagens sonoras e citações, privilegiando a experiência do som.

Na música erudita contemporânea a experimentação encontra lugar privilegiado em obras onde o intérprete é coautor a partir de indicações na partitura para explorações timbrísticas, improvisos ou notações que denotam ruídos e incorporam uma ampla gama de sons e expressões tais como gritos, sussurros, engasgos, glissandos, tosses e respiros. A exploração dos recursos vocais e da criatividade do intérprete são, desta forma, fatores indispensáveis na apresentação dessas peças de cunho experimental, como é o caso da obra de Luciano Berio (1925 - 2003), a exemplo da Sequenza III para voz feminina (1965), tendo como solista Cathy Berberian (1925 – 1983). Nesta peça a voz é exposta num panorama de

---

[2] Povos Originários: são designados como povos aborígenes, autóctones, nativos, ou indígenas aqueles que viviam numa área geográfica antes da sua colonização por outro povo ou que, após a colonização, não se identificam com o povo que os coloniza. (fonte: Wikipédia, disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ind%C3%ADgenas)

possibilidades sonoras: sussurros, glissandos, ataques alternados com respiros, suspiros, vibração lingual e labial, glossolalias e melodias com ou sem letra.

Outros cantores, em sua maioria também compositores, vinculados ou não às escolas de canto eruditas, destacaram-se ao redor do mundo a partir da segunda metade do século passado na busca por resgatar e descobrir na voz maneiras singulares de expressão e de virtuosismo timbrístico. A cantora, coreógrafa, diretora e cineasta Meredith Monk (1942 -); a cantora-performer espanhola Fátima Miranda (1952 -), o cantor-performer egípcio-ítalo-grego Demetrio Stratos (1945 - 1979), nos Estados Unidos, o cantor Bobby Mcferrin (1950 -) são alguns bons exemplos de virtuosidade com a voz, atribuindo-lhe funções expressivas.

Meredith Monk que tem sua pesquisa vocal ancorada na mescla de diferentes linguagens artísticas e na *performance art*, em entrevista à escritora e crítica de arte contemporânea Bonnie Marranca (2014), conta a respeito de seu processo de investigação e exploração com a voz como campo de descoberta da expressão humana:

> Quando descobri meu trabalho vocal nos anos 60, eu sabia que tinha algo sobre a voz que estava conectado a ela diretamente. O perigo de alguns dos meus trabalhos nos primeiros tempos era que poderia ser um tanto intelectual. Uma vez que encontrei esse trabalho vocal, eu soube o que era: o núcleo da expressão humana, não apenas para mim, mas para todos nós como seres humanos. Isso vem do centro do nosso ser. A voz tem essa capacidade de delinear energias para as quais não temos palavras. Você está em contato com algo mais, com o começo absoluto da expressão. (MARRANCA, p. 57, 2014, tradução nossa[3])

Monk (2014) ao falar de seu processo de criação após uma de suas peças chamada *16 Millimeter Earrings* revela como a exploração da voz é o lugar preferencial o encontro com sua identidade artística:

> "Depois de 16 Millimeter Earrings, eu estava agitando novamente. Eu estava pensando, como eu continuo? Como eu cresço com isso? Uma das coisas que aconteceram foi que, quando me sentei ao piano, tive uma revelação sobre a voz humana e a voz como instrumento. Eu queria me aprofundar mais na voz como personagem, como paisagem, como imagem, como uma maneira de produzir som, como um instrumento corpo físico, e assim foi a outra parte de encontrar a profundidade da minha identidade. (MARRANCA, p. 84, 2014, tradução nossa[4])

---

[3] "When I discovered my vocal work in the sixties, I knew that something about the voice was connected really direct. The danger of some of my work in the early days was that it could get a little intellectual. Once I found that vocal work, I knew that was where it was: the core of human expression, not only for me, but for all of us as human beings. It comes right from the center of our being. The voice has that capacity to delineate energies for which we don't have words. You are in touch with something else, with the absolute beginnings of utterance." (MARRANCA, p. 57, 2014)

[4] "After 16 Millimeter Earrings, I was flailing about again. I was thinking, How do I go on? How do I grow from this? One of the things that happened, right around that time, was that when I sat at the piano I had a revelation, about the human voice and the voice as an instrument. I wanted to delve more deeply into the voice as character, as landscape, as image, as a way of producing sound, as a physical instrument, and so that was the other part of finding the depth of my identity". (MARRANCA, p. 84, 2014)

A já citada pesquisadora Wânia Storolli (2014) em artigo sobre a performer vocal espanhola Fátima Miranda fala sobre os processos de experimentação vocal como condutores da criação artística nas diferentes linguagens - no teatro, na música, na arte sonora, na poesia experimental - influenciando novas estéticas para a voz a partir dos movimentos de vanguarda do século XX:

> Através da exploração de seus registros, de diferentes formas de emissão e dos inúmeros sons que é capaz de produzir, a voz tem desempenhado papel fundamental como condutora de processos de criação artística. Os processos de experimentação revelam a enorme gama de sons vocais, trazendo à tona aspectos por vezes adormecidos pelas limitações das línguas faladas no cotidiano. Como material sonoro, a voz incorpora influências do meio, trazendo a possibilidade de fusão de culturas, suas línguas e sons. Nas diversas manifestações em que está presente, no teatro, na música, na arte sonora, na poesia experimental, surgem novos parâmetros vocais, para os quais são determinantes os movimentos das vanguardas artísticas do século XX. (STOROLLI, 2014, p. 113)

A artista espanhola Fatima Miranda, um dos exemplos citados na exploração dos recursos da voz como um caminho de condução dos processos criativos, fala da voz como sendo mais que apenas um instrumento: "Habitualmente se considera a voz como um instrumento, como o violino, como o fagote ou o piano, mas a voz é muito mais. Eu falaria da arte da voz, como a arte da pintura ou da arte da música. A voz pode ter uma dimensão enorme, pois não é somente um instrumento." (MIRANDA apud STOROLLI, 2011, p. 234)

Outro cantor virtuoso que se apropriou de recursos vocais ao pesquisar culturas tradicionais é Demetrio Stratos, cantor grego-egípcio, naturalizado italiano:

> (Demetrio Stratos) colaborou com as pesquisas experimentais de John Cage, debruçou-se no estudo da música experimental e à pesquisa de recursos vocais dos povos da Ásia. Dedicou-se profundamente à pesquisa de sua própria voz chegando a adquirir recursos como a bifonia, trifonia e tetrafonia[5]. Esta mistura e busca por outras formas de vocalidades permearam também a trajetória desse virtuoso cantor. (BARBOSA, 2013, p.14)

Na área da *performance art* ou na mescla de linguagens, artistas-cantores investem tempo na construção de suas identidades vocais, na pesquisa da voz como portadora de uma linguagem. Em busca de novas possibilidades vocais, estimulados a criar novas formas de expressão, inventam diferentes caminhos de investigação. (BARBOSA, 2013)

---

[5] *Bifonia, trifonia e tetrafonia* é um modo de produção de um cantor solo que canta a duas, três ou quatro vozes. Na *Bifonia* ou *Difonia*, por exemplo, "é emitido um som grave de altura fixa, em pedal, e simultaneamente canta-se uma melodia de harmônicos daquele som fundamental". (ANTUNES, 2007, p. 74)

Artistas que tem em seu histórico a própria pesquisa vocal trazem a possibilidade de múltiplas sonoridades para o canto ampliando a sua apropriação criativa e possibilidades expressivas.

O contato com a riqueza das manifestações culturais tradicionais oferece uma ampla gama de sonoridades para voz, muito diferentes do *belcanto* e mesmo do canto popular midiatizado. O canto nas manifestações culturais tradicionais permeia o canto de muitos cantores na história da música brasileira e possui uma ligação direta com a oralidade, com o brincar e o experimento num contexto sócio-cultural. Expressa-se segundo as necessidades de escuta e expressão. Tecnicamente, por exemplo, podemos encontrar uma emissão de grande intensidade sonora com tensão faríngea e filtros do aparelho fonador em que o canto soa extremamente metalizado, o que permite ser ouvido num ambiente aberto ruidoso sem qualquer amplificação elétrica, ou nas danças dramáticas dos reisados, congados e bumba-meu-boi. O brincar, que por vezes está vinculado ao jogo e ao improviso, dá características de invenção e identidade, de tradição e reformulação a cada manifestação.

Em sua ligação com a cultura, cada voz se mostra única, obedecendo à própria fisiologia e à própria necessidade de expressão.

2.1 VOZ E UNICIDADE – ENTRE O *VOCÁLICO* E O *SEMÂNTICO*

Adriana Cavarero (1947 -), filósofa contemporânea italiana, em seu livro Vozes Plurais (2011) elucida reflexões importantes sobre a voz humana e o aspecto da unicidade, intrínseco em cada voz que se faz ouvir. A existência da voz que em sua singularidade *é única,* na relação com o outro se revela em potência de comunicação:

> Na unicidade que se faz ouvir como voz, é um existente encarnado - ou, preferindo-se, um 'ser-aí' na sua radical finitude - que se faz ouvir aqui e agora. A esfera do vocálico envolve o plano da ontologia e o vincula à existência de seres singulares que se invocam mutuamente em um dado contexto. Desde a cena materna, a voz manifesta o *ser único* de cada ser humano e o seu espontâneo comunicar-se segundo os ritmos de uma relação sonora. (CAVARERO, 2011, p. 202)

A autora desvenda pelos caminhos da filosofia da expressão vocal o que cada voz possui de mais valioso, a sua *unicidade*, "prazer que esta voz põe na existência - na existência como voz" (CAVARERO, 2011, p. 16). O fato de ser única em sua própria carne, garganta, ar, pulmões e ressonância já se mostra antes da voz virar palavra, quando ainda é só *vocalidade*. No interno do corpo a voz humana vibra e "põe em jogo a úvula, a saliva"

(CAVARERO, 2011 p.18) que é recebida, por sua vez, por outro corpo que com a audição se relaciona com aquela voz:

> Caracterizado por órgãos que, com galerias sensibilíssimas, são internos à cabeça, o sentido da audição tem o seu natural referente em uma voz que vem, por sua vez, de outras galerias internas: a boca, a garganta, o emaranhado do pulmão. O jogo entre emissão vocálica e percepção acústica envolve necessariamente os órgãos internos: implica a correspondência de cavidades carnosas que aludem o corpo profundo, o mais corpóreo dos corpos. A impalpabilidade das vibrações sonoras, mesmo incolores como o ar, sai de uma boca úmida e irrompe do vermelho da carne. Também por isso, como sugere Calvino, a voz é o equivalente daquilo que a pessoa *única* possui de mais escondido e mais verdadeiro. (CAVARERO, 2011, p. 18 e 19)

Ligada ao próprio sopro, às cavidades carnosas, garganta, passando por processos de ressonância e propriocepção, *a voz* quando emitida oferece o prazer do revelar-se som, de dar forma às próprias ondas sonoras e de sua essência. Isto é possível através do fenômeno da fonação, este complexo e maravilhoso mecanismo de adução das pregas vocais que, junto com a ressonância, faz a voz sonora acontecer. Enquanto é desejo e pensamento a voz não chega a tornar-se auto revelação de sua própria unicidade. É por meio da emissão da voz que a vitalidade profunda de cada ser pode gozar de sua existência e revelação enquanto voz única. (CAVARERO, 2011)

Mesmo sendo de gozo, a experiência da emissão vocal se completa quando em relação, é ouvida, se faz ouvir.

Na voz que se oferece como canto se torna comunicação e revelação com alturas, entonações e significados em sua emissão fônica:

> A emissão fônica exaltada pelo canto, a voz que pressiona o ar e que faz vibrar a úvula, tem justamente uma função reveladora. Melhor ainda, mais que revelar, ela comunica. E comunica precisamente a unicidade verdadeira, vital e perceptível de quem a emite. Não se trata, porém, de uma comunicação fechada no circuito entre a própria voz e o próprio ouvido, mas de um comunicar-se da unicidade que é, ao mesmo tempo, uma *relação* com outra unicidade. (CAVARERO, 2011, p. 20).

Nesta "recíproca intenção de escuta" muitas vezes já está ativa na própria emissão vocal, no desejo de reciprocidade no comunicar-se: "[...] cada ser humano é um ser único e é capaz de manifestar isso com a voz, chamando e contagiando o outro, e sobretudo gozando essa recíproca manifestação". (CAVARERO, 2011, p. 20 e 21)

Cavarero identifica e define os aspectos de *vocálico* e *semântico* na expressão vocal: o carácter *vocálico* corresponde à voz para além do sentido das palavras, uma forma primária da identidade vocal ainda "não capturada pela ordem da linguagem" (CAVARERO, 2011, p. 31) e que justamente é o que a revela única. O carácter semântico se conecta ao sistema da

linguagem. A autora considera que a potência da revelação vocálica por vezes fica neutralizada e "inaudita" pelo fenômeno da palavra. Porém é a própria palavra dita, cantada, que pode ser "mais do que um lugar de expressão, é o ponto de tensão entre a unicidade da voz e o sistema de linguagem" (CAVARERO, 2011, p. 30 e 31). A escuta do espectro vocálico abre caminhos para a perspectiva do ouvir a relação entre as unicidades.

A autora dedica-se a elucidar também o aspecto político e filosófico da emissão vocálica. Enquanto pensar é um método preferencial da cultura cartesiana, quer estar fora do tempo e é solitário, "no processo silencioso do pensamento, a voz é transformada em uma negação da voz", a palavra dita ou cantada é relacional e "há uma dependência dos outros que passa por uma conexão plural de bocas e ouvidos". (CAVARERO, 2011, p. 203-204)

Para a autora, política e ontologia - o estudo do ser - se confundem como lugares onde as categorias de unicidade, pluralidade e relação se geram reciprocamente. Assim a singularidade e unicidade de uma voz se revelam quando se faz som.

Tal qual Cavarero (2011) percorre um caminho dentro da filosofia ocidental para dar à Voz sua auto-revelação vocálica, no campo da Educação Musical e em práticas criativas, a decisão da escuta das vozes em sua singularidade e unicidade é uma decisão política de privilegiar a autonomia e a criatividade em processos de aprendizagem. A improvisação pode ser um dos recursos pedagógicos criativos neste campo.

3 IMPROVISAÇÃO MUSICAL

A improvisação musical como prática criativa na educação musical contém territórios que se expandem e se convergem, que se conectam e apresentam multiplicidades.

Se observarmos uma prática de improvisação coletiva, por exemplo, encontramos determinadas características: os indivíduos e seus universos pessoais que se conectam e se divergem, as propostas sonoras que surgem e operam em fluxos de estabilidade ou transitoriedade, os territórios de idiomas musicais que se encontram e se influenciam mutuamente, as sonoridades, a criação de territórios e o desaparecimento destes, o próprio fazer musical em determinado tempo e espaço que não se repete. Estas características parecem permitir um tipo de pensamento múltiplo, não hierárquico e feito de conexões. Um tipo de pensamento *rizomático* como nos propõem Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980).

O rizoma, um termo da área da Botânica, contém alguns princípios que foram elucidados por Deleuze e Guattari (1980). O primeiro princípio é que o rizoma tem formas muito diversas, "desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos" (DELEUZE, G; GUATTARI, F, 1980, p. 14), é multiforme por natureza. Outro princípio é o da conexão e da heterogeneidade, ou seja, qualquer ponto pode ser conectado a qualquer outro. Não se fixa, colocando em jogo não somente signos diferentes, mas também o conjunto de regras dos estados das coisas. Funciona em sistema de descentramento, abrindo conexões sobre outras dimensões.

Um outro princípio do *rizoma* é o da multiplicidade:

> Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta una de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. "Os fios ou as hastes que movem as marionetes" — chamemo-los a trama. (DELEUZE, G; GUATTARI, F, 1980, p. 15)

De maneira análoga, na aproximação de algumas práticas de improvisação coletiva, sob a perspectiva de pesquisa qualitativa, observa-se a presença de percursos de sujeitos singulares, de colaborações múltiplas, de recursos sonoros explorados e aspectos *rizomáticos* nas possibilidades de combinações de jogos e práticas.

Os jogos, as práticas e o próprio pensar a coletividade - reflexões que brotam no contato com este encontro - sugerem um pensamento voltado para a multiplicidade. Um olhar

que podemos lançar sobre este objeto e que suscita reflexões em práticas criativas vocais-corporais, em especial, a improvisação dentro da educação musical.

No conceito de *rizoma* de Deleuze e Guattari (1980), o crescimento das dimensões que acontecem em uma multiplicidade muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Estas últimas se definem pelo fora e por linhas abstratas que se comportam como linha de fuga ou de desterritorialização. Na desterritorialização as linhas mudam de natureza ao se conectarem às outras: "há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia." (DELEUZE, G; GUATTARI, F, 1980, p. 17)

As práticas artístico-pedagógicas de improvisação coletiva que serão elucidadas neste trabalho parecem conter um caráter multiplicador e aberto, como linhas de fuga que oferecem reflexões e atualizações dentro da área da educação musical.

3.1 IMPROVISAÇÃO, UMA FERRAMENTA PEDAGÓGICA

> A improvisação é a arte de chegar a ser som. É a única arte na qual o ser humano pode e deve chegar a ser a música que está tocando. É a arte de viver atento, constante e perigosamente cada momento. É a arte de caminhar fora do tempo, desaparecendo nele, convertendo-se nele. São ambas as coisas, a fina arte da escuta e resposta e a mais refinada arte do silêncio. É a única arte musical onde a partitura está propriamente em si mesmo e nos outros, no lugar e no momento em que acontece. A improvisação é a única arte que está baseada inteiramente na confiança humana" (ALVIN CURAN apud CHEFA ALONSO, 2008, p. 40, tradução nossa[6])

O contexto contemporâneo sociocultural atual, permeado de intensas trocas, do imprevisível, de movimentos contínuos e descontínuos, não linear, nos convida a sermos sujeitos protagonistas de processos de transformação. Em ambientes artístico-pedagógicos, como favorecer "o desenvolvimento da intuição e do processo criativo para que, além de receber o nosso legado natural de criatividade existente no mundo, possamos também contribuir como sujeitos históricos que vivem um momento também histórico de evolução da humanidade?" (MORAES, 1997, p. 162-163)

---

[6] "La improvisación es el arte de llegar a ser sonido. Es el única arte en el cual el ser humano puede y debe llegar a ser la música que está tocando. Es el arte de vivir atento, constante y peligrosamente cada momento. Es el arte de caminar fuera del tiempo, desapareciendo el él, convirtiéndose en él. Es ambas cosas, el fino arte de la escucha y la respuesta y el más refinado arte del silencio. Es el único arte musical donde la partitura está propiamente en uno mismo y en los otros, en el lugar y en el momento en el que sucede. La improvisación es el único arte que está basado enteramente en la confianza humana". (ALVIN CURAN apud CHEFA ALONSO, 2008, p. 40)

As condições da era moderna de massificação, de virtualidade e de dualidade provocam a dissolução do ser humano, em uma luta por assegurar a própria existência. Anulando o próprio indivíduo, apresenta-se uma forte tendência à extinção da arte criativa. Neste contexto, ao surgirem propostas capazes de atuar no âmbito individual e coletivo, buscando aperfeiçoar qualidades e a sensibilidade humanas, de aproximação da arte, atuamos sob um ideal evolutivo em que arte seja reflexo e resposta para seu próprio tempo. (FONTERRADA, 2008)

Se pensarmos na educação musical de jovens e adultos em ambientes formais e não-formais de ensino, através de jogos de improvisação coletiva, apontamos para processos singulares referentes à escuta, à criação e à livre expressão dentro da experiência musical.

A ideia do encontro adquire importância e abre para processos de criação que possam envolver a conexão e o experimentalismo.

O compositor e professor alemão radicado no Brasil J-H. Koellreutter (1915 - 2005) diante das descobertas da ciência moderna em nosso século, aponta para a emergência de uma nova consciência, que inclui a transformação dos conceitos da música:

> A música é, em primeiro lugar, uma contribuição para o alargamento da consciência e para a modificação do homem e da sociedade. Entendo [...] como consciência a capacidade do homem de apreender os sistemas de relações que atuam sobre ele, que o influenciam e o determinam: as relações entre um dado objeto ou processo e o homem, o meio ambiente e o eu que o apreende". (H.-J. Koellreutter, 1997, p. 72)

O repertório dos signos sonoros, a sintaxe, a codificação, a estrutura, a forma e o estilo, todo o referencial da teoria da música ao se transformar, deve modificar também o ensino. Os movimentos sociais e culturais que surgiram no século XX buscaram transcender e superar o racionalismo e suas doutrinas, o positivismo, o mecanicismo e o próprio pensar racional especulativo que orientou, durante séculos, a cultura e a estética musical.

Para Koellreutter, esses movimentos, levaram à convergência de uma nova visão da realidade, uma transformação de pensamentos, percepções e valores que deveriam ser vivenciados também na música e em seu ensino. Os conceitos fundamentais de estética e da teoria tradicionais de valores absolutos pedem por serem superados e transcendidos. (BRITO, 2001)

A improvisação em música oferece um ambiente para a geração de novas ideias, de novas expressões poéticas e estéticas, como um exercício de um colocar-se em estado e movimento de fluxo, onde a ação presente desencadeia relações sonoras que são análogas ao fluxo presente na própria vida.

Recorre-se e insere-se na experiência musical um estado de presença, escuta e atenção, com a vivência da temporalidade de forma qualitativa.

Ainda segundo Koellreutter (BRITO, 2001), a prática da improvisação permite vivenciar e conscientizar importantes desafios da vida contemporânea como a autodisciplina, a tolerância, o respeito, a capacidade de compartilhar, o criar e o refletir. Dentro da área da educação musical ainda, esta prática pode abrir espaço para o diálogo e o debate com os alunos, percebendo, refletindo e conscientizando o próprio conceito de música e ampliando sua dimensão. Para Koellreutter (BRITO, 2001), a música é um sistema de signos sonoros, uma linguagem como meio de expressão e a improvisação pode proporcionar a vivência destes aspectos expressivos.

O movimento de fluxo contínuo presente na improvisação, com alternâncias entre transição e estabilidade, confere uma permeabilidade aos jogos musicais em que a criatividade e a ludicidade são meios para que um determinado pensamento musical espontâneo possa se manifestar.

No ato da improvisação, a criação, a composição e a interpretação se atualizam ao mesmo tempo. O inesperado não é um ameaça e sim uma fonte de inspiração.

Para a instrumentista e pesquisadora de improvisação livre Chefa Alonso (2008), a improvisação é a arte musical onde se pode experimentar a confiança no outro, um espaço para o diálogo e para a negociação das relações humanas:

> Para muitos improvisadores, a improvisação é uma atividade humana cujo valor reside nas relações igualitárias que constrói; não está sujeita a convenções. Pode ser um espaço de identificação contra os sistemas de controle, hierarquia e subordinação. Na improvisação se exploram e se negociam formas de relação interpessoais, e nesta concepção da improvisação como diálogo, não existem guias que descrevam como se produzem os problemas, nem as normas para solucioná-los. Um dos maiores atrativos da improvisação radica precisamente em que não existem objetivos específicos que se tenham que alcançar, então precisa estar em contínua negociação diante das mudanças de situações. Tanto os músicos como o público compartilham esta ideia da improvisação como diálogo: o desejo humano de relacionar-se e interagir. (ALONSO, C, 2008, p. 40, tradução nossa[7])

[7]"Para muchos improvisadores, la improvisación es una actividad humana cuyo valor reside en las relaciones igualitarias que construye; no está a sujeta a convenciones. Puede ser un espacio de identificación contra los sistemas de control, jerarquia y subordinación. En la improvisación se exploran y se negocian formas de relación interpersonales, y en esta concepción de la improvisación como diálogo, no existen guias que describan cómo se producen los problemas, ni las normas para solucionarlos. Uno de los mayores atractivos de la improvisación radica precisamente en estar en continua negociación ante las situaciones cambiantes. Tanto los músicos como el público comparten esta idea de la improvisación como diálogo; el deseo humano de relacionarse e interactuar." (ALONSO, C, 2008, p. 40)

Como ambiente para se experimentar uma não hierarquização, a improvisação instaura uma estética que é simultaneamente processo e produto final. Como processo pode ser uma forma de pesquisar novos materiais, novas formas expressivas, como produto final, pode ser um ponto de chegada de uma linguagem própria.

Para Alonso (2014), o improvisador necessita desenvolver uma série de habilidades que lhe permitam trabalhar em tempo real e poder construir um discurso próprio, enquanto se relaciona com os outros músicos, sem distrair-se e sem deixar de comunicar o sentido sonoro-musical. Dentre estas habilidades está a intuição, a adaptabilidade, a eficiência, flexibilidade, expressividade e fluidez. O aperfeiçoamento e desenvolvimento destas habilidades acontecem em diferentes estágios. Com a prática continuada refina-se a sensibilidade no trabalho em tempo real na construção de um discurso pessoal emotivo. Para além das habilidades que implica e desenvolve, o valor da improvisação está na liberdade e na diversidade.

As mudanças na composição musical e nas abordagens criativas de todas as disciplinas artísticas durante o século XX conduziram a uma concepção muito diferente da obra de arte, onde, como reflexo do sentir contemporâneo se incluíam elementos como a indeterminação, a desordem, o acaso. (ALONSO, 2008)

Essas mudanças nos levam, entre outras manifestações, às trajetórias dos precursores de novos caminhos sonoros dentro da história da música como Claude Debussy (1862 - 1919), Arnold Schöenberg (1874 - 1951), John Cage (1912 - 1992), Morton Feldman (1926 - 1987), Cornelius Cardew (1936 - 1981) e Luciano Berio (1925 - 2003). Movimentos que convergem para novas formas de produção, consumo e escuta musicais, a exemplo da música eletrônica de Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007) e da música concreta de Pierre Schaeffer (1910 - 1995), e permearam todo o século XX estando em evolução ainda nos dias de hoje.

Paralelamente, a partir da década de 60, surge o free jazz nos Estados Unidos, baseado explicitamente em improvisação, induzindo à exploração timbrística e de técnicas estendidas dos instrumentos. O salto para a improvisação livre realizado por músicos como Peter Brötzmann (1941 -), Derek Bailey (1930 - 2005) e Evan Parker (1944 -) mostra a permeabilidade entre esses dois gêneros.

Para Alonso (2008) a abertura e o contato possível com diferentes culturas e o acesso à escuta da produção musical provenientes de partes distantes do mundo, bem como o reconhecimento enquanto identidade cultural traz a importância para a música tradicional, a música popular e a música folclórica que carregam influências próprias de seus universos, como já elucidamos anteriormente.

Dentro das possibilidades sonoras que cada improvisador possui estão as que são parte de sua própria bagagem cultural e musical, suas referências, seus gestos, sua própria fisiologia, suas descobertas sonoras - um jeito de cantar, de percutir o corpo, de tocar um instrumento, os experimentos que gosta de realizar, maneiras de se movimentar, de se expressar e se comunicar. É também determinante como o improvisador se sente potencializado no próprio som produzido e no próprio meio sonoro do qual faz parte.

Em improvisação musical caminha-se por territórios entre idiomas conhecidos e lugares a explorar a própria ausência desses idiomas.

3.2 IMPROVISAÇÃO IDIOMÁTICA E IMPROVISAÇÃO LIVRE

O músico, guitarrista e improvisador musical Derek Bailey (1993) distingue duas formas básicas de improvisação:

- *A improvisação idiomática* que se dá dentro do contexto de um idioma musical social culturalmente localizado como o jazz, o choro, a música hindu ou a música chinesa. Junto à expressão única de cada improvisador estão escolhas que possuem determinados roteiros dentro de tipos de escalas, de soluções e caminhos harmônicos, fraseados, ritmos, compassos, tempo, emissão do som, articulações, interpretação, performance e toda uma base histórico-cultural que faz parte deste idioma.

- *A improvisação livre* onde não há um sistema ou uma linguagem previamente estabelecida no contexto em que se dará a prática musical. Existe a liberdade para escolher os caminhos a seguir e, em geral, prefere-se justamente o não território, um processo de liberdade e autonomia com relação aos idiomas musicais.

Para Alonso (2008) a improvisação idiomática se caracteriza por jogar sempre com a presença de uma gramática, de um contexto regulado que pode obedecer a regras de contraponto, de acordos melódicos ou rítmicos, de determinadas progressões harmônicas. Qualquer um destes referenciais facilitam o fluxo criativo dos improvisadores oferecendo-lhes um marco, alguns limites e algumas regras. A improvisação livre, por outro lado, carece de uma gramática referencial, “é uma música que nasce do desejo de criar o momento e uma música nova coletivamente” (ALONSO, 2008, p.13)

Para a autora, improvisar não é "tocar qualquer coisa" (ALONSO, 2008, p.13), ao invés, a preparação e o aprendizado desta disciplina são um processo trabalhoso de exploração, não somente das possibilidades do próprio instrumento, como forma de refletir as necessidades expressivas de cada músico, mas também as infinitas maneiras de negociação social que os músicos precisam estabelecer na experiência coletiva, para que a música seja eficaz, "funcione", "caminhe". (Ibidem)

Como processo de criação dentro da improvisação livre, o músico, professor e improvisador Rogério Costa (2012) analisa os conceitos de *meios e ritmos* presentes na filosofia de Gilles Deleuze (1925 - 1995). Para Costa (2012), Deleuze parece dar conta das muitas dimensões do processo de identidade de um organismo que surge e atua num determinado ambiente. A partir deste contexto, Costa (2012) faz analogia com os possíveis *meios* do ambiente improvisacional. Ele ressignifica os conceitos de Deleuze e sugere imaginar um *meio exterior, interior,* um *meio intermediário* e um *meio anexado*, onde acontecem e são recolhidos elementos expressados pelos músicos.

O *meio exterior* é o meio em que os músicos estão inseridos, os elementos históricos, geográficos, circundantes, externos a eles e nele se encontram os materiais.

O *meio interior*, é o que caracteriza efetivamente estes indivíduos: as técnicas, suas maneiras e maneirismos, seus modos de ser, suas soluções, também as vivências musicais que podem remeter aos idiomas.

O *meio intermediário*, remetido por Deleuze às membranas e limites, (DELEUZE apud COSTA, 2012, p. 62) diria respeito aos limites na forma de ser de cada um. Através dos "poros" destas membranas se dão as trocas com o *meio exterior* e as forças do caos que trazem, por vezes, turbulências, novas informações e principalmente sensações. Assim, numa prática de improvisação, aquilo que se manifesta como a identidade de um músico, num determinado momento e procedimento, se transforma a partir de um acontecimento ou sensação impactante que surge do meio exterior. Esta sensação é absorvida por esta membrana, por esses limites de cada um.

O *meio anexado* seria uma parte dos elementos do *meio exterior* com o qual o *meio interio*r estabelece conexões e trocas energéticas. É um *entre.* As infinitas maneiras de negociação são o *entre o meio anexado*. Segundo COSTA (2012) esta dimensão seria importantíssima para o ambiente da improvisação livre já que, muito da sua energia se fundamenta nas trocas energéticas entre os músicos.

A identidade de cada músico parece ressaltar a busca por um caminho de verdadeira expressão. Especialmente no contato com diferentes práticas de improvisação, com outros músicos que lhe trazem referências diversas ou quando, naturalmente, existe uma curiosidade e uma propensão à exploração dos sons, à ludicidade, aos jogos de criar que sempre traz novas formas de expressão.

3.3 OBJETOS SONOROS, ESCUTA E IMPROVISAÇÃO

O conceito de "objeto sonoro" surgiu da escuta do acontecimento sonoro, em procedimentos de isolamento do som da música concreta, feitos por Pierre Schaeffer (1910 - 1995). Diante do avanço das técnicas de gravação e isolamento do som para posterior manipulação e composição, Schaeffer propôs uma experiência do som a partir do registro mecânico (gravação), em oposição à concepção abstrata da música serial, que teria como suporte a partitura.

Na concepção de Schaeffer (1966), o "objeto sonoro" não é um instrumento tocado, uma fonte sonora ou um corpo sonoro. É o som dissociado de uma relação causal ou direta. Não é também um estado de ânimo ou um fenômeno meramente subjetivo, mas um som passível de ser manipulado para compor uma peça musical (SCHAEFFER apud OBICI, 2006).

Em seu livro "Traité des Objets Musicaux: essai interdisciplines" (Tratado dos Objetos Musicais: ensaio interdisciplinar) publicado em 1966, o 'solfejo do objeto sonoro' "propõe levar, da prática de corpos produtores de som, a uma musicalidade universal através de uma técnica de escuta". (SCHAEFFER apud OBICI, 2006, p. 12). A escuta, neste caso, é aberta, cada som pode ser transformado em um campo de intersubjetividades, um campo sonoro-musical, um trabalho em jogo, algo da própria vida, que é real, é concreto, existe e é utilizado para além das intenções ou pretensões utilitárias, estéticas, motoras, vitais da fonte originária.

Schaeffer (1988) aprofundou a própria concepção sobre a escuta e a distinguiu em quatro etapas:

1 - *Ecouter*: atitude ativa da escuta que direciona a atenção do ouvinte para a origem do som. Busca associar o som à sua fonte sonora, trata-o como índice dessa fonte.

2- *Ouir*: atitude passiva do ouvinte, sem intenção de escuta, relativa à recepção do som. Mesmo em atitude passiva, há sempre uma reação, que pode ser através da reflexão ou da memória. Revela-se uma "percepção bruta do som". (SCHAEFFER, 1988, p. 114 - 115)

3- *Entendre*: a escuta que revela uma intenção, ligada às preferências e experiências do ouvinte, que seleciona aspectos particulares do som, o que lhe interessa. É de ordem subjetiva, a intencionalidade da escuta se dá no sujeito.

4- *Comprendre*: escuta que opera por abstração, buscando o reconhecimento do significado do som, os seus signos. Confronta-se o som com noções extra-sonoras, por isso tem caráter intersubjetivo. (SCHAEFFER apud REYNER, 2011)

Traçar conexões a partir de *objetos sonoros*, numa concepção *schaefferiana*, para o compositor e professor Silvio Ferraz (2005) é conectar tudo aquilo que de sonoro do objeto se faz sensível à audição, colaborando para fundar em cada momento uma nova musicalidade, o som não como forma ou matéria, mas "um material sonoro que torna sensíveis certas relações, ideias, ou seja, forças de conexão." (FERRAZ, 2005, p.60) Para Ferraz, nas relações subjetivas que acontecem através da escuta, a música cruza o que conhecemos e o que é novo, permitindo sempre novas conexões. O futuro revela-se assim como potência de escuta:

> Música é aquilo que se faz ao mesmo tempo em que se desfaz, que ganha uma realidade a cada instante, sempre lançada sobre o futuro. Quando se ouve uma música pela primeira vez, é no futuro que esta música está; ela cruza aquilo que não temos a menor ideia com um pouco daquilo que já conhecemos. Daí a música seguir a dinâmica da repetição, não a da simples reiteração circunscrita a um objeto, ao fenômeno sonoro, mas de uma outra repetição, totalmente a parte, em que a música não repousa apenas no sonoro. A repetição vista como o ato de repetir sempre a condição de trazer o diferente, de permitir novas conexões. E neste sentido, ideias tradicionais, como aquela que atrela o serialismo à diferença e o minimalismo à reiteração, podem até mesmo ser postas pelo avesso, revelando-se novamente o futuro como potência de escuta. (FERRAZ, 2001, p. 28 e 29)

Também na improvisação, a composição do momento, o futuro se apresenta como potência de escuta diante de uma fonte sonora.

3.4 PERCEPÇÃO

O compositor canadense, escritor, educador de música e ambientalista R. Murray Schafer (1933 -) em seu livro "A afinação do mundo[8]" nos fala sobre Educação e Ecologia Sonora, a qualidade de escuta, o ambiente acústico e as relações ser humano/ambiente sonoro.

No mundo contemporâneo com o aumento indiscriminado do ruído e mergulhados em uma paisagem sonora urbana, Schafer (2001) chama a atenção para a maneira que nos

[8] Lançado inicialmente em inglês em 1977 e traduzido por Marisa Fonterrada e lançado em português em 2001.

relacionamos com o som enquanto qualidade de escuta e quais as possíveis avaliações e soluções para que esta qualidade de escuta seja melhorada.

Schafer (2001) utilizou termos "emprestados" da percepção visual para sua pesquisa sobre a paisagem sonora e para a conscientização sobre os hábitos da audição.

Os primeiros termos utilizados por ele foram os de *Figura e Fundo.* De acordo com psicólogos da *Gestalt, figura* é o foco de interesse, e o *fundo*, o cenário ou contexto. *Campo, um* terceiro termo, significa o lugar onde ocorreu a observação.

Na relação e perspectiva entre os eventos sonoros e a percepção, então temos:

Figura: sinal ou marca sonoro

Fundo: sons do ambiente à sua volta

Campo: a paisagem sonora

A percepção de um som como figura ou fundo está relacionado com aculturação (hábitos treinados), a mente do indivíduo (estado de espírito e interesse) e a relação com o campo (nativo ou forasteiro). A percepção da dimensão física do som depende de como é organizada a experiência sonora.

No contexto sobre a paisagem sonora, Schafer (2001) se remete ao termo *competência sonológica* para a capacidade de investigar e descrever os sons de forma não simplesmente sensorial, mas reconhecendo os modos de produção destes sons. São formas de percepção que podem estar mais ou menos desenvolvidas em determinadas sociedades e em cada ser humano em seu contexto cultural.

A partir dos conceitos de *Figura, Fundo* e *Campo* e *competência sonológica* trazidos por Schafer (2001) parece interessante nos indagarmos: como a escuta esteve ativa nos diferentes estilos musicais, nas diferentes épocas da história da música? Como determinadas culturas escutam e vivenciam a escuta na música? Como percebem o ruído e o silêncio?

Schafer (2001) considera a música como chave para a percepção auditiva:

> Ela nos equipa com um grande repertório de sons [...]. O estudo de estilos musicais contrastantes poderia ajudar a indicar como, em diferentes períodos ou diferentes culturas musicais, as pessoas realmente ouviam de modo diferente. Pois a experiência da música nos mostra que diferentes procedimentos ou parâmetros parecem caracterizar cada época ou escola; assim, a música árabe (por exemplo) se sobressai pelo ritmo e melodia, enquanto a da Europa ocidental - pelo menos nos últimos 350 anos - tem enfatizado a harmonia e a dinâmica. Ter um bom ouvido, ter musicalidade em qualquer cultura significa, então, ter proficiência em áreas seletas, e os exercícios de treinamento auditivo de qualquer cultura musical determina o que elas serão. (SCHAFER, 2001, p. 218-219)

Ainda utilizando analogias visuais para o estudo sonoro, o autor traz a dimensão da dinâmica (variações de intensidade) como sendo análoga à perspectiva. Para ele, "da mesma maneira que os objetos são ordenados em fila na pintura em perspectiva, dependendo de sua distância em relação ao observador, também o são os sons musicais, por meio de sua ênfase dinâmica no espaço virtual da paisagem sonora." (SCHAFER, p. 219 - 220)

A partir destes conceitos, o que estaria em primeiro, segundo ou terceiro plano em um contexto de improvisação musical? Como se dão as relações de dinâmica? Como se apresentam os aspectos culturais, de desenvolvimento da musicalidade e da *escuta* de cada pessoa envolvida em uma improvisação?

Em uma última análise da moderna paisagem sonora no campo da percepção o autor traz os conceitos de *Gestos* e *Texturas*.

Gesto: nome que podemos dar ao evento único, o solo, o específico, o noticiável.

Textura: Agregado generalizado, o efeito matizado, a anarquia imprecisa de ações conflitantes:

> Notamos que muitas vezes como a audição focalizada, com sua implicação de distância a separar o ouvinte do evento sonoro, está se desintegrando ante as paredes sonoras do mundo moderno. A moderna paisagem sonora *lo-fi* não possui perspectiva; em vez disso, os sons massageiam o ouvinte com sua presença contínua. À medida que a população de sons aumenta, os gestos solistas são substituídos por texturas agregadas. As texturas e as multidões são correlativas. (SCHAFER, 2001, p. 222)

A moderna paisagem sonora transforma a forma de nos relacionarmos com os sons e a percepção que temos sobre eles. Ao fazer música, em jogos de improvisação podemos nos perguntar: como é nossa capacidade sonológica em perceber e descrever os sons, imitá-los, responder a eles? O que é f*igura*, o que é *fundo*? O que é *perspectiva*, o que é *dinâmica*? O que é g*esto*, o que é *textura*?

O autor brasileiro Norval Baitello (1997), em seu texto "A cultura do ouvir", assim como Schafer (2001) resgata a necessidade de uma nova cultura do ouvir, bem como uma outra temporalidade, "um tempo do fluxo" que estaria conectada a um "novo desenvolvimento da percepção humana para as relações profundas, para os nexos profundos, para os sentidos e para o sentir (...)" (BAITELLO, 1997, p. 21 e 22). Um outro tempo, vivenciado pelo corpo e mente.

O desenvolvimento do ouvir, numa disponibilidade de vivenciar de forma mais próxima as próprias relações humanas, possibilitam em arte uma experiência mais profunda e compartilhada do que chamamos de presença. Ouvir é um primeiro ato de estar presente em corpo, mente e espírito. Um esforço é gerido no ato de se tornar presente, disponível, até o

ponto de poder ser capturado por uma experiência de abertura, receptividade e *arrebatamento*. A experiência musical assim, nos captura em nossa própria sensorialidade.

Quando compartilhada esta atenção com o outro e com o espaço, podemos falar de presença em relação, um coletivo de instantes compartilhados entre quem faz música.

Para Alonso (2014) dentro da improvisação, o aspecto inicial mais importante é a capacidade de escuta, uma escuta que aos poucos torna-se mais refinada permitindo ao improvisador perceber a informação mais relevante num contexto musical e como fazer a sua utilização de maneira mais eficaz. A escuta colabora com as decisões que o improvisador toma no processo de criação em tempo real, em sua reação no contexto improvisacional.

A sensação de que os "objetos sonoros" que aparecem são absorvidos e transformados no decorrer de uma improvisação, o constante movimento e a escuta atenta para as sugestões sonoras do ambiente, faz com que a experiência seja do presente. Nesta pesquisa, os "objetos sonoros" que partem da música concreta de Schaeffer (1988), se ampliam aqui para a ideia de acontecimentos sonoros ressignificados e manipulados organicamente, como som do corpo e da voz de cada um dos participantes que deles se apropria. A escuta atenta é constantemente desafiada ao serem transformados e manipulados esses sons, em tempo real, e por vezes de forma efêmera.

O corpo, a voz e seus sons, passam a ocupar a função de "sujeito e objeto da nossa percepção" (OBICI, 2006, p. 14), são fonte e lugar onde acontecem os fenômenos sonoros dentro da improvisação, como veremos a seguir.

4 VOZ E CORPO EM JOGO - CRIAÇÃO, IMPROVISAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO EM EDUCAÇÃO MUSICAL

A partir do século XX, o estudo do corpo na área da performance e nas práticas educativas musicais começou a adquirir maior importância. A ideia de que música e questões corporais estão diretamente integradas começou a ser abordada por estudiosos em técnica, interpretação e performance musical. Na área da educação musical, em especial a que atinge a infância, o conhecimento que se dá através do corpo começou a ser mais experimentado e fez surgir alguns dos métodos ativos, a exemplo das propostas de Émile Jacques Dalcroze (1865 - 1950) e Carl Orff (1895- 1982).

O compositor, musicista e educador musical austríaco Émile Jacques Dalcroze, no início do século XX, percebendo a dificuldade de seus alunos em entoar com fluência rítmica trechos melódicos iniciou sua pesquisa em movimentos corporais rítmicos, espacialidade, expressão e escuta. Para ele o "conhecimento necessita ser afastado de seu caráter usual de experiência puramente intelectual para alojar-se no corpo do indivíduo e em sua experiência vivida". (FONTERRADA, 2008, p.135)

Carl Orff, compositor alemão e também educador musical, desenvolveu uma proposta pedagógica a partir do movimento e da improvisação. Jogos com "ostinatti", ecos (ouvir e repetir), perguntas e respostas rítmico-melódicas e o ensino de ritmos e pequenas melodias faziam parte de seu método.

O músico e educador alemão J.H. Koellreutter, na segunda metade do século XX, trouxe grande contribuição à educação musical no Brasil, e aprofundou a importância da consciência no processo do educar. Para ele, "o processo de conscientização se dá no corpo integrado. [...] Para isso, é preciso uma efetiva interação com o fazer musical, pela integração de corpo e mente, prática e teoria, intuição e razão". (BRITO, 2015, p. 96).

A partir de teorias e investigações contemporâneas buscaremos olhar com maior cuidado e profundidade para os processos que se organizam a partir da voz, do movimento e exploração dos sons do corpo. O corpo não visto somente como um instrumento a ser exercitado em seus domínios técnicos, nem como suporte para outros processos cognitivos e práticas alternativas de educação musical. Mas o corpo vivenciado como o "lugar" de criação musical e exploração de sentidos mais amplos de integridade humana.

A psicóloga Esther Thelen (1941 - 2004) analisou processos de habilidades motoras básicas e autonomia corporal em bebês e crianças, tendo como base a teoria dos sistemas dinâmicos. Segundo Thelen (1998), nos processos de construção de relações com o mundo, a mente e o corpo constituem uma unidade, uma conexão entre percepção e ação.

Na hipótese dinamicista de Esther Thelen (1998), a experiência corporal, a percepção e a ação em seus planos de complexidade, se relacionam com o simbólico, exercendo fator determinante na cognição.

Para a pesquisadora e educadora musical Teca Alencar de Brito (2007), a teoria de Esther Thelen:

> reconhece a presença, a necessidade e a importância dos padrões, considerando-os não como estruturas *a priori*, mas sim, como emergentes no trânsito do corpo com o ambiente. [...] A estabilidade adquirida em largas escalas de tempo permite "mapear questões estruturais referentes ao desenvolvimento humano, entendidas e reconhecidas na condição de padrões e categorias". (BRITO, 2007, p. 73).

Brito (2007) em sintonia com a teoria de Thelen (1998) entende que a presença de padrões, também musicais, se deve à emergência de estruturas que se estabilizam pela repetição, em largas escalas de tempo, no curso evolutivo da sobrevivência, mas a interação com os ruídos tem importância fundamental, favorecendo o emergir das singularidades.

Para a pesquisadora e professora de voz já citada Wânia Storolli (2009), a relação do corpo com a música remete-se à própria gênese desta, sendo anterior a treinamentos, códigos e sistemas. Se pensarmos nos primeiros rituais humanos, com sons e movimentos, temos o corpo como principal condutor de ação e de processo de criação. A corporeidade carrega memórias possíveis de serem acessadas e reveladas durante a prática musical. O corpo em estado de improvisação passa por processos de cognição integrados. A voz e o corpo em estado de criação carregam em si memórias impressas. Essas memórias podem ser acessadas através do movimento, do trabalho corporal e do canto. (STOROLLI, 2009)

Para a autora, não há situação de oposição entre o corpo cotidiano e o extra cotidiano durante um estado de potencialidade criativa, mas este último, sendo uma expansão, uma dilatação do primeiro, o contém. (STOROLLI, 2009).

Numa experimentação prática de voz e sons do corpo, a estratégia de estabelecer um fluxo de improvisações a partir do movimento, de sua relação com a respiração e a voz resulta possivelmente um estado de não-pensar. O caminho realizado para atingir este estado parte da ação:

> Quando se está tomado pela ação e atenção ao fluxo permanente de movimentos que se instaura no processo experimental, atinge-se um estado de esvaziamento da mente, em que o pensar ideias (racionais) não tem espaço para surgir, pois o pensamento do corpo é aqui movimento e o som vocal. (STOROLLI, 2009, p. 150)

Em práticas de improvisação vocal coletiva, objeto deste estudo, se desencadeiam diversas ações que se relacionam a partir da voz e do corpo e de processos de experimentação. Esses processos experimentais são como despertar de sensações, memórias

de saber vocal/corporal e são estimulados pela escuta, interação e desejo de resposta sonora-musical.

Vozes que nunca foram ouvidas, gestos que são experimentados e descobrem sons, o desejo de imitação, de resposta ou de invenção, são dinâmicas presentes nestas práticas. O corpo receptáculo e propulsor dessas sensações é também próprio impulso de resposta de interação em fluxo.

Storolli (2011) em artigo, reflete a partir do conceito de "mente incorporada" de um estudo publicado por Francisco Varela, Evan Thompson e Elanor Rosch em 1991. Este estudo busca partir da interação entre ciências cognitivas, a experiência humana e o diálogo com as tradições budistas e a filosofia. O conceito questiona a noção de que a mente opera como um recipiente em que entram e saem informações, mas a considera como uma rede emergente e autônoma. Um outro conceito abordado no mesmo estudo é o de "ação incorporada" que se refere ao fato de que a cognição depende das experiências do corpo e de suas capacidades sensório-motoras, num âmbito biológico, psicológico e cultural mais abrangente. (VARELA; THOMPSON; ROSCH apud STOROLLI, 2011, p. 135).

O conceito de "ação incorporada" corrobora para a reflexão presente na teoria dinamicista de Esther Thelen (1998), aqui apresentada. A possibilidade de ver o corpo como um sistema em permanente construção, sem separação hierárquica entre mente, espírito e corpo, nos faz refletir sobre esses processos também em cognição musical. Na incorporação das informações do meio ambiente, o próprio corpo também se transforma, passa a ser local e agente do processo de conhecimento, provocando transformações nele próprio e ao redor a partir de sua atuação. (STOROLLI, 2011)

No trabalho de improvisação baseada em voz e sons do corpo, é importante ressaltar a importância de um ambiente propício que seja acolhedor e aberto para experimentações, descobertas e pesquisas sonoras. O fluxo e interação com o coletivo, o desejo de resposta e de se fazer parte contribuem para novas experiências com a própria voz e corpo. Permitir que todos possam se sentir parte da experiência comum auxilia na própria entrega aos estados de fluxo da música criada coletivamente.

A voz e o corpo na improvisação têm a possibilidade de se reconhecer enquanto potência e criatividade:

> É importante pensar o corpo na sua potencialidade total, estimulando sua ação, seus processos de interação com os outros e com o entorno, assim, como sua capacidade de gerar processos de criação, distanciando-se assim de um conceito de corpo enquanto mero instrumento ou recipiente. Se a percepção e a ação são inseparáveis na cognição vivida, [...] parece ser fundamental desenvolver métodos para

> aprimorar a consciência corporal, formas de estimular o conhecimento do corpo a partir dele próprio, a descoberta da voz e do movimento, assim como encontrar estratégias para desenvolver suas potencialidades no decorrer dos processos de criação e aprendizagem musical. Acima de tudo, criar condições para uma vivência musical que se organize a partir de uma atuação criativa, possibilitando dessa forma a construção do conhecimento musical como uma experiência incorporada. (STOROLLI, 2011, p. 139)

4.1 JOGOS E PRÁTICAS DE IMPROVISAÇÃO: A MÚSICA COMO JOGO

Para o professor e historiador holandês, Johan Huizinga (1872 - 1945) a espécie humana, que em seu processo evolutivo foi chamada de *Homo Sapiens* e, após o século XVIII e o culto da razão, recebeu o nome de *Homo Faber*, poderia também ser definida como *Homo Ludens.* (HUIZINGA, 1971, p.3)

Para o autor (HUIZINGA, 1971), é possível ver toda e qualquer atividade humana sob o aspecto do jogo. O homem é um ser lúdico. E sob este aspecto encontra uma função significante:

> "[...] ao nível animal, o jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. [...] É uma função significante, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa "em jogo" que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa." (HUIZINGA, 1971, p. 05)

Em sua obra, Huizinga (1971) discorre sobre as definições e justificativas científicas, com base no desenvolvimento psíquico e biológico para a existência do jogo na vida dos animais, das crianças e dos adultos. De fato, na tentativa de explicar o fenômeno do jogo, define-se como sendo uma preparação para a vida adulta ou um instinto de imitação ou uma descarga de impulsos psíquicos. Cada uma dessas justificativas, porém, englobam uma unidade, um conjunto maior de sentido: o que o jogo é em si e o que significa para os jogadores? O que significa como um fenômeno estético e de prazer para quem participa? Para isso, o autor descreveu as principais características que, segundo ele, definem o jogo.

O jogo é uma atividade voluntária e se fosse obrigatória deixaria de ser jogo. Está implícita a liberdade no ato de jogar. A liberdade é uma primeira característica do jogo.

A segunda característica é que não faz parte da "vida real", mas nem por isso não é "sério", pelo contrário: para os jogadores tudo é levado com seriedade e muitas vezes o jogo conquista mais beleza e perfeição do que atos considerados sérios e obrigatórios. O jogo tem uma finalidade autônoma, tendo em vista uma satisfação, não obedece a um fim.

A terceira de suas características principais: o isolamento, a limitação - no tempo e no espaço. O jogo começa, acontece e acaba num determinado lugar. Por isso seu lugar é delimitado, ganha importância e mesmo tendo chegado ao fim ele é de novo vivenciado, merece ser lembrado, tem na repetição um elemento estruturante.

A quarta característica é a ordem, o jogo cria ordem. Esta característica, para o autor, está ligada à estética e ao "belo". (HUIZINGA, 1971, p. 11-12)

Para Huizinga (1971) a música é vista enquanto jogo no sentido de situar-se fora da sensatez da vida prática, não tendo a ver com a necessidade ou a utilidade, com o dever ou com a verdade. Ela é fruição e prazer, os valores transcendem as ideias lógicas e também nossas ideias sobre o visível e o tangível. Os próprios valores musicais só podem ser compreendidos através das designações que a eles aplicamos, como termos específicos de ritmo e harmonia, por exemplo. Enquanto jogo, a música tem ligação com o sagrado, através dela somos capazes também de sentir o ritual. Para o autor, "quer ela se destine a exprimir ideias religiosas ou não, há uma fusão entre a percepção do belo e o sentimento do sagrado, na qual é inteiramente dissolvida a distinção entre o jogo e a seriedade." (HUIZINGA, 1971, p. 115). Nos rituais o jogo acontece entre o sagrado, a liberdade, a alegria e a festa.

Enquanto ritual, o material sonoro em movimento, as dinâmicas compartilhadas, as regras estabelecidas, o prazer, são situações que se aplicam tanto ao jogo quanto à música como atividades humanas. Enquanto atividade lúdica, de prazer, de suspensão do tempo e de ritual, a música se define como jogo, no sentido de ser um campo próprio de relações dispostas, de momentos e espaços temporais que se alteram e exigem presença e escuta dos participantes. Trata-se de "reconhecer o círculo mágico", este "estado de arrebatamento" (HUIZINGA, p. 12 e 16).

Gille Deleuze (1925 - 1995), filósofo francês, elaborou o conceito de *jogo ideal* (Deleuze, 1969), um jogo puro, análogo à vida, onde não há regras pré-existentes, ligadas ao acaso e com jogadas qualitativamente distintas. Neste jogo, o único lance é o caos e cada lance opera uma distribuição de singularidades. Um jogo sem vencedores nem vencidos. É o jogo do pensamento, o pensamento como capacidade de entrar no caos do inconsciente, do pensamento puro, "um mínimo de tempo contínuo conscientemente pensável". (Deleuze, 1969, p. 63). O jogo como transformador de espaços, objetos, regras, reservado ao pensamento e à arte. "Este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo" (DELEUZE, 1969, p. 63). É o *jogo ideal* que encontra sua especificidade de existir no prazer, no lúdico e no próprio ritual.

Em alguns jogos de improvisação estudados nesta pesquisa, a música apresenta um caráter circular e de repetição, a *repetição do diferente* (DELEUZE, 1969), uma dinâmica de transformações e movimento qualitativos que acontece a cada repetição.

O compositor, educador e pesquisador francês François Delalande (1941 -), responsável pelo Grupo de Pesquisa Musical (INA-GRM Paris) também nos convida a olhar a música como um jogo em seus aspectos cognitivos, simbólicos, estéticos e estruturais. Para o autor, a música é sobretudo uma atividade para ser vivenciada, assimilada, descoberta, uma atividade prazerosa por si só, algo que possa ser construído, criado, revelado, cheio de conexões internas e significações. (DELALANDE, 1995).

Em sua pesquisa, Delalande (1995) encontrou parâmetros lúdicos, de experimentação, de estruturação, de construção musical correspondentes aos estágios de desenvolvimento infantil descritos por Jean Piaget (1896 - 1980). Fazer música é jogar no sentido mais amplo do termo:

A música como um jogo sensório motor - A exploração das fontes e as pesquisas sonoras que, na criança se dão especialmente dos antes dos 2 anos de idade. Aqui a experimentação do som, o gesto e o prazer de tocar seriam as atividades preferenciais. O aprimoramento técnico e o prazer na repetição como conduta experimental também estariam ligados a esta etapa. (DELALANDE, 1995)

A música como jogo simbólico - A expressão da vida afetiva e a representação, na criança, uma etapa vivenciada na idade do *jardim da infância* (assim chamado pelo autor o que no Brasil atualmente corresponde à Educação Infantil). Esta etapa, na música refere-se ao sentido simbólico, imitação do real e o sentimento: "significa que, no interior da música, descobrimos um certo número de esquemas, de organizações que a matéria sonora tem em comum com um movimento, que podemos encontrar numa vivência. É dizer que o viver extra-musical está presente na música" *(*DELALANDE, 1995, p. 12). A vivência do simbólico e dos sentimentos estão associados à própria experiência com os movimentos e a respiração - a voz também, que é um som expirado.

A música como jogo de regra - A organização das ideias, a forma, a execução refinada, as regras se dão no início do ensino primário e alfabetização da criança**,** onde aparece a necessidade de organizar a música, lhe dar uma forma. Leitura e escrita musical, regras de harmonia e composição, estruturação musical são vinculadas a esta fase. (DELALANDE, 1995).

A respeito das formas repetitivas presentes na música contemporânea, o autor analisa que, sem querer esquematizar, porém notando uma maior frequência de elementos e formas

de execução, nota-se uma tendência ao sensorial e ao corporal, em alguns casos, também ao simbólico. Um exemplo é um bom número de músicas concretas que têm mais ou menos em seus esquemas o repetitivo das reações circulares. E os movimentos repetitivos seriam característicos do período sensório-motor:

> Todas as mães já observaram uma criança de alguns meses que repete incansavelmente a mesma ação. Ela (a criança) encontrou por casualidade um gesto que provoca uma sensação interessante ou nova e volta a começar. Por exemplo, toca por casualidade a alça do seu chocalho, nota um ruído que o atrai e tem vontade de repetir o gesto para renovar a sensação. De modo que finalmente, essa reação circular é essencialmente uma repetição com variação. Porque o refinamento, efetivamente, varia de modo a variar os efeitos. E isso, uma centena de vezes, em certos casos. Piaget chama a isso uma "conduta experimental", porque a encara deste ângulo, da formação da inteligência. Porém, de outro ponto de vista, se a variação se aplica ao som, é uma conduta tipicamente musical. (DELALANDE, 1995, p. 15, tradução nossa[9])

A música feita em roda e o próprio caráter de repetição, o sentido de encontro, festa e ludicidade, podem defini-la como um grande jogo. Se dá no viés do prazer, do sentido, dos sentimentos, das imagens e dos afetos que são atribuídos pelos seus participantes à toda experiência vivida. Neste sentido, aproxima-se do conceito de jogo simbólico de Jean Piaget (1964), proposto por Delalande (1995) para o território da música. A música é feita a partir da relação, fruto do momento e daquele tempo determinado para se jogar.

O som surgido a partir da relação sugere um tipo de pensamento coletivo que opera como protagonismo cultural e social. Propondo uma criação que se dá através da relação, priorizam-se singularidades.

Reflexões do educador e pesquisador Silvio Gallo sobre educação (GALLO apud BRITO, 2007) e conceitos propostos pelos filósofos franceses Gilles Deleuze (1925 - 1995) e Félix Guattari (1930 - 1992), são abordados no contexto da educação musical por Teca Alencar de Brito (2007), pesquisadora já aqui apresentada. A autora, a partir do conceito deleuziano - *modo menor* -, propõe pensarmos a educação musical em um modo: "que é resistência, que é pensamento e evoca singularidades; modo que é linha de fuga e resiste aos

---

[9]"[...] todas las madres han observado al niño de algunos meses que repite incansablemente la misma acción. El encontrõ por casualidad un gesto que provoca una sensación interesante o nueva y vuelve a empezar. Por ejemplo, toca por casualidad el mango de su sonajero, nota un ruido que lo atrae y tiene ganas de repetir el gesto para renovar la sensación. De modo que finalmente esa reacción circular es esencialmente una repetición con variación. Porque el refinamiento, en ese gesto consiste en que el niño no se contenta con repetirlo sino que, efectivamente, lo varía de modo de variar lo efectos. Y eso una centena de veces, en ciertos casos. Piaget llama a eso una <<conduela experimental>>, porque la encara desde el ángulo de la formación de la inteligencia. Pero, desde otro punto de vista, si la variación se aplica al sonido, es una conducta típicamente musical". (DELALANDE, 1995, p. 15)

mecanismos de controle dos meios de comunicação, cuja ênfase é o produto feito e nunca o estímulo ao processo." (BRITO, 2007, p. 6).

Para Brito (2007), em oposição ao *modo maior* na educação, que diz respeito aos projetos padronizados e sistematizados previamente, aos parâmetros e diretrizes oficiais de educação, podemos pensar em um *modo menor* de educação musical, que está presente no modo de construção e planos de organização musical das crianças, em seus modos singulares de fazer música.

Um *modo menor* musical, presente nas crianças, é um "modo singular de lidar com as ideias de música que reinventa relações e sentidos com o sonoro e o musical, tornando-se, também, máquina de resistência ao controle e aos modelos dominantes". (BRITO, 2007, p.7)

Este tipo de resistência pode ser caracterizado pelos espaços de troca e modos de relação que favorecem o comunicar e agenciam transformações que transbordam a especialidade do conhecimento musical. A produção musical das culturas humanas, nos tempos e espaços, pode ser pensada como territorialização (BRITO, 2007).

A autora aponta que os jogos musicais das crianças caminham da desterritorialização para a territorialização e vice-versa, conferindo mobilidade ao pensamento musical. (BRITO, 2007) De maneira análoga, o jogo musical na fase adulta pode buscar a desterritorialização, a exemplo da improvisação livre feita por músicos, a ponto de esgotar as possibilidades de território, ou pode haver o fortalecimento do território musical dominante, conforme se dá a relação com os códigos vigentes na cultura em questão.

Apontando para a multiplicidade de sentidos que o fazer musical pode assumir, também nos jogos musicais com adultos, nos remetemos à necessidade de gerar ambientes propiciadores de *exercícios do pensamento*, potencializando singularidades, atuando nos esquemas de valores coletivos, buscando nos jogos um *modo menor* de modificar o ambiente e as relações em que se vive.

Ainda no âmbito das experimentações e da educação musical nos últimos anos percebe-se o florescimento de práticas de improvisação vocal coletiva em ambientes formais e não formais de ensino da música na cidade de São Paulo.

Neste contexto encontramos personagens protagonistas de um movimento vivo de trocas e encontros de improvisação vocal coletiva que traz contribuições para reflexões em voz e seus processos criativos.

A próxima parte desta dissertação irá descrever e elucidar o trabalho multiplicador destes agentes, como caminho alternativo desta educação em *modo menor*, em especial para a música e educação vocal em processos de improvisação, experimentação e criação coletiva.

5 FERNANDO BARBA E STENIO MENDES - JOGOS DE IMPROVISAÇÃO E CONCEITOS PARA A VOZ NA IMPROVISAÇÃO

O encontro de Fernando Barba e Stenio Mendes a partir do ano de 1995 marcou o início de uma fértil colaboração no desenvolvimento de jogos para improvisação e de um repertório que combinou exploração timbrística, rítmica e melódica as possibilidades do corpo-voz.

Fernando Barba é fundador e diretor musical do grupo *Barbatuques*[10]. Desenvolveu intuitivamente uma técnica muito particular de exploração do som percussivo do corpo - estalos, palmas, batidas no peito, pernas e barriga - e também efeitos vocais. Em 1995, para o primeiro curso que ministrou, que se chamou *Rítmica Corporal, escreveu*:

> A combinação e sobreposição destes sons pode criar uma riquíssima base rítmica, e um processo de composição de timbres muito similar ao da bateria e da percussão. Como todos os sons saem do corpo humano, podemos nos perguntar se este não seria então a soma de vários instrumentos diferentes, integrados num só, assim como somos a combinação de vários órgãos e microestruturas que se relacionam entre si. Neste sentido a *Rítmica Corporal* nos conscientiza desse instrumento que é o corpo humano e nos estimula a explorá-lo. Através da prática de vários ritmos, exercícios de coordenação e exploração do andar ritmado podemos ampliar nossa relação sensorial com a música. Ajudando o corpo a ouvir a música, nós o tornamos mais expressivo, apto a servir na criação artística. Também devo explicar que pela sua natureza, a *Rítmica Corporal* irá ativar novas musculaturas e movimentos, de modo que cada aluno terá o seu 'ritmo' de adaptação e limites que serão considerados. (BARBA, F. apud SIMÃO, J. P, 2013)

Fernando Barba, desde o início de sua pesquisa em percussão corporal, direciona a atenção para a ampliação da percepção sensorial ao fazer música, buscando novas possibilidades expressivas timbrísticas nos sons percussivos do corpo. O resultado dessa pesquisa foi a construção de um repertório de sons, grooves rítmicos e técnica própria que atravessou e influenciou muitos outros músicos e educadores, tanto na prática e criação artística quanto na área da educação musical.

Enquanto Fernando Barba começou a explorar os sons timbrísticos do corpo no sentido mais rítmico e percussivo - palmas, estalos, batidas, mãos na boca, na bochecha, na perna - ele teve contato com Stenio Mendes, em um curso que este ministrava no Sesc Consolação em São Paulo. Em entrevista para esta pesquisa, Stenio Mendes nos relata:

---

[10] *Barbatuques*: Grupo de percussão corporal, criado em 1995 a partir da pesquisa de Fernando Barba, com a colaboração de Stenio Mendes, que explora os sons do corpo e da voz em suas composições e arranjos. O grupo já percorreu diversos países e tornou-se uma referência na área da *música corporal*. Seus integrantes estão em contínua pesquisa e, além dos shows, realizam oficinas de percussão corporal.

> Quando eu vi o Barba, ele fez uma levada com estalo, palma e peito, eu senti uma coisa muito madura, muito forte. Um refinamento, um bom gosto dessas divisões, uma dimensão incrível de beleza que eu não estava tendo acesso. E o corpo. Então a gente praticamente foi trilhando junto, eu fui atrás do curso dele também e a gente fez esse pacto de juntar a minha pesquisa com a pesquisa dele. Hoje em dia está completamente casada esta pesquisa. Ele acha que é minha pesquisa também, eu acho que é a dele, é a pesquisa nossa. Um universo de música. (MENDES, 2017[11])

Stenio Mendes é músico, compositor e arte-pedagogo. Sobrinho do músico Paulinho Nogueira (violonista) e filho do compositor João Mendes Nogueira, recebeu de seu pai a influência da pesquisa com timbres, música experimental, música clássica, música folclórica e a busca por novas sonoridades (SIMÃO, 2013). Estimulado por seu tio a tocar craviola, uniu a este instrumento uma performance de múltiplos efeitos vocais e começou uma extensa pesquisa de voz e experimentação. Stenio Mendes comenta:

> Posso dizer que nasci dentro deste laboratório de timbres, meu pai, violonista, artista plástico, já incorporava em suas composições musicais essa dimensão sonora, criava e construía constantemente instrumentos artesanais e desenvolveu um trabalho performático de tocar vários instrumentos simultaneamente, assim como um "homem banda". Essa herança de escuta quase brincante de apreciação e harmonização musical de timbres, corpo, voz e toda sorte de sons e ruídos, foi natural. (MENDES, 2019)

5.1 CONCEITOS PARA A VOZ E IMPROVISAÇÃO

Em 1983, Stenio Mendes teve contato com o cantor tenor alemão Theophil Maier[12] e passou a organizar sons fonéticos e ruídos orgânicos produzidos pela voz. Maier tinha uma forte influência do dadaísmo, da poesia concreta, da música contemporânea pós anos 50, de novas estéticas e cultivava conceitos sobre o fazer musical. Em entrevista concedida para esta pesquisa, Stenio Mendes comenta:

> Foi em um curso de "Efeitos Vocais" em um Seminário de Música em Porto Alegre, no início dos anos 80, quando ouvi do professor alemão Theophil Maier a frase que norteia a minha pesquisa em grupo com a música corporal e harmonização: "ouvir o outro, sentir o outro e manter o outro". Interpreto esta diretriz como uma frase guia, propõe um desvio radical, proposital da nossa atenção habitual sobre nós mesmos como foco principal e a atenção periférica, à nossa volta, em segundo plano, menos importante, representado aqui pelo "outro", o teu próximo. Vejo como uma chave de equilíbrio para a harmonização individual com o grupo, um princípio para comungar da atenção plena, integrada, focal e periférica,

[11] As citações de Stenio Mendes são de entrevistas concedidas para esta pesquisa. As entrevistas com Stenio Mendes encontram-se transcritas na íntegra no ANEXO I desta dissertação.

[12] Theophil Maier, cantor alemão, destacou-se no Brasil como um dos intérpretes da obra de John Cage. Como cantor e professor, nas últimas décadas, desenvolveu técnicas de canto estendidas e de improvisação livre, mesclando estéticas de canto erudito clássico e contemporâneo como ruídos e sons percussivos vocais.

> do sentir juntos e então acessarmos "estado artístico", o essencial. (MENDES, 2019)

Stenio Mendes comenta que o conceito de "ouvir o outro, sentir o outro e manter o outro" diz respeito à sensibilidade humana de reconhecer-se enquanto ser coletivo, como *nós* que, de certa forma, nos liberta do "eu", da racionalidade e das preocupações individuais. Nos faz entrar no campo da *empatia* que é o que torna possível a harmonização, por exemplo, em um contexto de jogo musical. Para Stenio, esta empatia nos dá a possibilidade de se renovar, de se desafiar, aceitar provocações e sair de zonas de conforto na performance e criação musicais e, como consequência, no próprio desenvolvimento humano: "o trabalho musical ajuda nisso, porque ele é meio metafórico, ele não julga de uma maneira racional, ele entra num campo de afetividade, de semelhanças, de necessidades, que sai fora do campo da personalidade, do 'eu', da auto-imagem". (MENDES, 2017)

A *empatia* foi particularmente estudada pela ciência a partir da descoberta dos neurônios espelho. Em 1995, pesquisadores de Fisiologia da Universidade de Parma, na Itália, observaram, que determinados neurônios de um macaco eram ativados, tanto quando o animal fazia um gesto específico - como erguer os braços, por exemplo - tanto quando observava este mesmo gesto sendo feito por um homem. Os neurônios eram localizados no córtex frontal inferior e no córtex parietal posterior e foram denominados de *neurônios espelho*. A função dessas células nervosas parece estar ligada ao reconhecimento dos atos motores observados em outra pessoa:

> Os neurônios-espelho funcionam quando alguém observa uma ação por inteiro, uma ação direcionada a um objetivo. Movimentos elementares dissociados de uma função lhe são indiferentes. Em relação à ação de agarrar, por exemplo, essas células disparam para uma série de ações que resultam em agarrar, sem discriminar se foi a mão que agarrou algo, ou a boca. Essa propriedade funcional destes neurônios sugere seu envolvimento em um mecanismo simples e automático de reconhecimento de ação baseado em identidade neural. (GALLESE; EAGLE; MIGONE, 2007, p. 132). Sonnby-Borgström, Jönsson e Svensson (2003, p. 16) sugerem que os neurônios-espelho podem ser responsáveis pela mímica motora e pela correspondência entre fazer a mímica e ter empatia. (BRANCO, 2010, pág. 17)

A pesquisa sobre os neurônios espelho vêm sendo cada vez mais aprofundada e as descobertas explicam, dentre outras coisas, a capacidade do ser humano de sentir o que o outro sente, mesmo sem estar passando pelo o que o outro passa. Esta habilidade empática parece ser independente de níveis de cognição ou pensamento estruturalmente racionalizado. Os neurônios são ativados quando uma ação particular é executada ou quando vemos sendo executada por um outro indivíduo. Um exemplo simples é o ato de bocejar que geralmente

“acende” no outro uma vontade similar. No ser humano, o desenvolvimento de habilidades empáticas é desenvolvido durante a primeira infância, na relação mãe-filho ou cuidador-criança, à medida em que suas reações de imitação recebem feedback afetivo e, com o tempo, vai refinando esta capacidade até a vida adulta:

> A primeira evidência conhecida da existência de neurônios espelho remonta aos anos 1950, com o trabalho de Gastaut & Bert (1954), incitando a realização de outras pesquisas que contaram com melhor aporte tecnológico. A volumosa quantidade de experimentos que corroboram a existência do sistema de neurônios espelho humano vem estimulando algumas teorizações a respeito do papel desta classe de neurônios no processamento de certas funções mentais como a compreensão da ação (correspondência entre ação e intenção, Gallese & Goldman, 1998; Iacoboni et al., 2005), aprendizagem por imitação (cópia e repetição, Rizzolatti & Craighero, 2004), empatia (teoria da mente, Gallese, 2001), processos da linguagem (Rizzolatti & Arbib, 1998), além da possibilidade da alteração desses neurônios estarem envolvidos com o Transtorno do Espectro Autista (Ramachandran & Oberman, 2006). (CAETANO; F. FERREIRA, 2018, pág. 149)

Assim parece acontecer quando acionamos uma relação empática em processos criativos.

Segundo Stenio Mendes (2017), ao desenvolver e aprofundar jogos de improvisação que privilegiam o campo da *empatia*, das relações e das provocações, um outro campo entra como sistema de retroalimentação, em uma busca pela libertação de alguns conceitos e a criação de outros novos:

> creio sim que a busca conceitual é como buscar chaves para novos portais, novos insights. Os estranhamentos na recepção dos novos sons fazem parte desta estrada. Então desenvolvemos exercícios específicos para trabalhar sons estranhos. Aí já podem aparecer sons étnicos, por exemplo. Mas tem uma outra linha que me guia, que não é muito musical não, que é campo da digestão e da indigestão. (MENDES, 2017)

Stenio Mendes, fala a respeito destes dois conceitos que o guiam em sua pesquisa sonora: *digestão* e *indigestão*. Como *digestão* ele conceitua os sons *bonitos*, sons que reconhecemos mais facilmente como *musicais,* mais *digeríveis.* Como *indigestão* ele conceitua sons que à princípio são estranhos, que não têm uma digestão imediata (a partir da audição). Como exemplo, estariam os quartos de tom na música indiana, diferentemente da proporção de tons presentes na música ocidental, e os ruídos. Estes últimos são provocações para ampliar o nível de apreciação, na tentativa de diferir estes sons e recebê-los como música. (MENDES, 2017)

O conceito de *indigestão sonora* para Stenio Mendes está conectado à capacidade de lidar com o incômodo e à disponibilidade para o exercício da empatia que, por sua vez, leva a transformações sociais e à escuta.

> John Cage foi o grande precursor desta recepção harmônica. [...] o improviso também é interessante, porque a pessoa vem com sons que no começo criam desconforto, porque você não tem aquela resposta já harmônica, às vezes tem, às vezes não tem. Ou você não está preparado para aquilo… então [...] você tem que digerir o seu próprio desconforto, a sua própria inibição, as suas crises diante da situação. (MENDES, 2017)

Em entrevista à Roberta Forte (2018), pesquisadora da Música Corporal, Stenio relatou uma experiência vivida ao final dos workshops de Theophil Maier, que o teria marcado enquanto experiência e experimentação vocal:

> Nós fizemos uma apresentação dentro de uma igreja, que fazia parte desse jogo que eram as quatro fases das sonoridades da voz. A primeira eram sons dos sopros, a segunda já eram com sons com mais atritos e iam entrando cada vez mais atritos, entrando elementos de sons de bichos, às vezes mais altos, iam aumentando as intensidades dos atritos em geral, até chegar às vogais, só vogais. Esse exercício marcou bastante, porque, das consoantes percussivas, de repente, entrando as vogais e consoantes, se transformavam só em canto, então a gente tinha a exata noção da sensação da voz porque partiu do contraste; tinha a sensação de que a voz levava para estados celestiais, de corais, de aspiração angelical, místico, enquanto que a percussão estava mais ligada aos sons dos bichos, da natureza, do seu lado corporal mais denso, menos emocional, talvez, enquanto as vogais levavam para estados de sentimento, do emocional. Esse é um exercício do Theophil que eu levo até hoje como uma referência. (FORTE, 2018, p.190)

Ao elaborar a própria metodologia e organizar pedagogicamente as propostas de exploração de sons, de criação de estéticas e de harmonização, Stenio Mendes aprofunda a própria visão de música enquanto um lugar privilegiado para a intuição e para a força do coletivo:

> A arte funciona como um campo de intuição. [...] A arte está ligada a este campo da intuição, da relação humana, da empatia. A capacidade de você se colocar no lugar do outro, é um campo expandido da sensibilidade humana, você entrar e sentir um campo periférico, não ficar tão centrado no seu próprio eu. Porque é este o desafio do artista é o ‘eu’, quando este toma um espaço de prioridade diante do ‘nós’. [...] Eu acredito na arte dentro dessa realidade de se aproximar do ‘nós’, desta força do coletivo, e este ‘eu’ em função do ‘nós’. (MENDES, 2017).

Roberta Forte (2018), em sua pesquisa de mestrado traça mais um conceito trazido por Stenio Mendes:

> Ele acredita, também, que o mundo contemporâneo nos impõe uma pressão social e que a arte, a música e a criatividade se encontram em um espaço ligado à “meditação, a um espaço de busca de silêncios internos, sensibilidade mais refinada”. Essas percepções se fizeram a partir de suas leituras e estudos a respeito da neurologia, um interesse paralelo ao estudo da arte. (FORTE, 2018, p. 69)

E, em entrevista a FORTE (2018), Stenio Mendes comenta:

> [...] acho que está muito ligada essa coisa de um hemisfério cerebral ser mais racional e o outro ser mais do sentir, mais poético, mais criativo. Isso não é uma invenção da mente humana, isso é uma constatação científica [...] fico querendo fazer essa transição dos hemisférios com a música. Sei que já teve gente que trabalhou com desenho, com essa transição dos hemisférios cerebrais da criatividade, como a Beth Edwards [...] eu tenho essa tendência de fazer essa transição para o lado poético também com os timbres, com esse universo de timbres que equivalha a uma das características de percepção desse hemisfério direito e a música, a poesia. Então, paralelamente à música eu vou estudando essas referências que são próximas e que têm um bom diálogo com uma proposta pedagógica de música, de arte, porque a arte não é só entender a arte, não é só ter conhecimentos de arte. A arte é para você sentir e se transportar para estados psicológicos novos, ou da infância, algo ligado à percepção pura, à percepção de presença que não esteja subjugada a nenhuma regra racional ou julgamentos, talvez até ligada ao brincar, ao prazer de brincar, prazer de sentir-se livre, afetivamente livre, algo que fazia parte da infância, da apreciação da infância. (FORTE, 2018, p.171)

Ao ser premiado como melhor instrumentista do ano pela sua gravadora Polygram, encontrou em estúdio com o percussionista Djalma Corrêa e passaram a trocar ideias, tocar, gravar e criar música juntos. Ambos com grande afinidade com a linguagem da música improvisada, a partir de 1974, passaram a realizar shows e oficinas daquilo que levou o nome de *música espontânea*[13].

A exploração vocal e fonética, as influências da música vocal baseada no ruído, na música experimental e nas estéticas contemporâneas de Theophil Maier levaram Stenio Mendes, a fundar os princípios estruturantes para a prática musical pedagógica desenvolvida por ele. (SIMÃO, 2013).

Em 1995, quando se deu o encontro com Fernando Barba, Stenio Mendes lecionava um curso chamado *Percussão Vocal* no Sesc Consolação. Fernando Barba estava entre os alunos e Stenio, ao conhecer a sua pesquisa intuitiva em percussão corporal, ficou muito impressionado e interessado.

Fernando Barba, além de grande artista e pesquisador, revela-se um educador muito sensível e sua conduta conduz à valorização de um espaço de segurança emocional, confiança recíproca e ludicidade entre os participantes de seus cursos e grupos dos quais dirigiu.

---

[13] O termo "música espontânea" não tem conceituação acadêmica, mas é um conceito musical desenvolvido e divulgado desde os anos 80 por Stênio Mendes e Djalma Corrêa. Se baseia na capacidade de improvisação e experimentação de uma musicalidade instintiva e essencialmente lúdica, cuja exploração de timbres e estéticas não convencionais, remetem a expressões musicais de povos primitivos, e tradições milenares, possibilitando uma profunda vivência da individualidade criativa, e da interação musical em grupo. Uma das principais referências iniciais dessa proposta encontra-se na escola do ator, cantor e pedagogo alemão Theophil Maier. (fonte: http://organicoperformatico.wixsite.com/organicoperformatico/info)

Em entrevista à Roberta Forte (2018), Fernando Barba revela uma preocupação com o espaço educacional que para ele deve ser:

> [...] um espaço de segurança. Um espaço emocional, de confiança. Esse é um ponto bem importante porque eu fui descobrindo isso aos poucos, não é nada que eu sabia. Mas se pensar desde lá de trás na minha experiência, aprendendo ou ensinando, parece que é criando um vínculo emocional de apoio e tendo uma sustentação do outro, um ambiente de brincadeira, que cria um ambiente de confiança, a música acontece. Essa é minha principal crença. Como se você botasse pressão demais ou expectativa demais, virava algo maçante, muito chato de fazer. Ou também se fica uma coisa muito largada, sei lá, acho que isso, no meu fazer, já estava premente. Estava acontecendo. (FORTE, 2018, p.199)

A partir deste encontro entre interesses e buscas em comum, os dois iniciaram uma intensa troca e colaboração mútua na construção e enriquecimento de repertório de sons explorados, bem como jogos musicais de improvisação. Jogos desenvolvidos em parceria onde "a capacidade exploratória da voz e dos timbres fonéticos de Stenio fundiram-se com a capacidade de combinação e as estruturas rítmicas de Barba." (SIMÃO, 2013, p.28).

5.2 JOGOS DE IMPROVISAÇÃO PARA CORPO E VOZ

> Um aspecto que posso destacar como recorrente no trabalho de música corporal espontânea, é um comportamento natural no princípio dos jogos, a busca de atender ao senso comum de beleza, da harmonia, das convenções estéticas consagradas, identificados aos paradigmas conhecidos. Acredito que seja uma etapa necessária e talvez deva ser incentivada até que surja a nova fase de apreciação, de incluir os nossos sons estranhos. Novas sensações, estranhamentos, quando o campo fica provocado para às singularidades poéticas inéditas dos participantes e daí começa o novo jogo. Outro aspecto recorrente, já nesta segunda fase, uma relação mais essencial junto ao coletivo, vai permitir a introdução de jogos mais intuitivos, onde os participantes percebem a sua oportunidade de serem mais propositivos, mais livres para ocupar outros papéis, de regência ou solista por exemplo. (MENDES, 2019)

Os conceitos de Stenio Mendes como o campo da empatia e do *nós*, da escuta e de digestão e indigestão sonora - sentido de provocação e de sair da zona de conforto para estar com o outro - e os conceitos trazidos por Barba de um ambiente de confiança e ludicidade, estão presentes nos jogos de improvisação adaptados ou desenvolvidos por eles. Estes jogos também proporcionam um laboratório para a exploração da voz e sons do corpo. Sobretudo, permitem entrar em estado de jogo, prontidão, relação e escuta, componentes fundamentais para a criação e o estado de fluxo e experimentação.

Os exercícios e jogos são feitos em círculo, com ou sem regência, ou ainda em regência compartilhada. Em círculo, a condição é menos hierárquica e o sentido de

comunidade e momento ritualístico se instaura com mais facilidade. Trabalha-se, em geral, a partir de motes que se repetem, explorando texturas rítmicas, melódicas, harmônicas com sons corporais-vocais.

Na experiência e conduta de Fernando Barba e Stenio Mendes, o material sonoro improvisado vem dos próprios participantes do círculo, criados a partir de experimentações espontâneas ou estimuladas por quem conduz o círculo, tem carácter inclusivo, e abrem caminhos para a experimentação e criação vocal.

A partir da experiência como pesquisadora-participante em atividades propostas por Stenio Mendes e Fernando Barba e de cursos e oficinas com foco para a voz e canto ministrados pela autora durante esta pesquisa, descrevemos aqui alguns exercícios e jogos explorados nestes contextos. As contribuições para a voz em estado de criação e experimentação são reflexões da autora no manejo destas dinâmicas e jogos de improvisação grupal:

5.2.1 Flecha

Muito presente em dinâmicas da área das artes cênicas, este jogo é também utilizada por Fernando Barba, Stenio Mendes e integrantes do Barbatuques em oficinas. É feita com todos do círculo em pé, formando uma roda. Uma pessoa bate uma palma em direção a outra, em um gesto de lançar uma flecha com as mãos, enquanto mira cuidadosamente esta nos olhos. Aquele que recebe a flecha repassa para outra pessoa, e assim sucessivamente. Todos devem estar em estado de alerta e de prontidão para receber a palma-flecha e repassar para outra pessoa em seguida. Progressivamente pode-se substituir a palma-flecha por outro som, dos pés ou de estalos de dedos, por exemplo. (SIMÃO, 2013)

Uma forma de utilizar este exercício para sons vocais, é adicionar um fonema ao ato de passar a flecha. A noção de certo e errado se desfaz e o que se sobressai é o estado de jogo. Acionar o estado de jogo em cantores ou em um contexto de pedagogia vocal apresenta um lugar novo, de descobertas, ludicidade e leveza, muitas vezes conduz a um estado de presença, resposta ao outro e de fluxo grupal. “Desperta” o carácter lúdico de um grupo e o olhar para as relações. A voz e o aparelho fonador são desafiados e chamados a responder à flecha enviada pelo outro. Enquanto território sonoro-musical, podem surgir tipos de fonemas, ruídos, sons onomatopeicos, percussivos, vogais, pequenos motivos. Os sons podem ser contrastantes entre si ou serem imitação de outros.

Quando a sequência se torna contínua, é comum surgirem células rítmicas mais estáveis ou um contínuo de fonemas vocais que conduz a uma paisagem sonora e abertura para outros jogos sonoros.

5.2.2 Eco

Jogo baseado na imitação. Utilizado em muitas dinâmicas de improvisação com grupos, foi também experimentada durante esta pesquisa. Os participantes estão em roda e um de cada vez cria uma frase sonora que é escutada em silêncio pelo restante do grupo. Em seguida o grupo a repete de forma exatamente igual e em uníssono. Escuta-se como um eco da frase original. Como variação deste jogo, a frase pode ser repetida mais de uma vez pelo grupo, até que o participante se sinta contemplado ou que a frase seja compreendida.

Este é um jogo que traz muitas contribuições à escuta de possíveis modos de emissão, entonação, intensidade, registros e timbres vocais. Ao escolher a frase a ser repetida como eco pelo grupo, o participante e o grupo devem prestar atenção ao exato timbre, exatas alturas, acentuações rítmicas, qualidades de emissão e dinâmicas utilizadas e procurar imitá-las. Pode-se associar a um gesto/movimento o som emitido, que será também imitado pelo grupo.

Isto traz uma conscientização dos recursos vocais através da repetição, uma ampliação destes recursos a partir daquilo que foi emitido pelo outro. Também observa-se um contexto de valorização de todas as vozes presentes. Valoriza-se a criação de cada um e a escolha livre de "passar" para o grupo o som que se deseja.

Uma variação presente na *Orquestra do Corpo*[14] - grupo criado por Stenio Mendes e Fernando Barba - é que isto se repita de dois em dois participantes e que a frase seja emitida primeiro por um e depois por este e o participante ao seu lado, até que o uníssono esteja satisfatório para os dois participantes. Os demais do grupo estão em escuta e também podem "assistir" ao exercício de timbragem feito pelos colegas, ampliando também a própria escuta e possibilidades de criação.

5.2.3 Refrão/Improviso

[14] Falaremos mais aprofundadamente sobre a *Orquestra do Corpo* mais adiante, nesta dissertação.

Geralmente este jogo acontece após o grupo criar um refrão[15], a partir de outros estímulos de improvisação. Quando se cria este momento de *estabilidade sonora* - com um determinado pulso, ritmo ou melodia bem definidas - pode-se estimular que, em determinado momento, o refrão se suspenda e cada um possa criar/improvisar um solo diferente do refrão, utilizando os recursos vocais e corporais que desejar. Este solo pode ter a mesma duração (compassos/pulsos) do refrão ou ser maior. O facilitador/condutor conduz por meio da regência o grupo em alternâncias entre refrão e improvisos. Pode-se pedir para que os solos sejam individuais, em grupos menores ou todos juntos.

Uma variação deste jogo é o solo ser compartilhado por duas ou mais pessoas que dialogam entre si enquanto improvisam. Especialmente nesta variação, quando se trata de um improviso vocal, mais uma vez os territórios geralmente são livres, podem ser feitos de ruídos, melodias e diversas experimentações "provocadas" pelo diálogo entre os participantes. Quando é um improviso solo, o participante é livre para criar o próprio solo vocal no tempo determinado enquanto não retorna o refrão com todo o grupo. Este é um momento de acolhida para todas as criações, fonemas, entonações, melodias e vozes existentes no grupo, inclusive para o silêncio como "solo" e improviso.

5.2.4 Sequência Minimal

Desenvolvido por Stenio Mendes, este exercício se faz em círculo quando alguém do grupo começa a produzir um mote, uma curta frase, em repetição contínua, como *loop*. A pessoa seguinte da roda, a partir da escuta do primeiro mote, cria um complemento, como uma abertura de voz, por exemplo, ou faz contraponto a esta frase. Cada pessoa do grupo sucessivamente cria o seu próprio *loop,* compondo uma grande polifonia.

Este é um exercício que pode ser considerado um pouco mais desafiador no que diz respeito ao condicionamento do aparelho fonador por causa da repetição contínua. Mais do que o Eco e Refrão/Improviso, exige do participante esta repetição da frase criada enquanto os outros participantes criam a própria frase e assim "funcione" a criação sonora coletiva.

Este jogo pode ser ideal para recolher dos participantes ideias musicais para a continuidade de outras criações grupais.

---

[15] *Refrão*: momento de *estabilidade sonora*, de uma frase que se "estabiliza" ou é escolhida para ser repetida coletivamente por todos. Uma variação pode ser um grupo de frases que se relacionam em contracanto e criam a função de *refrão*.

Ao mesmo tempo, pode-se instaurar uma sonoridade caótica, especialmente em grupos muito grandes, o que é um desafio estético e de provocação, exigindo da escuta uma abertura para sons simultâneos, em camadas e em massa timbrística.

Para pessoas ligadas à voz é um exercício de criatividade, de escuta, de escolhas de emissão, altura e um bom exercício para trabalhar vozes simultâneas em frases diferentes.

5.2.5 Sequência Minimal Mutante

É uma variação e um desenvolvimento da Sequência Minimal. Ao completar-se um ciclo onde todos da roda já criaram os próprios *loops*, cada participante a sua vez, altera a própria frase, em geral, contrastando com o que estava fazendo anteriormente - se estava realizando algo mais melódico, passa a fazer algo mais rítmico, por exemplo.

Os aspectos vocais são desafiados criativamente, em alternâncias entre ruídos, percussão vocal, alturas e células/frases que compõe a composição grupal. Assim, como os outros jogos aqui descritos, é um exercício de escuta grupal e percepção auditiva, privilegiando tanto a afinação quanto a exploração timbrística vocal e a empatia.

5.2.6 Carrossel

Exercício criado por Fernando Barba. O grupo é subdividido em pequenos grupos, cada um com um regente. Cada grupo menor cria elementos musicais, porém atentos a construir uma mesma música (obra/peça/improviso coletivo) com os outros grupos. A figura do regente em cada grupo menor é revezada, até que, ao término do jogo, todos tenham passado pela experiência de reger. Cada regente deve ficar atento aos sons dos outros grupos para poder apresentar ao seu grupo uma ideia musical que construa a música coletiva. Cada regente pode alterar a própria ideia, adaptar e assim que desejar indicar outra pessoa para reger em seu lugar.

Este jogo/exercício possibilita respostas de um grupo ao outro, estimulando a exploração sonora conforme o jogo vai ganhando dinâmica. A possibilidade de regência a todos os participantes é uma oportunidade de flexibilidade de papéis. É um jogo que pode ganhar fluidez à medida que cada participante tem confiança em sua relação com o grupo, com as próprias criações e na escuta dos outros grupos. Em alguns casos, o silêncio faz-se importante também enquanto composição.

Nos caminhos de experimentações e criações vocais, este jogo exige disponibilidade do grupo em acolher e executar as ideias vindas de cada regente. Também exige uma escuta periférica (ampliada) da parte do regente e o saber lidar com as tessituras de si mesmo e do próprio grupo. A exploração de ruídos e toda a gama de sons na composição, bem como a trama sonora que envolve camadas ou funções específicas de ritmo, harmonia, melodia são outros desafios para quem rege neste jogo. Os territórios podem alternar entre livres e idiomáticos.

5.2.7 Contágio Livre

Desenvolvido por Stenio Mendes é um jogo feito em roda, onde um participante inicia um estímulo sonoro de forma livre até estabelecer um mote, um *loop*. Os demais participantes são "contagiados" por este som e o complementam com outras frases, efeitos, ritmos. A massa sonora dura até quando o grupo sente que pode diminuir a intensidade e um a um dos participantes chegam ao silêncio, até todo o grupo silenciar.

Quando feito com a presença da voz, este é um exercício de transformação, onde uma frase pode ser o princípio de uma grande criação sonora, valorizando aquele estímulo inicial e buscando explorar o universo de possibilidades sonoras vocais que ele trouxe. É um exercício rico em criatividade e possibilidade de escuta, de paisagens e camadas sonoras sempre novas. A experiência de *nós*, conceito explicado por Stenio Mendes, aqui é vivida de forma crescente, desde que se inicia o contágio, até o silenciamento feito sem a necessidade de regência.

A comunhão estabelecida pode ser muito interessante para se trabalhar a escuta e sonoridade coletiva.

5.2.8 Semelhança/Variação/Diversidade

Este exercício proposto e desenvolvido por Stenio Mendes inicia-se com o grupo em círculo e em silêncio, quando um participante propõe uma frase em repetição. O grupo *imita* este som junto com primeiro participante, por um período suficiente em que se estabeleça e se sinta um uníssono presente e consistente em todo o grupo. Aos poucos, sem a necessidade de regência o grupo começa a apresentar variações da frase inicial, onde cada participante explora sua própria variação. Depois de um certo tempo, estas variações tornam-se frases muito distintas daquela primeira, caracterizando a *diversidade* ao estímulo inicial.

Após algum tempo experimentando esta diversidade sonora, o grupo aos poucos se aproxima da frase inicial com as variações antes experimentadas, ou novas variações e conclui em uníssono na mesma frase iniciada no começo do jogo.

Este é um exercício de memória, criatividade, escuta e de construção coletiva sem a necessidade de regência, contando com o fluxo e envolvimento de todos nas próprias transformações sonoras.

Ao utilizarmos a voz, as diferenças entre as propostas de semelhança, variação e diversidade podem ser exploradas por diferenciações timbrísticas, rítmicas, de altura, de intensidade e dos registros da voz. Em especial no momento de diversidade, por vezes, provocam-se estados catárticos e de caos sonoros. A habilidade de chegar ao caos e "suportá-lo" coletivamente, com rica ampliação dos espectros dos sons e a participação de todos em uma experiência provocativa, exige confiança grupal e culmina com o retorno à variação e semelhança, com momentos de estabilidade e coesão sonora grupal.

5.2.9 Manossolfa

Manossolfa é a uma prática relacionada ao solfejo musical que utiliza sinais feitos com mãos e dedos para indicar sons de uma escala, geralmente diatônica. Cada sinal indica um grau da escala e pode ser feita a uma ou duas vozes, com relações de intervalos entre as vozes.

No Brasil, o compositor e maestro Heitor Villa Lobos (1887 - 1959), um entusiasta da educação musical através do Canto Orfeônico[16] utilizava este sistema como uma de suas propostas pedagógicas. Na figura abaixo, um exemplo de sinais para uma escala diatônica:

---

[16] "Canto orfeônico é um tipo de prática de canto coletivo, denominado também como canto coral, tendo esse nome em homenagem a Orfeu, deus da mitologia grega, que encantava e amansava as feras com sua música [...] Foi utilizado preferencialmente por Villa Lobos como método de ensino da música nas escolas regulares de ensino em seu projeto de formação musical aos alunos e professores. O uso do manossolfa era utilizado para exercitar a capacidade de solfejar dos alunos: "Villa Lobos, em suas viagens à Europa, tinha conhecido os métodos ativos de educação musical e se encantara com a proposta de Kodaly, achando-a perfeitamente adequada às escolas brasileiras. As características do método que chamaram a atenção de Villa-Lobos foram: o uso de material folclórico e popular da própria terra, a ênfase no ensino da música por meio do canto coral, o que democratizava o acesso a essa arte; o uso do manossolfa - conjunto de sinais manuais destinados a exercitar a capacidade de solfejar dos alunos". (FONTERRADA, 2008, p. 212-213)

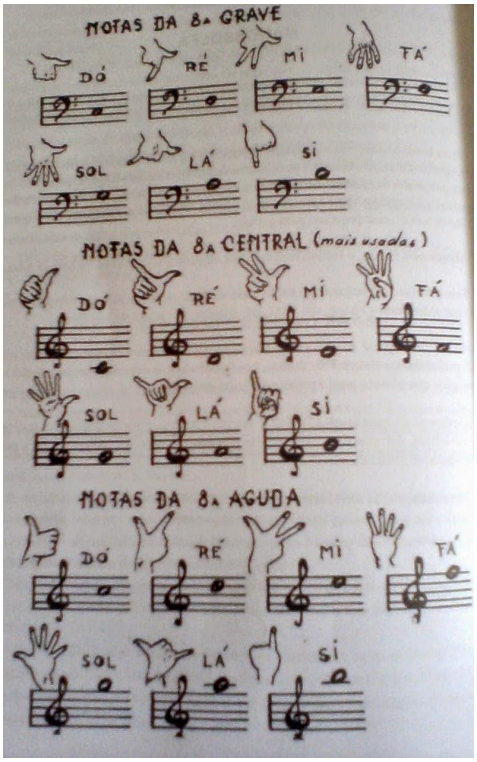

Figura 1. Manossolfa

Nos laboratórios de música espontânea, nos grupos de estudo e na *Orquestra do Corpo,* Stenio Mendes e Fernando Barba utilizam estes sinais para solfejo diatônico, porém com um desenvolvimento próprio, acrescentando sinais para alterações em sustenidos, bemóis e a utilização das duas mãos para regência de dois grupos simultaneamente.

O Manossolfa é um importante recurso para a música improvisada vocal. Pode ser utilizada junto a outros sinais que designam ruídos e blablação[17]. Com o acréscimo dos sinais de alteração (sustenidos e bemóis) é possível experimentar também contextos sonoros atonais, formar *clusters*[18], inventar. Uma vez que os sinais são compreendidos pelo grupo, passam a ser ferramenta para a música feita no momento.

5.2.10 Regência por sinais

---

[17] *Blablação:* é uma técnica teatral desenvolvida e denominada pela autora e diretora de teatro estadunidense Viola Spolin (1906 - 1994). Viola Spolin foi pioneira na criação de jogos improvisacionais teatrais e a *blablação* foi uma de suas propostas. Consiste em realizar um discurso utilizando sons e suas configurações fonéticas, mas sem lógica semântica ou palavras articuladas. Pode ser feita inspirada pela sonoridade de determinada língua. Apesar de não haver palavras, mas sons fonéticos, a impressão de discurso se faz presente, porém com maior liberdade com relação ao semântico.

[18] *Cluster*: palavra que traduzida do inglês significa *"aglomerado"*. Em música sugere um acorde formado por notas consecutivas em uma escala cromática. Por exemplo: *do, do#, re*, pode ser considerado um *cluster*.

> A ideia de regência... partindo para um lugar possível. Dentro da Música Corporal Espontânea o regente pode tomar o papel de organizador, sugerir o caminho a seguir, encaminhando os músicos a um senso de unidade, propondo vozes, ou mesmo um facilitador na convergência de diversas intenções estéticas dos participantes. Em outra situação seguinte, o regente pode se confrontar com um momento que anuncia a chegada do denominado "Fluxo Intuitivo", como que acordados por um estado artístico de inspiração, nos sentimos soprados a obedecer a uma regência vinda de dentro de nossa subjetividade, direto de um sentimento comungado com o coletivo, uma "partitura interna", em que o regente externo obedece também a esta nova regência, uma força de indução poética no estado psicológico de presença coletiva alterada. (MENDES, 2019)

Dentro das práticas da *Orquestra do Corpo*, Barbatuques e grupos de estudos, um estudo aprofundado é da regência por sinais. Com o intuito de fazer música espontânea, baseada na improvisação em grupo, Stenio Mendes elaborou um sistema de sinais que pudesse utilizar durante os laboratórios de criação e improvisação que inclui sinais para os sons percussivos, sons para as vozes, indicadores de abertura de harmonias, *clusters*, efeitos, *blablação*, sons da natureza. Indica também quando ocorre divisão de grupos, naipes, quando é solicitado um solo de improviso.

São estes:

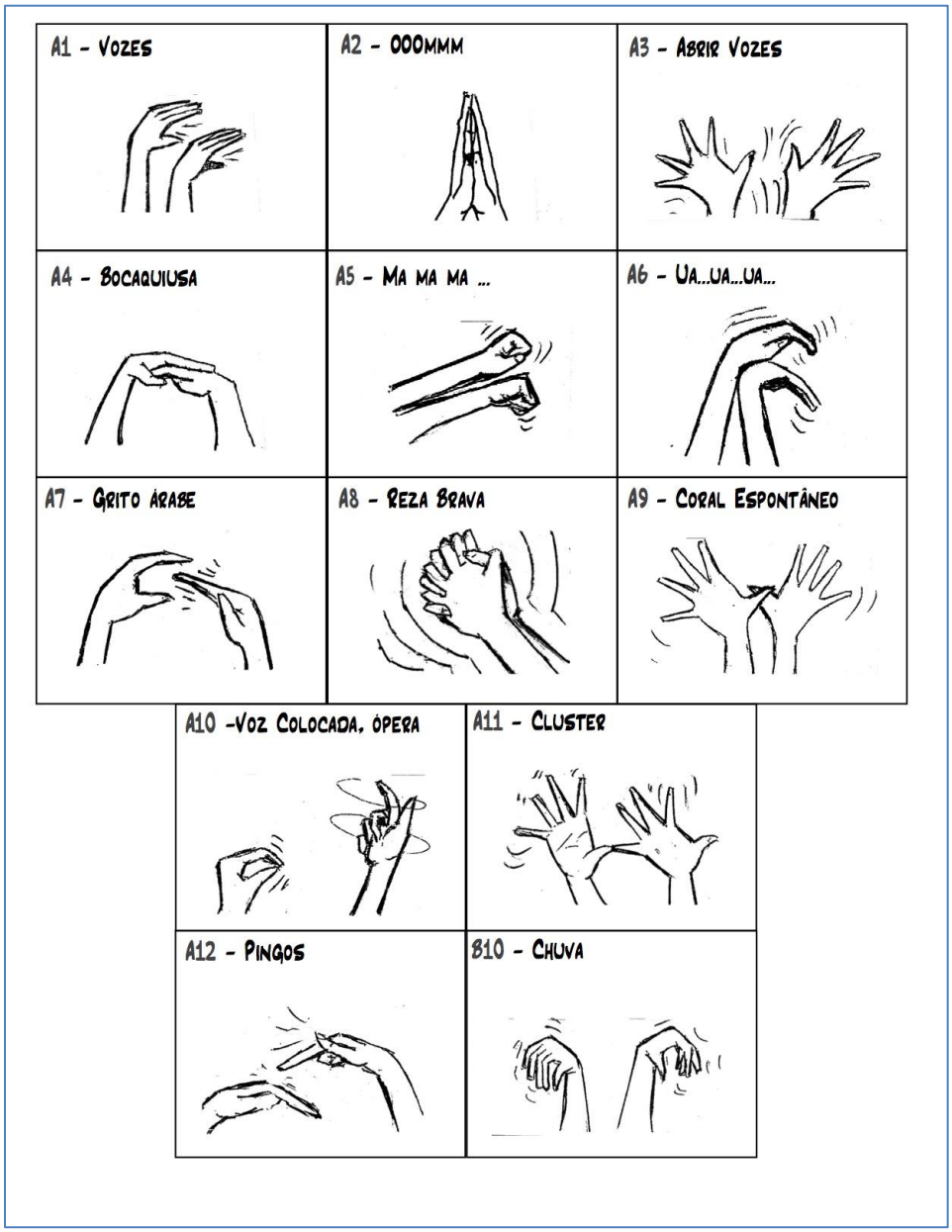

Figura 2[19] - Sinais para as vozes

[19] As figuras 2, 3, 4, 5 e 6 foram retiradas da apostila elaborada por Stenio Mendes e Fernando Barba e utilizada em cursos de formação em música corporal, em música espontânea dados por eles e na Orquestra do Corpo.

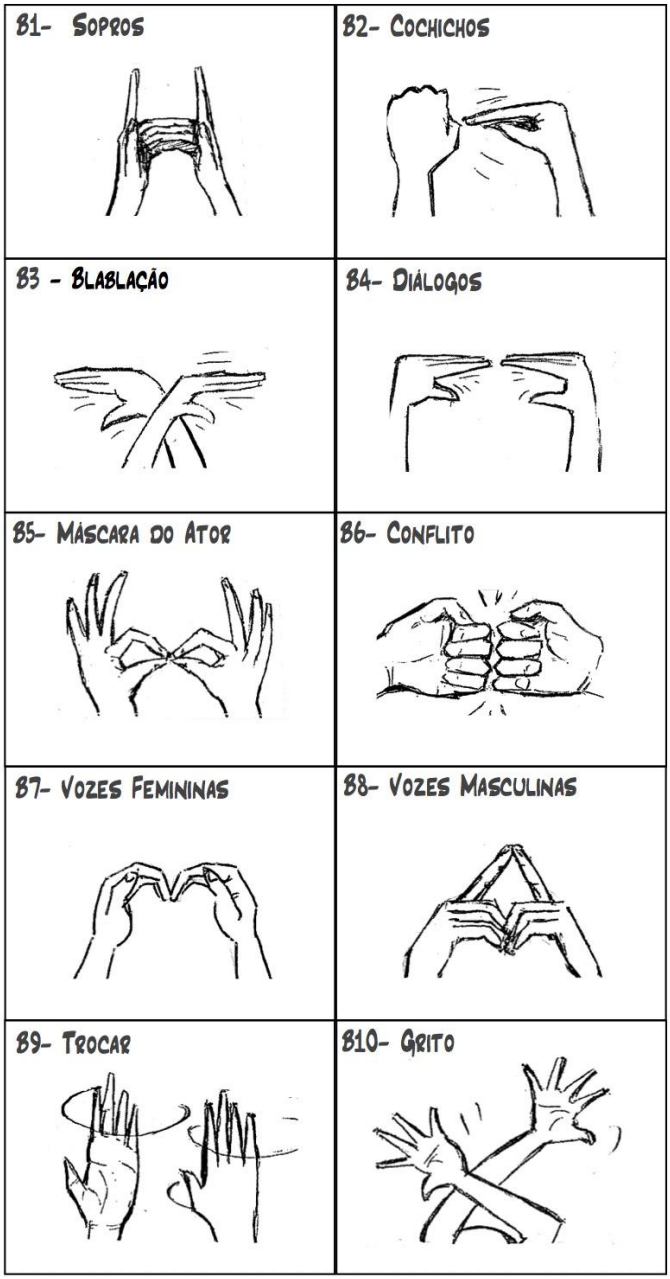

Figura 3 – Sopros-Blablação

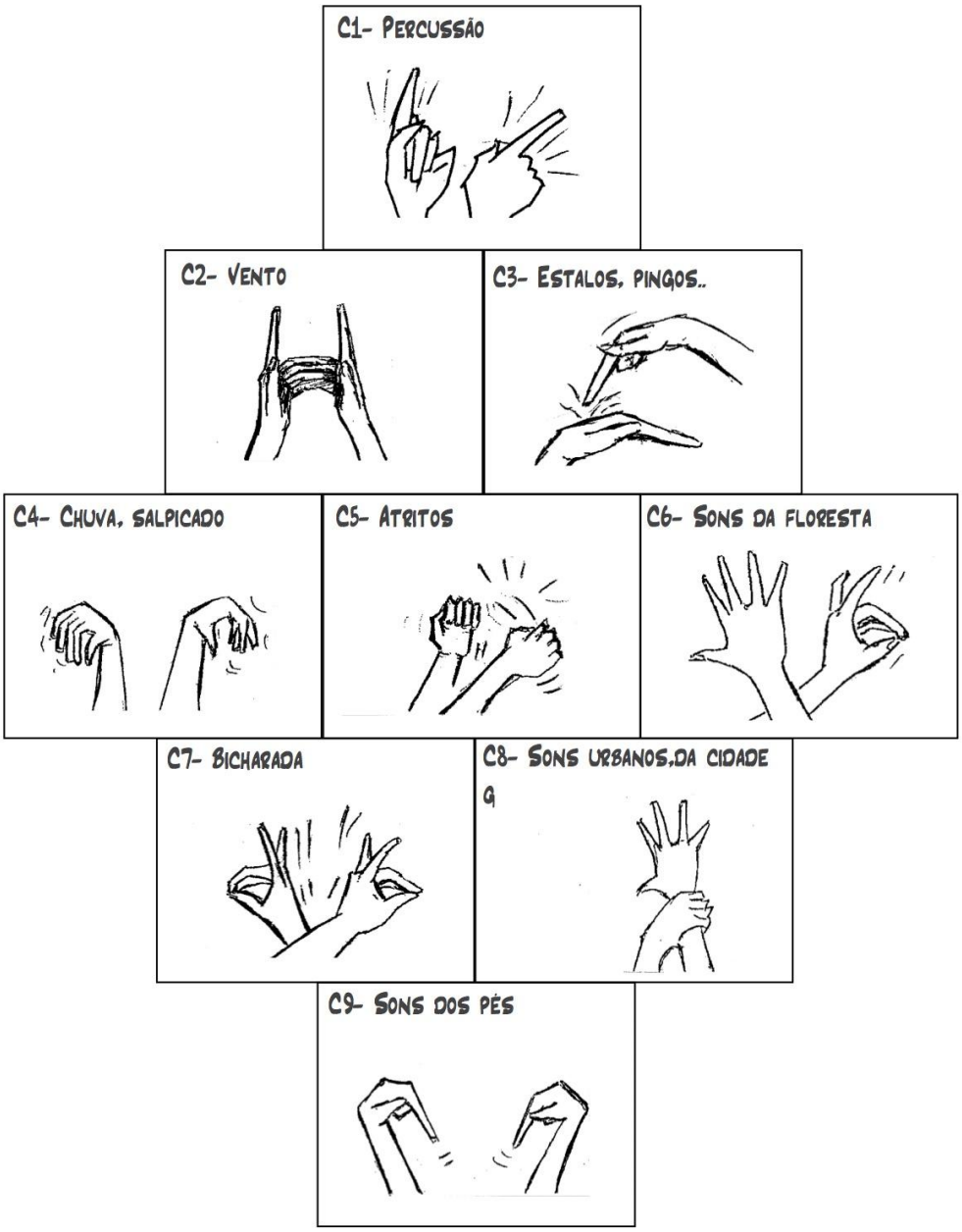

Figura 4 – Sons Percussivos

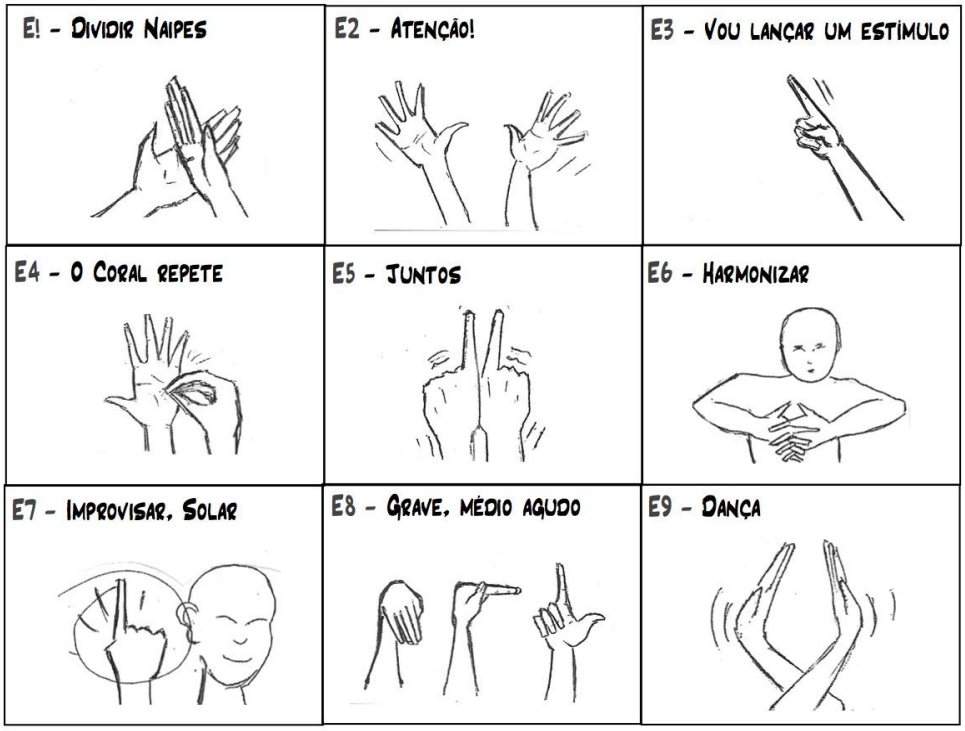

Figura 5 - Comandos

Alguns jogos, por serem frequentemente utilizados, possuem também sinais. Isto facilita para que durante uma improvisação se possa passar de um jogo para outro sem a necessidade do comando verbal.

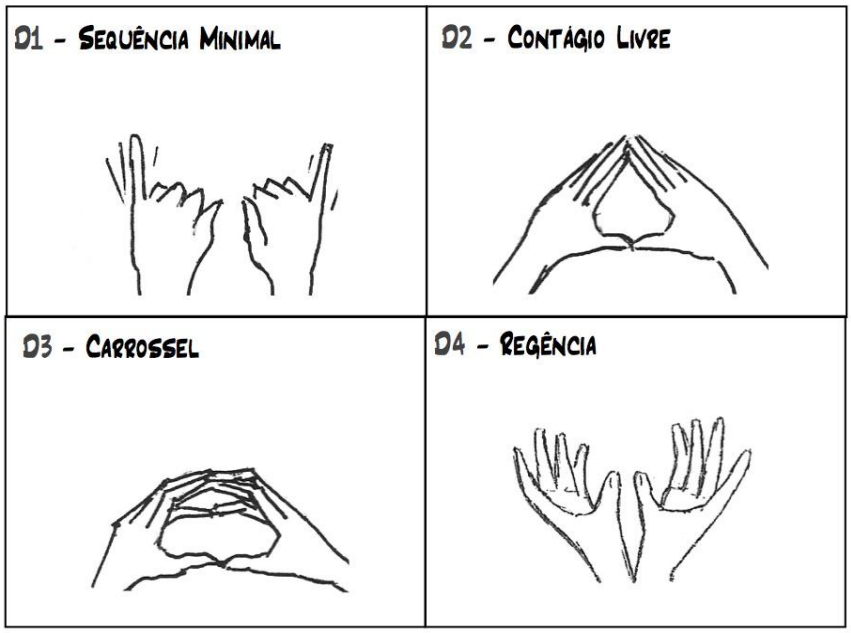

Figura 6 - Jogos

Este arsenal de possibilidades sonoras e jogos têm sido utilizado e aprofundado na *Orquestra do Corpo*, permitindo a exploração de uma extensa gama de alturas e relações intervalares mais definidas pelo regente/facilitador.

5.3 ORQUESTRA DO CORPO – UM LABORATÓRIO PARA A VOZ-CORPO

> Eu desde criança comecei a me envolver com música e, ao mesmo tempo que eu experimentava os instrumentos musicais, eu descobri este brinquedo que é esta percussão no corpo. Isso aos poucos foi virando uma prática coletiva, até que em 95 eu iniciei as minhas oficinas de percussão corporal com o material que eu tinha reunido. Nesse mesmo ano, eu conheci o Stenio Mendes, que já pesquisava há muito tempo a música orgânica, a música corporal, a percussão vocal. Foi um encontro incrível porque eu pude ampliar a minha visão do fazer musical, os timbres, os jogos e, a partir daí, comecei a desenvolver o Barbatuques, um grupo que foi sendo construído coletivamente, e no qual eu me dediquei esse tempo todo, criando uma linguagem da percussão corporal. Mas, uma hora, eu comecei a pensar: "puxa, o Barbatuques é tão legal o que a gente vive lá, fazendo em doze, quinze, oito pessoas, dependendo do formato, como é que seria uma orquestra? Como seria um grupo com trinta fazendo, com quarenta fazendo ou cinquenta" (BARBA apud MENDONÇA[20], 2016)

Com o objetivo de ser um laboratório de pesquisa sonora e de jogos de improvisação, Fernando Barba, desde 2009 (FORTE, 2017) começou a convidar músicos que vinham desenvolvendo pesquisas próximas ao universo da *música corporal*[21]. Pessoas que, em algum momento, em diferentes épocas, em grupos de estudo ministrados por Fernando Barba, Stenio Mendes, ou em grupos artísticos como o NOP[22] e o Barbatuques. Estes músicos, em sua maioria, também desenvolvem suas próprias pesquisas no universo da percussão corporal, da voz em improvisação, da educação ou performance musical.

A Orquestra do Corpo, possui um número de cerca de trinta e cinco pessoas que se reúnem sob a coordenação de Fernando Barba e Stenio Mendes para experimentar e, através

---

[20] Do vídeo: **Orquestra do Corpo**, produzido por Roberto Mendonça, disponível em < https://youtu.be/-Sn_-QGzEp4>

[21] Música Corporal: "O conceito de música corporal pode partir do entendimento de um corpo que produz teor musical através dele mesmo, considerando a percussão corporal ou mesmo a utilização da voz, ou seja, toda música que possa ser produzida diretamente no corpo e pelo corpo, excluindo a necessidade de outros objetos/ferramentas". (GOES, 2015, p. 92)

[22] *NOP* - Núcleo Orgânico Performático foi um grupo formado por músicos, cantores, atores, artistas plásticos, dançarinos, terapeutas e educadores, reunidos num trabalho experimental, utilizando as sonoridades orgânicas do corpo, através da percussão corporal e exploração de recursos vocais, instrumentos sonoros feitos de sucata e materiais recicláveis, buscando resgatar uma musicalidade instintiva, criativa e lúdica, a "música espontânea". O grupo foi formado em 2004, fruto da *Orquestra Orgânica Performática*, criada no ano 2000 pelo músico e compositor Stênio Mendes, com a colaboração de Fernando Barba, na extinta Universidade Livre de Música Tom Jobim - Brooklin / SP, sendo um núcleo de experimentação artística e pedagógica, com o objetivo de transformar cada membro num agente multiplicador da proposta de utilizar os recursos da percussão vocal/corporal, e estimular a investigação de materiais alternativos e suas possibilidades sonoras. (disponível em: https://organicoperformatico.wixsite.com/organicoperformatico/info)

da soma dos timbres, ampliar a pesquisa em percussão corporal, dos jogos de improvisação, de regência por sinais e de toda gama de "palhetas sonoras" vocais (BARBA apud MENDONÇA, 2016).

Com grande presença de cantores, e com a condução de Stenio Mendes em parte dos ensaios, a pesquisa vocal encontra ali possibilidades de exploração dos recursos de filtros vocais, dos registros dos naipes, da experimentação e improvisação como meio para a criação de novas linguagens e sonoridades: "Eu comecei a pensar na coisa da Orquestra Sinfônica [...], porque que eles chegaram nesta conclusão: tantos violinos aqui, porque que fica aqui o contrabaixo, porque que a percussão está lá atrás [...] Então eu pensei: 'nossa, então a música corporal está só começando'" (BARBA apud MENDONÇA, 2016).

A Orquestra do Corpo conta com alguns núcleos de pesquisa mais específicos, onde os integrantes podem contribuir com suas práticas e estudos sobre:

- percussão corporal
- corpo e voz (preparação vocal - corporal)
- regência para a improvisação coletiva

Para Stenio Mendes, a prática da regência dentro do trabalho da Orquestra do Corpo "tem um aspecto que vem da partitura interna, misturada com a partitura externa, tem um diálogo ali. Você conseguir tirar a sobrecarga do 'eu' como regente, como maestro e se colocar o máximo em sensibilidade, em sentir a mesma coisa, sentir junto." (MENDES apud MENDONÇA, 2016)

A Orquestra do Corpo trabalha em três frentes:

- arranjos fechados - por vezes com espaços para improvisação e variações dos temas;
- experimentações sonoras - sons novos que surgem durante os exercícios, jogos e aquecimentos individualmente e em grupo;
- música espontânea, música improvisada através de propostas previamente combinada, jogos de improvisação e regência. (MENDONÇA, 2016)

Uma perspectiva na Orquestra do Corpo, para Stenio Mendes é o de ser um laboratório de criação musical voltado a transcender percepções intrínsecas à atividade artística:

> O aspecto central destas observações "laboratoriais", é perceber que elas estão voltadas a uma mesma perspectiva, convergente à necessidade de transcendermos o nosso estado psicológico dispersivo, para a presença vertical de percepções resignificadas, comitantemente a atividade artística. (MENDES, 2019)

A música improvisada feita neste projeto, pela periodicidade dos ensaios e pela maturidade musical dos integrantes é experimentada como composição. Busca através do refinamento e do desenvolvimento da sonoridade vocal e corporal a criação de "mapas sonoros, praticando cada detalhe de um corte, de uma entrada, de uma saída, como se fosse uma composição" (BARBA apud MENDONÇA, 2016).

Percebe-se que os jogos de improvisação aqui apresentados e a Orquestra do Corpo, este laboratório de experimentação e criação coletiva, apresentam uma abordagem que privilegia a criatividade vocal dentro do processo de aprendizagem e aprimoramento musical.

Nos contextos apresentados, reflexões e alternativas para o trabalho vocal se evidenciam onde a relação com o outro, a escuta de cada voz, a experimentação de territórios musicais, regência para improvisação e a criação vinda de cada participante são valorizados e compõe a experiência coletiva.

A postura do educador/facilitador proposta por Stenio Mendes e Fernando Barba é multiplicadora, faz surgir, fomenta e se conecta com outros trabalhos que envolvem a improvisação dentro de contextos de ensino não-formal, suscitando reflexões sobre educação musical vocal, como veremos a seguir.

6 NOVA GERAÇÃO DE IMPROVISADORES E CENAS EM CONEXÃO

> Nas minhas experiências sinto que estamos formando uma irmandade, trazendo de volta o sentido do ritual, a partir do círculo, com os cantos circulares, com a música corporal, uma religação com os nossos ancestrais e redescobrindo o corpo como "o melhor instrumento" como diz Naná Vasconcelos. É um caminho às nossas origens, vivenciando e recordando aquilo que é essencial ao ser humano. (MENDES, 2017)

De maneira multiplicadora e *rizomática*, tal qual é a própria experiência de improvisação em seus caminhos múltiplos, não hierárquicos e feito de conexões, novas gerações chegam com trabalhos que envolvem a música corporal, a improvisação vocal coletiva e música espontânea. Observa-se um movimento em torno da música coletiva improvisada com uma rede de conexões entre grupos e abordagens.

Se considerarmos o terreno fértil que vem sendo alimentado desde a década de 90 por Fernando Barba e Stenio Mendes com as experiências da música corporal e da música orgânica, encontramos grupos e experimentos que começam a surgir a partir dos anos 2000: o grupos Fritos[23] (a partir de um estudo da percussão corporal), a Orquestra Orgânica Performática que originou o NOP - Núcleo Orgânico Performático (São Paulo - SP sob a coordenação de Stenio Mendes), o grupo Batucantante[24] (São Paulo -SP), o projeto Batukatu[25] (Rio Grande do Sul), os Batucadeiros[26] (Brasília -DF) e o projeto Música do Círculo[27] (também em São Paulo-SP) são exemplo vivos, também multiplicadores e em conexão de atividades e encontros que tornam-se cada vez mais frequentes.

O projeto *Músico do Círculo* através de suas atividades como o Retiro de Música Circular[28] e o Fritura Livre[29] estabelecem importantes conexões com uma rede internacional de improvisadores vocais. O projeto atua também em espaços públicos promovendo encontros de improvisação coletiva na cidade de São Paulo evidenciando música para conexão humana.

6.1 MÚSICA DO CÍRCULO: CANTOS CIRCULARES, PERCUSSÃO CORPORAL, COOPERAÇÃO E CONEXÃO HUMANA

---

[23] Fritos: https://fritosbr.wordpress.com/sobre/
[24] Batucantante: https://batucantante.wixsite.com/batucantante
[25] Batukatu: http://www.batukatu.com.br/
[26] Batucadeiros: https://educacaoeparticipacao.org.br/instituicoes-premio/batucadeiros/
[27] Música do Círculo: https://www.musicadocirculo.com/
[28] Retiro de Música Circular: https://musicadocirculo.wixsite.com/retiro
[29] *Fritura Livre*: Realizado uma vez por mês, desde 2013, é um encontro aberto de improvisação musical promovido pelo Música do Círculo em um espaço público de São Paulo.

O projeto *Música do Círculo* foi criado por Zuza Gonçalves, Pedro Consorte e Ronaldo Crispim e integra percussão corporal, cantos circulares, jogos criativos musicais numa abordagem que prioriza a cooperação grupal, os relacionamentos e a conexão humana. Zuza Gonçalves é professor convidado no workshop anual de *Circlesongs* do cantor norte-americano Bobby McFerrin no Instituto Omega, Nova York, Estados Unidos - a partir do ano 2016 - e assim é um ponto de conexão com a cena norte-americana de improvisação vocal na abordagem do Circlesongs ou Cantos Circulares.

Os Cantos Circulares são mais comumente definidos como um círculo de improvisação vocal realizado com distintos números de participantes, em que geralmente um membro do grupo mais experiente, um facilitador, canta improvisadamente uma curta frase musical. Este mote é repetido em loop por um naipe de vozes, criando-se sobre este, outros loops para os demais naipes - baixo, tenor, contralto e soprano -, formando uma polifonia. O facilitador pode improvisar em solo ou indicar que algum participante possa solar. Esta prática prioriza o fazer musical coletivo, partindo do improviso, da criação espontânea e da regência. O termo Canto Circular é a tradução do termo em inglês *Circlesong* (o objeto) ou *Circlesinging* (a ação), e é originado nas últimas décadas a partir do trabalho artístico e pedagógico de Bobby Mcferrin e seus colaboradores. Em 1997, Bobby Mcferrin e o grupo Voicestra[30] consagraram esta prática artística ao redor do mundo ao gravar o álbum chamado *Circlesongs*.

Zuza Gonçalves[31] (2017), em entrevista a esta pesquisa, comenta a respeito da abordagem dos Cantos Circulares, sua perspectiva estética e as contribuições ao canto coletivo. Para ele, uma diferença notável se comparada a um trabalho de repertório ou arranjo pré-concebido na música vocal coletiva é que os Cantos Circulares por acontecerem com base em ciclos, em padrões, facilita a memorização e possibilita um arranjo que se faz em ato, que se cria no momento:

> O arranjo (pré-concebido) não necessariamente é baseado em ciclos. Os arranjos vão ter a ver com as partes da melodia, geralmente (pensando em arranjos vocais). Às vezes o arranjo é um ciclo só, não repete nada. Neste sentido, os Cantos Circulares necessariamente são baseados em padrões. Por que? Como é algo criado na hora, tem que ser algo que você consiga decorar (memorizar) na hora. Estão

[30] "Bobby Mcferrin fundou Voicestra in 1986 e se baseia em música improvisadas liderada por ele. (mais informações disponíveis em: http://bobbymcferrin.com/bobby-projects/bobby-voicestra)

[31] Entrevista concedida por GONÇALVES, Julius (Zuza) à autora encontra-se transcrita no ANEXO I desta dissertação.

> delimitados por algo que possa ser decorado na hora e que o outro não precisa ficar um tempão esperando você aprender. (GONÇALVES, 2017)

Outra diferença é que o som vem da relação que se estabelece entre os participantes do círculo, diz Zuza Gonçalves:

> Eu descubro o som que vem na relação, na hora (na música improvisada). Eu canto, vocês repetem. (O) arranjo é uma imaginação, eu imagino que vai soar assim e aí, planejo isso. Por isso que, quanto mais você conhece um grupo, mais fácil fica de se arranjar para aquele grupo. O que me faz questionar porque os regentes de coro trabalham sempre com arranjos pré-escritos de música coral [...] quando você está fazendo na hora (com base na improvisação) tem muito de: estou fazendo para aquelas pessoas, naquele dia, naquela hora. A energia que está no ar, a musicalidade das pessoas. A desenvoltura delas. (GONÇALVES, 2017)

Para Zuza Gonçalves, o aspecto da descoberta do som no momento em que se cria e que depende da relação entre as pessoas para acontecer, traz a ideia de que esta música pertence a todos os participantes, como fruto de uma criação coletiva, inédita e construída a partir deste encontro:

> Eu sinto que tem o lance da descoberta, a gente está descobrindo junto essa música, mesmo que eu esteja sendo o veículo desta descoberta. [...] não é de quem criou, é de todo mundo. Tem muito isso, e eu não sei explicar o porquê, isso poderia se investigar. É diferente, por exemplo, eu trago um arranjo pronto, ensino as partes. As pessoas... não é sempre que as pessoas sentem que o arranjo é delas. [...] Com o Canto Circular parece que tem uma facilidade maior que as pessoas se apropriem daquilo, é que quase que "eles inventaram aquela linha", a sensação. Eu acho que tem a ver com o estar sendo criado no momento, na hora, está sendo criado naquela relação. Então as ideias que vem em mim, vem a partir do que eu ouvi do que você cantou, vem a partir da nossa *co-presença*, a gente está ali junto e as ideias vêm desse estar junto. Então é louco, todo mundo se sente parte da composição. Tanto que o pessoal fala: "ah, a gente está aqui criando música junto, né? Fazendo improvisação." (Ibidem)

Zuza Gonçalves é formado em composição e regência pela Universidade Estadual de São Paulo (UNESP). Sempre esteve ligado à música vocal e em certo momento se aproximou do trabalho de Fernando Barba e Stenio Mendes, integrou o grupo Fritos, o Núcleo Orgânico Performático (NOP) e a Orquestra do Corpo. Ao fazer parte da cena de improvisação coletiva da cidade de São Paulo e ao colaborar com a cena dos Cantos Circulares dos EUA, comenta a respeito de certas diferenças na sonoridade e na conduta dos jogos de improvisação nestas duas cenas. Enquanto que a dinâmica dos Cantos Circulares centraliza na figura de um regente e das ideias musicais vindas dele, no Brasil os jogos e propostas da música corporal e da música espontânea orgânica trazem à tona ideias musicais coletivas, a regência compartilhada e uma sonoridade mais experimental e aberta para explorações timbrísticas do corpo e da voz:

> Mesmo o Bobby, ele faz os circlesongs e não é que são radicalmente diferentes sempre. Tem uma identidade estética que é do indivíduo [...]. Isso é bem diferente da abordagem que eu vejo aqui, do Stenio, dos nossos jogos de improvisação, que são mais abertos. [...] (Aqui são) mais com influência da música experimental, especialmente com relação a timbre, ao som sem altura definida e na relação com o corpo, com a percussão corporal. Esse é um elemento que eles lá fora, quando eu estou por lá, eles veem como uma grande novidade. Quando eu vou lá eu faço Cantos Circulares e coloco alguns sons, coloco algumas palmas, percussão no meio, concatenando voz e percussão. (GONÇALVES, 2017)

Percebe-se que os territórios musicais experimentados no contexto dos Cantos Circulares são geralmente idiomáticos. Em contraste, no trabalho realizado no Brasil, em especial por influência de Stenio Mendes, existe um território de maior exploração timbrística, de atonalismo, de trabalho com o espectro dos sons e dos ruídos vocais. Também se ressalta que nos Cantos Circulares as criações provêm de um único indivíduo, em contrapartida, na cena brasileira, a atenção é dada aos sons dos participantes como primeiros disparadores de um jogo.

A ideia de valorizar o que vem de cada um dos participantes é especialmente privilegiada nos trabalhos desenvolvidos pelo Música do Círculo, como uma forma de potencializar mais ainda o sentido de comunidade e coletividade:

> E na Música do Círculo a gente tenta dar conta de tudo isso. A força da criação do coletivo, as ideias que vem do grupo, alternando com as ideias quando uma pessoa entra e faz tudo. Então uma pessoa se mostrar ali inteira e ser observada por toda a roda, isso é super bonito, ao mesmo tempo a roda pode mostrar como ela é maior do que a soma dos indivíduos e criar coisas que só existiram por este caminho, cada um criando um pedaço. Então, a gente tenta evidenciar esses dois elementos que a gente teve a oportunidade de vivenciar. (Ibidem)

O conceito de experimentação e criação de novas formas de se relacionar com a música, com a participação de pessoas, de intervenção e escuta na cidade, se desdobrou em um projeto de improvisação em espaços públicos, o Fritura Livre.

O encontro *Fritura Livre* é realizado uma vez por mês na cidade de São Paulo, em espaço público - geralmente na praça Victor Civita, no bairro de Pinheiros - e aberto para pessoas com ou sem experiência musical. Neste grande encontro mensal, se vivenciam práticas de improvisação com percussão corporal, Cantos Circulares, jogos de improvisação, movimentação no espaço, práticas de cooperação e regência compartilhada. Algumas destas práticas são atualizações de jogos de criação e exploração sonora desenvolvidos por Stenio Mendes e Fernando Barba, mas outros tantos jogos são criados também pelos integrantes do projeto.

Ronaldo Crispim e Pedro Consorte, assim como Zuza integraram o grupo Fritos e do NOP. Pedro Consorte[32] (2017) ao lembrar dos primeiros impulsos para o que viria a ser o Fritura Livre, comenta:

> "[...] representava uma vontade de compartilhar com outras pessoas (o som, os jogos, a improvisação e o estudo da música corporal), de levar para outros lugares, mas a gente ainda não sabia exatamente como [...] essa coisa da experimentação mesmo que era bem parte do nosso estudo, era muito experimental. Tem a ver com isso, com testar outros lugares [...], tinha isso de compartilhar e fazer uma intervenção mais fora da bolha, de levar para o espaço público. (CONSORTE, 2017)

Nota-se que uma característica forte do Fritura Livre é o fluxo contínuo de um jogo para o outro, sem interrupções, como uma grande vivência improvisacional com a participação de cinquenta, sessenta, oitenta e até cem pessoas. Outra característica é a de ser um grande ponto de encontro entre as pessoas que já tiveram contato com a improvisação coletiva, artistas musicais de outras partes do mundo que visitam a cidade e pessoas que nunca improvisaram musicalmente.

Ronaldo Crispim (2017), em entrevista à autora, comenta a respeito de sua percepção sobre o jogo musical onde "[...] a maneira de como eu jogo depende da visão que eu tenho do jogo, sobre o jogo. Então a minha ação no mundo vai ter a ver com a visão de mundo que eu tenho." (CRISPIM, 2017). Ele reconhece no trabalho de Fernando Barba e Stenio Mendes, também na música feita de forma cooperativa e inclusiva que o Música do Círculo propõe, um modo de superar o padrão competitivo no ambiente musical. Para ele, existe um esgotamento de competição em todas as áreas humanas que nos leva para um lugar insustentável, de colapso de estruturas. Ronaldo Crispim diz que vê o surgimento da (re)invenção de outras formas do fazer musical, mais ligado ao "ancestral das comunidades, ao círculo, à noção de comunidade, de seguir junto" (Ibidem). Essas formas operam e contribuem para a colaboratividade, a cooperação.

Crispim (2017) deseja que o trabalho com o Música do Círculo aprofunde as relações entre os participantes num caminho de "contribuição com este movimento de transformação cultural. Pela música, fazer música também para alimentar uma visão de mundo que possa se desdobrar em outros tipos de relação e ação no mundo, para que ele se torne sustentável e a gente siga." (Ibidem).

---

[32] Entrevista concedida por CRISPIM, Ronaldo; CONSORTE, Pedro; GONÇALVES, Julius (Zuza) à autora e encontra-se transcrita no ANEXO I desta dissertação.

Para Pedro Consorte (2017), toda forma de fazer música traz uma visão de mundo. Formas de ensinar onde só o professor contém o saber, onde o aluno não tem espaços para exercer escolhas, para criar, para o prazer, para se conectar com as pessoas, transparecem uma determinada visão de mundo no próprio fazer musical. Consorte relata que nas atividades do Música do Círculo as escolhas são feitas para facilitar a conexão entre as pessoas através da música:

> Então, na nossa prática, em termos bem concretos, esses valores são representados por isso, por estes momentos de interação até físicas com outras pessoas, que as pessoas batem palmas umas com as outras, com os momentos que elas escolhem o que elas querem cantar ou escolhem que nota elas querem cantar. "Notas longas", mas, você pode fazer a nota que você quiser…. Ou você pode criar a célula rítmica que você quiser, a gente vai somar tudo isso. (CONSORTE, 2017)

Retomando as indagações trazidas no início desta dissertação, percebe-se aqui um contexto de educação musical não-formal inclusivo que amplia a visão do papel da educação musical vocal nos dias de hoje. Se por um lado a especialização e o trabalho técnico estilístico ocupam grande parte do ensino formal musical, aqui vemos a utilização da música improvisada vocal-corporal como possibilidade de conexão, desenvolvimento humano e colaboratividade, valores que se fazem necessários ao educador musical vocal nos dias de hoje.

Esta visão sobre o fazer artístico corrobora com o conceito de *Estética Relacional* do ensaísta e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (1965 -). O autor olhando para a produção dos artistas visuais contemporâneos dos anos 2000, percebeu uma atualização na forma de pensar a arte contemporânea. Alguns destes artistas observados por Bourriaud apresentavam um pensar estético que se relacionava com questões pertinentes a temas de colaboratividade e processos coletivos: pertencimento, etnias e relações sociais, diálogo entre as culturas, vida urbana, espaço e relação entre as pessoas, questões ambientais e pensamentos para um futuro comum global.

Este tipo de estética Bourriaud (2009) chamou de *Estética Relacional* que propõe uma forma de *habitar a arte*. Para o autor, o artista contemporâneo propõe estas soluções como forma de corresponder mais às necessidades e anseios deste início de século XXI:

> A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante. (BOURRIAUD, 2009, p. 15)

Bourriaud (2009), ao descrever processos criativos e artísticos coletivos e colaborativos, propõe e define o artista que habita as circunstâncias para transformar o contexto de sua vida - sua relação com o mundo sensível ou conceitual - em um universo duradouro. Duradouro porque propõe uma experiência possível de vida através da própria visão sobre o que é arte.

Ao observar as propostas, os conceitos que norteiam o fazer musical e o ambiente de improvisação na música corporal, na música espontânea e na Música do Círculo, segundo a proposta dos músicos e educadores protagonistas nesta pesquisa, notamos a busca pela vivência de valores em suas práticas, de forma que as experiências de vida e arte se confundem e se retroalimentam.

Para Zuza Gonçalves, é importante evidenciar estes princípios de inclusão, conexão, cooperação no fazer musical:

> Eu gosto de evidenciar os princípios e valores humanos presentes nas práticas. Porque isso foi o que transformou a minha vida. Foi olhar para esses valores e olhar na minha vida o quanto eles estavam presentes também. E falar: "Eu quero viver como eu faço música". (GONÇALVES, 2017)

Zuza Gonçalves, Ronaldo Crispim e Pedro Consorte propõem nas práticas do Música do Círculo que o fazer musical esteja ligado à vida, que se ocupe da qualidade das relações e que seja um tempo/espaço de conexão entre as pessoas. Através de suas atividades que são sempre inclusivas e abertas a quem quiser participar, com ou sem experiência musical, ampliam a gama de pessoas que passam a conhecer e ter contato com a abordagem da música corporal, da música espontânea e fomentam o que chamaram de *música circular*, a música que surge das práticas e valores presentes em seus trabalhos.

Para Stenio Mendes, sentir o coletivo desta forma, colaborar e participar deste campo é uma necessidade intrínseca ao artista:

> Para o ser humano é o campo empático, de sensibilidade, transcendente do seu eu, desta centralidade, buscar esta transcendência de sentir o coletivo, participar deste campo coletivo e ver o que ele pode cooperar neste campo coletivo. Mas principalmente o artista, ele necessita tremendamente deste lugar. (MENDES, 2017)

7 COSTURAS VOCAIS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO, IMPROVISAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO DESCRITOS POR CANTORES PROFISSIONAIS

> Vejo a voz como a fonte de vibração contagiante mais imediata para expressar nosso universo subjetivo, estados interiores, emoções, humores. Sua onda portadora denuncia intenções, um espectro amplo de toda a verticalidade humana, desde náufrago dos infernos aos alados dos céus. A voz desde Sócrates, ao dizer "Fala para que eu te veja", além do aspecto sinestésico, podemos atribuir como sendo um dado "concreto" tanto em um diagnóstico psicológico como no campo das artes, a revelação de estados iluminados de consciência, de força empática, de contágio, de humanidade entre tantas outras presenças. (MENDES, 2019)

A fim de aprofundar as questões relacionadas à voz em processos criativos, improvisação e experimentação nos contextos dos jogos e conceitos apresentados nesta pesquisa, de forma qualitativa entrevistamos doze cantores profissionais[33] que têm ou tiveram contato com o trabalho de Stenio Mendes, Fernando Barba e Música do Círculo. Foram escolhidos como recorte para que pudessem vir à tona reflexões de aspectos vocais presentes nestas abordagens, em torno delas e, com este foco definido, contribuir para algumas questões pedagógicas vocais levantadas no início deste trabalho. Alguns entrevistados fazem parte dos grupos *Orquestra do Corpo*, *Barbatuques* ou faziam parte do *NOP* (Núcleo Orgânico Performático). Todos os entrevistados desenvolvem seus trabalhos profissionais e pesquisas próprias com a Voz Cantada em projetos solos ou coletivos.

As entrevistas foram feitas em forma de questionário com respostas dissertativas e de alternativas relacionadas aos temas: voz e criatividade; práticas de improvisação relatadas em seus aspectos estéticos, técnicos e expressivos; jogos de improvisação; a configuração do círculo nas atividades de improvisação e criação coletiva; aspectos de desenvolvimento humano e musical envolvidos; a voz no contexto de improvisação e sua especificidade no campo da regência.

7.1 FORMAÇÃO E REFERÊNCIAS

Dos doze cantores, quatro identificaram o próprio trabalho vocal como sendo de artista/performer; cinco como artista/performer e educador musical; uma como artista/performer, educadora musical e fonoaudióloga; um como artista/performer, educador musical e luthier experimental; um como sendo educador musical.

---

[33] Foram entrevistados: Luciana Horta, Tais Balieiro, Lenna Bahule, Luana Baptista, Ritamaria, Uliana Ferlim, Beth Amin, Max Schenkman, Marcus Vinícius, Joyce Freire, Larissa Finocchiaro e Anabel Andrés. Os formulários de resposta se encontram na íntegra no ANEXO II deste trabalho.

Cinco dos entrevistados responderam que são regentes de grupos, coros ou música improvisada por sinais.

Ao responderem quais são as principais referências neste tipo de música, tivemos como respostas:

- Orquestra do Corpo;
- Orquestra do Corpo;
- Bobby McFerrin e Música do Círculo;
- Grupo Barbatuques e Orquestra do Corpo;
- Vocal Summit do Bobby Stolof, Bobby McFerrin, Rhiannon, Roger Treece, Música dos Inuit - jogos de mulheres, sambas de roda em que as pessoas improvisam os versos, repentes/ desafios de coco e de viola, Fritura Livre, Coro Profana;
- Música do Círculo, Circlesongs, Bobby Mcferrin, Joey Blake, Zap Mama, Camille, música tradicional de Moçambique e toda e qualquer música popular;
- Hermeto Pascoal, Chefa Alonso, Hans-Joachim Koellreutter, Murray Schafer, Walter Smetak, Pauline Oliveros, Phil Minton, Meredith Monk, Bobby Mcferrin, música pernambucana;
- Stenio Mendes, Fernando Barba, Grupo Barbatuques, Bobby Mcferrin, Madalena Bernardes, Thomas Adam, Naná Vasconcelos, Camille, Meredith Monk, Luciana Souza, Ricardo Breim;
- Stenio Mendes, Fernando Barba, Orquestra Orgânica Performática, Núcleo Orgânico Performático (NOP), Vozes Bugras;
- Rhiannon, Bobby Mcferrin, Meredith Monk, Fernando Barba, Stenio Mendes;
- Orquestra do Corpo, grupos de estudos com Fernando Barba e Stenio Mendes, Fritura Livre, Música do Círculo, Bobby McFerrin e artistas-educadores-cantores ligados a essa prática;
- Bob Stoloff. (ANEXO II, p. 168-217)

Percebe-se que apesar das referências serem muito variadas, claramente traçam-se conexões entre elas.

Sete cantores citaram o cantor estadunidense Bobby Mcferrin, destes, três citaram a abordagem dos *Circlesongs* como referência. Outras referências citadas foram os cantores

Rhiannon, Roger Treece e Joey Blake que são colaboradores de Mcferrin em oficinas, discos ou performances na abordagem dos *Circlesongs.*

Sete cantores citaram o trabalho de Stenio Mendes, Fernando Barba ou a *Orquestra do Corpo, Barbatuques*, *Orquestra Orgânica Performática e Núcleo Orgânico Performático* (NOP) que são grupos criados a partir do trabalho destes dois educadores sozinhos ou em parceria.

Quatro indicaram o projeto Música do Círculo ou o Fritura Livre (atividade realizada por este projeto) como uma das próprias referências em música coletiva improvisada.

Manifestações de culturas tradicionais foram citadas por três cantores como referências: Inuit - jogos de mulheres, sambas de roda em que as pessoas improvisam os versos, repentes/desafios de coco e de viola; música pernambucana; e a música tradicional de Moçambique.

Cantores e compositores experimentais brasileiros e estrangeiros também foram citados: Madalena Bernardes, Naná Vasconcelos, Hermeto Pascoal, Luciana Souza e Ricardo Breim (brasileiros); Camille (francesa); Meredith Monk, Pauline Oliveros e Bob Stoloff (estadounidenses); Chefa Alonso (espanhola); Phil Minton (inglês); Walter Smetak (suíço); Hans-Joachim Koellreutter (alemão); Murray Schafer (canadense).

Destacam-se também precursores de conceitos e pesquisas em Educação Musical: Hans-Joachim Koellreutter, Murray Schafer, Chefa Alonso (cujas pesquisas foram abordadas nos capítulos anteriores).

Quando perguntados o quanto conheciam das práticas de improvisação propostas por Stenio Mendes e Fernando Barba:

- **nove cantores** responderam que *conhecem profundamente;*
- **duas cantoras** responderam que *conhecem pouco,* sendo que uma delas disse conhecer mais o trabalho de Fernando Barba*;*
- **uma cantora** respondeu que *não conhece diretamente*, mas que através Zuza Gonçalves, Pedro Consorte e Ronaldo Crispim havia conhecido o trabalho e os jogos criados por eles.

As respostas para a questão se conheciam as práticas de improvisação propostas pelo Música do Círculo, foram:

- **três cantores** disseram que *conhecem profundamente*;
- **cinco cantores** disseram que *conhecem suficiente*;
- **dois cantores** disseram que c*onhecem pouco*;
- **uma cantora** disse que *não conhece*.

Estas perguntas inicias foram para checagem sobre o nível de conhecimento dos trabalhos referidos e as referências pertinentes a estes. As respostas apontam para um conhecimento com uma escala de mínimo (pouco) ao profundo sobre o conhecimento dos jogos de improvisação e trabalhos abordados nesta pesquisa, sendo que cada um dos cantores disse conhecer bem ao menos uma destas propostas de jogos e improvisação.

7.2 VOZ E CRIATIVIDADE, O USO DA VOZ NAS PRÁTICAS DE IMPROVISAÇÃO

A Voz e a Criatividade nas práticas de improvisação propostas por Fernando Barba, Stenio Mendes e Música do Círculo foram abordadas e cada um dos doze cantores avaliaram suas possíveis contribuições na área da voz e do canto.

Para Larissa Finocchiaro (2019), cantora e artista performer, a música corporal e as práticas de improvisação transformaram seu modo de ver e fazer música. Para a cantora que estudou em espaços tradicionais de ensino musical como o Conservatório de Tatuí, ao mesmo tempo em que fez parte dos grupos de estudos de Fernando Barba e da Orquestra do Corpo, estas práticas podem contribuir para construir novos espaços no aprendizado e prática musical-vocal. Também possibilitam "desenvolver a capacidade de se conectar com outro, de criar, de escutar, de apoiar, de ser apoiado, de desenvolver a musicalidade e assim, abrimos mais espaço para uma sociedade mais inclusiva e mais criativa como um todo". (FINOCCHIARO, 2019)

Ainda para Larissa Finocchiaro, as propostas de Fernando Barba, Stenio Mendes e do Música do Círculo, são propostas essencialmente coletivas e que convidam à criação tendo o corpo e a voz como matéria-prima para o fazer musical, de forma eficiente, criativa em estudos e práticas rítmicas, harmônica e melódicas: **"**O improviso está presente não como algo pontual (como às vezes costuma acontecer em alguns espaços de educação musical) mas ele é o ponto de partida. Isso desloca o fazer musical tradicional e aponta novos caminhos nessa área". (FINOCCHIARO, 2019)

Em termos estéticos para a voz, no contexto das práticas de improvisação aqui citadas, Larissa comenta:

> A voz também é convidada a se deslocar do lugar comum que ainda é praticado nos conservatórios e escolas de música. Há espaço para experimentações muito interessantes de timbres que usam a voz como instrumento. Ainda é inovador que usemos a voz de forma mais criativa e não apenas para cantar melodias e letras em formato de canções. Muito me interessam essas práticas que exploram a voz para criar acompanhamentos rítmicos e harmônicos, para produzir sonoridades estéticas diferentes do usual e que convidam o tempo todo à criação em ato, com improvisos coletivos e individuais. Acredito que tais práticas sejam fundamentais para transformar o fazer musical tradicional e apontar caminhos muito interessantes para quem trabalha com canto (seja artista performer ou como educador). (FINOCCHIARO, 2019)

Para Helena Baúle (Lenna Bahule) (2019), cantora e educadora musical moçambicana, residente no Brasil, as práticas citadas se relacionam com a voz e a criatividade em algum nível. Ela avalia que cada um destes personagens colabora de forma singular com a voz em processos de criação:

> acho que mais o Stenio tem uma curiosidade mais elaborada sobre a voz. A investigação dos timbres, harmonias, harmônicos, formato da boca, paisagens sonoras pelo timbre da voz, no detalhe, e na descontração do que são as normas e formas de fazer música desde o nível da improvisação à composição. Vejo a pesquisa do Barba mais pra o universo da composição e do arranjo musical usando paisagens, mais preocupado com o acabamento e a lapidação dos timbres em função de uma estética e/ou arranjo musical. A Música do Círculo me parece ter uma pesquisa mais engajada pelo desejo de construir comunidade. Inclusão e criatividade para todos. (BAHULE, 2019)

A artista, performer, cantora e educadora musical Maria Rita Brandão Machado (Ritamaria) (2019) vê no ambiente dos jogos e da improvisação o espaço para o desenvolvimento da criatividade e para ela a voz acontece de diferentes maneiras, no canto, em percussões e efeitos vocais, em timbres e sonoridades mais experimentais, texturas e blablações. (BRANDÃO, 2019)

Ritamaria Brandão (2019), assim como Lenna Bahule vê em cada uma destas práticas uma busca por uma linguagem específica com relação à estética vocal. Para ela, Fernando Barba tem uma maneira muito própria de compor, partindo da percussão corporal e de suas amplas referências musicais pessoais, seus idiomas e territórios musicais estão neste lugar. Para ela, nas práticas do Música do Círculo, tem uma estética mais próxima do canto estadunidense, com fortes referências da música africana. Já as práticas de Stenio Mendes são "mais abertas e desafiam mais o performer e o ouvinte no campo da música experimental". (BRANDÃO, 2019). Sendo assim, as práticas de Stenio Mendes fazem uma aproximação a tipos de improvisação livre.

Tais Balieiro, cantora e artista performer, integrante do grupo *Barbatuques*, também enxerga contribuições singulares de Stenio Mendes, Fernando Barba e Música do Círculo:

> Nas práticas do Stenio a voz está totalmente conectada com a criatividade e o improviso, através de jogos, dinâmicas e regências. Nas práticas com o Barba, dentro do Grupo Barbatuques, o uso da voz também é criativo porém dentro de estruturas mais formuladas, arranjos, etc. Na Música do Círculo, que conheço menos, me parece que a voz, também (é) usada de forma criativa, mas principalmente de forma conduzida, está mais relacionada a um propósito de conexão. (Todas) são práticas que valorizam/extraem aspectos pessoais, espontâneos e sensibilidades adquiridas com o próprio fazer, através das práticas dos jogos e dinâmicas. (BALIEIRO, 2019)

Para a cantora, artista performer e educadora musical Luciana Horta (Lu Horta), integrante do grupo *Barbatuques*:

> Os exercícios e jogos propostos por essas práticas abrem o leque de possibilidades do uso da voz. A voz falada, a voz cantada, a imitação de sons, ruídos, instrumentos, e timbres variados são explorados e convocados por essas práticas através de jogos de improvisação, estimulando a criatividade e ajudando a construir um vocabulário vocal, musical, autêntico e flexível. Essas práticas rompem o padrão tradicional do uso da voz. Os aspectos estéticos, técnicos e expressivos são vivenciados sob a perspectiva de uma investigação mais livre e criativa. Cria-se para voz um ambiente lúdico e musical que proporciona a liberação de sons e a investigação de timbres inusitados enriquecendo assim a expressividade e a capacidade de se comunicar como um todo. (HORTA, 2019)

Lu Horta (2019) ressalta questões importantes levantadas na primeira parte desta pesquisa. Ela aponta que nestes jogos pesquisados é possível trabalhar a voz humana preferencialmente como um lugar de criação, de invenção e de experimentação deixando mais rica a expressividade e comunicação do cantor.

Anabel Andrés (2019) cantora, artista/performer e educadora, participa da *Orquestra do Corpo* e integrou a Orquestra Orgânica Performática, depois o Núcleo Orgânico Performático (NOP). Hoje faz parte do grupo *Vozes Bugras* junto com também antigas integrantes destes grupos (NOP e Orquestra Orgânica Performática). Ela destaca o trabalho vocal nos jogos e os processos de escuta, estado de presença e profunda coesão, no trabalho de regência vocal de Stenio Mendes:

> Sim, a voz é um dos recursos musicais do corpo que mais utilizamos na criação da música coletiva com Stenio e Barba, especialmente na criação de harmonia e paisagens sonoras nas práticas de "contágio livre", mas também na "sequência minimal" e "carrossel". Acho que a escuta e o envolvimento na voz coletiva conduzem rapidamente ao aprofundamento de um estado de catarse, um estado meditativo, de presença, fundamental para improvisação. O Stenio tem também um trabalho específico de regência com os recursos da voz, [...] funciona como um coral cênico, e nesse caso a nossa conexão se dá através de códigos que ele cria, e a regência conduz a improvisação coletiva, gerando um corpo sonoro muito potente e

> com profunda coesão. Há também outras propostas voltadas para a experimentação de acordes improvisados com a voz, formando uma cama para outros participantes realizarem solos, e outros de criação de paisagens sonoras determinadas, nas quais a voz inevitavelmente cria diversas atmosferas, seja recriando o som de animais, de ajuntamentos humanos, de eventos da natureza (vento, chuva, trovão, etc). (ANDRÉS, 2019)

A respeito do trabalho do Música do Círculo, Anabel Andrés comenta que teve poucas experiências com os três, porém percebe que "a voz utilizada na regência de coros minimais, semelhante ao carrossel, também propiciando um estado de catarse, como mantras sobre os quais os solistas improvisam". (ANDRÉS, 2019) Ela também associa a esta prática às propostas do cantor estadunidense Bobby Mcferrin.

Com relação ao uso da voz, em seus aspectos estéticos, técnicos e expressivos vivenciados nas práticas de improvisação aqui estudadas, Anabel Andrés comenta que percebe uma tendência à abertura de vozes "em intervalos harmônicos e padrões rítmicos que remetem à música étnica, uma musicalidade ancestral, mas também há bastante experimentação dodecafônica, e até levadas mais próximas de uma concepção jazzística" (Ibidem). Para ela, a música criada nestes contextos se caracteriza como uma música orgânica, que se revela no encontro. Com relação ao aspecto técnico, Anabel comenta que estas práticas são caminhos tanto para o desenvolvimento dos recursos vocais, como para a fluidez no improviso, utilizando uma gama cada vez maior de possibilidades vocais e corporais. (Ibidem)

Joice Freire é cantora, artista performer e integrante da *Orquestra do Corpo* e para ela as práticas de improvisação musical nesses trabalhos "criam um ambiente nutritivo para uma expressão genuína" (FREIRE, 2019). Ela vê a construção de "uma disponibilidade criativa, um caminho para o estado de presença ou estado de arte, ou ainda... estado de dança. (Percebe) uma atmosfera de respeito e escuta das expressividades durante a prática e entre elas, uma cumplicidade que alimenta a prática em si". (Ibidem)

Joice elenca os aspectos estéticos, técnicos e expressivos dos quais já vivenciou:

> - voz falada,
> - voz onomatopéica,
> - voz falada com uma costura musical,
> - onomatopeia com uma costura musical,
> - voz como um lugar de despertar uma presença/alinhamento energético/conexão céu- terra/coração por meio dos harmônicos,
> - harmônicos com costura musical,
> - repetição de peças musicais e sua desconstrução em propostas de improviso,
> - a própria repetição como lugar de criação, dado o estado de presença para o refino de escuta e disponibilidade na execução. (FREIRE, 2019)

Max Schenkman é artista performer, educador musical e luthier experimental e integra a *Orquestra do Corpo,* colaborando com o núcleo de regência. Ele também acredita que estas "práticas organizam e estruturam alguns caminhos para improvisação e criatividade musical, elas criam restrições/molduras (framework) para trabalharmos a criação dentro de um universo da música groove/loop/dançante baseada em pulsação e harmonia." (SCHENKMAN, 2019). Ele comenta que a voz assim como a percussão corporal é um elemento bastante presente nas práticas.

Luana Baptista, cantora e educadora musical uruguaia, radicada no Brasil desde 2014, participante da *Orquestra do Corpo*, comenta:

> Essas práticas estão totalmente relacionadas com voz e criatividade, onde quem está participando é convidado o tempo inteiro a desenvolver a sua escuta individual e coletiva e a propor ideias musicais com a voz e o corpo como instrumento. Todas as dinâmicas e jogos trabalham esse lugar de exploração, criação e proposição, além da escuta, que sinto que é o ponto mais importante para poder criar. Escutar a música que está no ar, que está no plano invisível esperando para vir para o mundo, ou o que está sendo proposto pelas outras pessoas que estão na roda e saber como ajudar a desenvolver a ideia do outro, ou simplesmente como dar apoio para a música se sustentar e crescer. O uso da voz nessas práticas de improvisação musical é fundamental, já que utilizamos só o corpo para a criação musical, a percussão corporal, a percussão vocal, ruídos, sons e a voz cantada, essas são as nossas possibilidades. Então a voz é um dos nossos principais instrumentos. (BAPTISTA, 2019)

Luana percebe algo especificamente brasileiro na sonoridade que escuta dentro destas práticas, através de referências e sonoridades da nossa própria língua. Ao mesmo tempo, sente que existe um campo aberto para liberdade e a exploração de timbres, dinâmicas e recursos expressivos, "onde se abre um grande espaço para sair da zona de conforto e descobrir novas possibilidades da voz, novos sotaques, e acabam aparecendo nessa exploração sons de diferentes culturas, ou inspirados nos sons da natureza e da fala". (Ibidem)

Marcus Vinícius da Silva é cantor, educador musical, regente de coros e integrante da *Orquestra do Corpo.* Para ele, neste laboratório: "o cerne do trabalho é criar, através de jogos e práticas, um ambiente coletivo que promova um estado de presença o qual permita que a música improvisada aconteça. Para isso, porém, é necessário também um trabalho técnico que dê ao músico condições de improvisar livremente." (SILVA, 2019)

Marcus comenta que como há muitos músicos talentosos no grupo, o aspecto vocal funciona bem, mas essa busca que acaba sendo muito individual, não é trabalhada como grupo, em termos de timbragem e técnica vocal. Para ele poderia se amadurecer ainda mais o

aspecto técnico vocal: “Não vejo que isso seja o foco do grupo, pois exige coisas, como unidade e padrão vocal, que vão no sentido oposto ao da improvisação. Muitas vezes esse cuidado com afinação é um aspecto que falta, e a meu ver está aquém do trabalho técnico de percussão corporal (no grupo)”. (SILVA, 2019)

O relato de Marcus evidencia o quanto é importante em sua concepção certa unidade e padronização vocal durante a improvisação grupal. Se difere dos outros relatos aqui encontrados e levanta a questão do tempo para o aprimoramento de um trabalho em grupo (pedagógico, artístico) onde se possa combinar improvisação, liberdade criativa, acolhimento das singularidades, experimentação e aprimoramento técnico. São questões importantes a se investigar e a se traçar estratégias de trabalho. Em contrapartida, outra questão que se abre neste relato é o de qual sonoridade é de fato buscada neste trabalho. A unidade sonora é um elemento comumente presente em trabalhos de coros tradicionais, mas também é possível a abertura para outros conceitos como *paisagem sonora*, *figura e fundo, gestos*, *texturas, densidades* elucidadas no capítulo 3. Nestes conceitos, além de um refinamento das frequências cantadas consonantes e dissonantes podem ser trabalhados ruídos, exploração timbrística e espectros do som vocal. Estes aspectos estão presentes na Orquestra do Corpo nas conduções de Stenio Mendes e abrem para possíveis lugares de pesquisa vocal dentro de jogos de improvisação.

Uliana Dias Campos Ferlim é cantora e professora na Universidade de Brasília. Participou em 2014 do workshop de *Circlesong* com Bobby Mcferrin e desde então trabalha com projetos de extensão na universidade, dentre eles, o *Canto Coletivo Improvisado*. Em Brasília tem promovido encontros e eventos com a presença de Zuza Gonçalves, Pedro Consorte e Ronaldo Crispim, os criadores do *Música do Círculo*. Atualmente está em São Paulo para pesquisar mais a respeito da comunidade que se forma em torno destas práticas de improvisação. Sobre estas práticas, que conhece com mais proximidade na abordagem do *Música do Círculo,* comenta:

> Vejo que eles utilizam, primeiro, os processos criativos e dinâmicas de grupo para integrar as pessoas. Esses processos contam com aberturas para que o indivíduo traga suas próprias ideias, com voz e corpo. Eles organizam o grupo de forma que todos possam contribuir e abrem espaço para que eventos "inesperados" aconteçam, embora nem sempre. Isso varia muito. Mas a criação é uma parte fundamental do trabalho. E a possibilidade da participação das pessoas, idem. É um trabalho que pode seguir conforme a maturidade, vontade e disponibilidade do grupo. Tenho sentido que a parte vocal é um pouco mais difícil de acessar com grupos muito iniciantes. Cada grupo vai trazer elementos expressivos, estéticos ou técnicos diversos. A "brincadeira" toda é o líder conseguir abrir espaços para essas experiências e poder ajudar na criação coletiva. (FERLIM, 2019)

Elisabeth Amin (Beth Amin) é cantora, educadora musical, fonoaudióloga e orientadora vocal do Coral da USP (CORALUSP). Conhece o trabalho de Fernando Barba e do Música do Círculo, deste último especialmente as práticas desenvolvidas por Zuza Gonçalves e a abordagem dos *Circlesongs*. Sobre o protagonismo da voz e da escuta nestas práticas, comenta que no trabalho de Fernando Barba a voz, assim como a percussão corporal, foi tendo cada vez mais importância nas criações grupais ao longo do tempo. No Música do Círculo, Beth Amin percebe que a voz é protagonista nas criações, "é uma imersão na música modal e as características vocais que ela promove. Bastante exploração do falsete para homens e sonoridades que permitam aos participantes ouvirem a si e ao outro". (AMIN, 2019)

Percebe-se nesses relatos uma consonância com os conceitos buscados e vividos por Fernando Barba, Stenio Mendes e Música do Círculo com relação à experiência musical a partir da improvisação e da voz neste contexto de experimentação. De modo especial, comenta-se a colaboração de Stenio Mendes no campo da diversidade timbrística e sua busca por novas sonoridades vocais.

Dentre os trabalhos citados, percebe-se a construção de uma forma específica e multiplicadora de vivenciar os processos de criação, experimentação vocais, em contato com as experiências coletivas com diferentes recursos vocais explorados e com especificidades técnicas e estéticas ligadas a eles. A este respeito, para alguns dos cantores entrevistados, apesar da voz encontrar um lugar para experimentação nestas práticas, algumas dificuldades podem surgir como por exemplo, a apuração técnica vocal ou a condução com cantores muito iniciantes. Para outros, estas mesmas práticas oferecem justamente a possibilidade de, em estado de improvisação, experimentar novos sons e com isso, ampliar a gama de recursos vocais de quem participa a partir da escuta, o aprimoramento e desenvolvimento vocal junto às habilidades de improvisação.

Um ponto em comum foram os comentários a respeito da especificidade de cada trabalho aqui mencionado: Fernando Barba com o apuramento/acabamento e uma elaboração mais lapidada da composição e arranjos dentro de um universo mais idiomático; Stenio Mendes na investigação dos timbres e paisagens sonoras vocais e composição a partir da improvisação e da música experimental; Música do Círculo com a proposta de música para conexão e inclusão.

A utilização dos jogos de improvisação nestas três propostas passa por funções como aquecimento, integração, conexão, escuta, aprimoramento técnico, desenvolvimento da linguagem musical, exploração de timbres, colher elementos para a composição ou mesmo prazer de jogar. Uma ampla gama de possibilidades que podem ser exemplos de práticas criativas vocais em contextos pedagógicos-artísticos.

7.3 A UTILIZAÇÃO DOS JOGOS DE IMPROVISAÇÃO EM PRÁTICAS MUSICAIS VOCAIS

Todos os doze cantores afirmaram que utilizam os jogos de improvisação em suas práticas musicais vocais. Cada um, a seu modo, utiliza os jogos descritos neste trabalho e outros jogos para: a própria criação vocal e seus processos criativos; como educadores musicais em oficinas que ministram; e em corais com os quais trabalham.

Lenna Bahule, comenta que utiliza os jogos de improvisação como "ferramentas de ´diagnóstico´, ´calibração´ e estímulo para disponibilidade expressiva e, com mais aprofundamento, como ferramenta para investigação criativa individual". (BAHULE, 2019)

Larissa Finocchiaro, diz que utilizava nas aulas enquanto era professora de canto. Atualmente, se dedica integralmente ao trabalho como cantora-performer e no projeto em que se encontra, não cabe a improvisação. No entanto, comenta: "não consigo mais pensar (em) um processo de aprendizado do canto que não entre em contato com jogos de improvisação, mesmo que sejam aulas individuais". (FINOCCHIARO, 2019) Ela comenta que são várias as possibilidades da utilização de jogos e processos de criação que podem fazer parte de uma aula de canto: "Jogos de eco, refrão improviso, criação de padrões, brincadeiras com o uso do Loop HD (um aplicativo para gravar esses padrões), criação de canções." (Ibidem)

Ritamaria Brandão (2019), relata que utiliza os jogos em aulas de canto que ministra como um "caminho para o empoderamento vocal e musical das pessoas - dando espaço para a pesquisa individual, e abrindo um campo desconhecido em que toda a música é possível e verdadeira". Para ela, através dos jogos é possível criar um ambiente lúdico, "[...] em que os julgamentos sobre certo-errado, bonito-feio, por exemplo, acabam por se amortizar". (BRANDÃO, 2019)

Ritamaria Brandão (2019) comenta que trabalha a improvisação de diferentes maneiras no próprio estudo com determinadas sonoridades de escalas, compassos ímpares, sobreposições de compassos, politonalismo, exploração timbrística. Também em suas

performances tem se "[...] apresentado improvisando muitas vezes e os jogos são os condutores de uma certa organização da escuta." (Ibidem)

Tais Balieiro (2019) comenta que a sua prática musical está quase totalmente relacionada à prática da música corporal, por isso a sua experiência vocal está bastante vinculada aos jogos.

Lu Horta (2019) conta que usa regularmente os jogos de improvisação:

> nos ensaios do Grupo Barbatuques, assim como nas aulas e oficinas que ministro e nos meus estudos pessoais. É impressionante perceber como a improvisação ajuda a voz a se soltar e encontrar caminhos inusitados para a expressão musical. É uma prática fundamental no ensino de qualquer instrumento porque impulsiona e melhora a compreensão da linguagem musical assim como a percepção do próprio instrumento, aqui no caso, da voz. (HORTA, 2019)

Anabel Andrés diz que a utilização dos jogos de improvisação em suas práticas vocais:

> tem a ver com todo esse entendimento de "música em tudo", que eu tenho como referência de Hermeto Pascoal, Naná Vasconcelos, Stenio Mendes, Fernando Barba, Meredith Monk, e que como prática pessoal acaba sendo mais próximo de um jogo meditativo, ou um divertimento, um estado de brincar. Por exemplo, improvisar melodias com eletrodomésticos ligados, abrir voz com o som do metrô, etc. Já nas práticas que proponho como educadora, me apoio muito na experiência com Barba e Stenio, e uso muito suas práticas [...]. Também gosto de brincar com a relação entre movimento e voz, como desenhar, colorir, dar texturas ao espaço que nos rodeia com voz e movimento, por exemplo. (ANDRÉS, 2019)

Joice Freire (2019) diz que no coral e nas aulas de canto erudito que frequenta, não há espaço para jogos de improvisação. Mas na *Orquestra do Corpo* sim. (FREIRE, 2019)

Max Schenkman (2019) comenta que utiliza os jogos descritos neste trabalho "como territórios flutuantes entre jogos [...], (sistematizando) as ferramentas ao ponto de chegar num jogo livre, onde as regras surgem a partir do fluxo". (SCHENKMAN, 2019)

Luana Baptista (2019) diz que utiliza os jogos de improvisação tanto para seus processos artísticos de criação e composição, quanto com os grupos com os quais trabalha. Nos processos artísticos ela os utiliza para compor, ou com pedal de loop criando "ideias em camadas, baseadas nos princípios e práticas da improvisação coletiva". Com os grupos e corais com os quais trabalha, utiliza estes jogos para que seus alunos possam desenvolver "ideias musicais e aprender funções musicais como pulsação, ritmo, melodia, contraponto e harmonia de uma maneira mais lúdica, além de explorar as possibilidades timbrísticas e estéticas da voz falada e cantada". (BAPTISTA, 2019)

Marcus da Silva (2019), diz usar com frequência os jogos *sequência minimal*, *contágio livre*, *carrossel*, mas os utiliza separadamente do estudo de repertório, como jogos de improviso grupal. Em seu trabalho com o canto coral, porém, grande parte do trabalho é centrado no estudo de arranjos prontos. (SILVA, 2019)

Uliana Dias Campos Ferlim (2019), a partir de suas experiências grupais de condução, relata:

> Nos encontros que tenho promovido, minha vontade era fazer muito os "Circlesongs". Fui percebendo as dificuldades do processo (de ele ganhar sentido para as pessoas), ao mesmo tempo que as ferramentas muito eficazes de preparação do ambiente e das pessoas que a Música do Círculo trazia, principalmente por trazer outros elementos, como a percussão corporal. Zuza (Gonçalves) me ensinou vários jogos, em cada vivência que ele promoveu em Brasília. E em cada retiro (promovido pelo Música do Círculo duas vezes ao ano) eu também participava com muito interesse. Uso bastante "pergunta e resposta ou eco", "refrão e improviso", "carrossel", "sequência minimal", "improvisação vocal livre" e as circlesongs. Ao conhecer Rhiannon[34] comprei também seu livro e fazemos alguns jogos como a "insta band" e alguns outros. (FERLIM, 2019)

Beth Amin (2019), por sua vez relata que há muitos anos, desde o final dos anos 90 trabalha no CORALUSP com jogos de improvisação. Ela utiliza práticas que aprendeu no Vocal Summit, grupo dirigido por Bob Stoloff, cantor de jazz estadunidense e professor. Deste grupo, ela relata que, em determinado tempo, participou também Bobby Mcferrin. Beth Amin comenta: "são práticas de alguma maneira parecidas com as utilizadas na Música do Círculo, mas utilizando diversos estilos musicais e complexidades variadas dependendo dos participantes, podendo até exigir dos mesmos muito conhecimento do harmonia e arranjo". (AMIN, 2019)

Tal qual a importante característica da autonomia ressaltada por Huizinga (1971) ao descrever o jogo para a experiência humana, também as pessoas aqui entrevistadas seguem conduzindo, criando e recriando adaptações nas práticas e jogos aqui descritos, de forma que oferecem modelos de transmissão de estéticas e valores.

De forma *rizomática* multiplicam-se os caminhos e acontece tanto a apropriação dos jogos quanto formas de se jogar e se relacionar com o jogo.

7.4 A CONFIGURAÇÃO DO CÍRCULO

---

[34] Rhiannon é cantora e artista vocal estadunidense e colaboradora de Bobby Mcferrin na abordagem *Circlesong.* Trabalha com improvisação vocal ministrando workshops em diferentes países. Seu livro "*Vocal River, the skill and spirit of improvisation"* (tradução: Rio Vocal, a habilidade e o espírito da improvisação) lançado em 2013, (Rhiannon Music) em inglês, contém conceitos, dicas, diferentes exercícios e jogos para a improvisação vocal, boa parte criados por ela em suas oficinas e trabalho vocal com cantores.

O círculo é utilizado na maioria das práticas e jogos aqui mencionados e descritos. Pode ser um formato de partida, de desenvolvimento ou de chegada. Os cantores entrevistados também comentam a este respeito, tanto nas práticas pesquisadas quanto em suas próprias experiências.

Para Larissa Finocchiaro (2019), o círculo é um formato interessante para iniciar estas práticas e desenvolver seus desdobramentos. Ela ressalta que fazer música é criar conexão e, em círculo, é possível que todos os participantes se olhem e se apoiem de forma mais consistente. Larissa comenta que gosta da proposta do Música do Círculo que explora diferentes formatos para os jogos e práticas, assim como o movimento e a ação do corpo no espaço, a construção e a desconstrução do círculo, sendo possível criar outras formas, carregando novos aspectos na movimentação espacial. Ela comenta que "o movimento é algo ainda muito pouco explorado quando se trata de espaços formais de educação musical e aqui temos exemplos de como se pode fazer diferente". (FINOCCHIARO, 2019)

A este respeito, Lenna Bahule (2019) também comenta:

> Acho que o círculo propõe uma relação nivelada de disponibilidade e vulnerabilidade. Todos se veem, todos se expõem, todos se desafiam no mesmo nível. Acho potente. Uma vantagem que vejo nesta prática é a de não precisar saber todas as respostas e poder gerar autonomia e autorresponsabilidade pelo próprio processo criativo/artístico/musical do participante. Só jogo um estímulo e entrego e cada um se vira pra fazê-lo acontecer e mantê-lo vivo. O momentum de cada um fica atemporal. Traz para o presente com tudo o que há disponível de si mesmo: medos, dúvidas, vergonha, coragem, insegurança, etc... e esse é o aprendizado pra mim, muito mais do que o resultado musical. São práticas que dá pra usar em diferentes níveis, quantidades e qualidades de aprofundamento. (BAHULE, 2019)

Lu Horta (2019) corrobora com a opinião de que o formato do círculo é perfeito para uma aula ou prática musical porque todos os envolvidos conseguem se ver e se escutar melhor. Para ela, o círculo é um formato confortável para até mais ou menos 35 participantes, podendo chegar até a 45. Acima desta quantidade, ela prefere trabalhar com outras dinâmicas e formatos com a improvisação. (HORTA, 2019)

Para Max Schenkman (2019) o círculo traz o aspecto da ancestralidade, da inclusão e "gera sensação de pertencimento, a comunidade musical humana". (SCHENKMAN, 2019)

Tais Balieiro (2019) também comenta que "a configuração em círculo é talvez a mais ´cômoda´ em termos de escuta e conexão visual, que estabelece mais relações com o outro e que traz acolhimento". (BALIEIRO, 2019)

Marcus da Silva (2019) igualmente vê o círculo como essencial, que permite o trabalho do olhar e da conexão. Para ele este formato traz sentido de grupo, presença e união. (SILVA, 2019)

Para Ritamaria Brandão (2019), é preciso estar atento, porque a qualidade relacional, dentro do círculo, vai depender da atenção da condução:

> O círculo é importante porque contribui com uma desierarquização das pessoas - todos se olham e são olhados, e isso faz com que todos estejam em foco constantemente. De acordo com a atividade conduzida, o círculo pode também gerar novas hierarquias - como quem ocupa o centro, por exemplo, pode exercer funções de destaque. [...] o aspecto relacional vai depender muito dessa condução, de como equalizar as diferentes expectativas, os medos, as inseguranças, as certezas de cada participante - apenas o formato circular não garante [...] - existe toda uma constelação de pessoas que dinamiza esse processo e o conduz para o caminho que determinado grupo precisa seguir. (BRANDÃO, 2019)

Para Beth Amin (2019), o círculo pode promover a escuta e a visualização da música em andamento com o regente em posição de facilitador e não de diretor. Para ela, "o círculo remete também aos jogos infantis, a memórias que estão no corpo, facilitando o 'brincar', condição que promove a criatividade e a felicidade de construir algo junto". (AMIN, 2019)

Uliana Dias Campos Ferlim (2019), vê os círculos como "estruturas facilitadoras e impulsionadoras para a criação coletiva". (FERLIM, 2019)

Para Luana Baptista (2019) o círculo é a mais natural e ancestral configuração que existe para os seres humanos, a exemplo do início da humanidade, das inúmeras tarefas do cotidiano realizadas neste formato, também os momentos de ritual e celebração em roda. Para ela, o círculo ajuda na comunicação do grupo, onde cada indivíduo pode se "comunicar com todos por igual, com horizontalidade nas relações, onde não tem um mestre, ou alguém superior para mandar, e eliminamos essa relação hierárquica" (BAPTISTA, 2019).

Para ela, "o círculo melhora a nossa percepção do som, dos nossos corpos no espaço, e podemos apreciar melhor a diversidade e potencialidade de cada um". (Ibidem)

Para Anabel Andrés (2019), o círculo,

> nos coloca em um lugar de igualdade e unidade que facilita a conexão das pessoas como um corpo coletivo, e assim propicia o sentimento de pertencimento e acolhimento para que cada um se sinta à vontade para expressar-se e soltar-se na improvisação, bem como interagir com qualquer parceira(o) na roda sem deixar de estar conectado em energia com todos os demais. E mesmo quando estão em silêncio, num jogo de dupla por exemplo, todos tem uma responsabilidade de sustentar a energia do jogo, e isso tem a ver com o estado de presença. (ANDRÉS, 2019)

Percebe-se, por um lado, que o círculo é um espaço de criação e pode facilitar a desierarquização, o tempo-espaço do jogo improvisacional, a escuta e o enxergar o outro, a conexão grupal, ao mesmo tempo que remete a um formato ancestral e do "brincar" dos jogos infantis. Por outro lado, este formato propõe a exposição de todos do grupo, o que exige uma condução que priorize o respeito a cada participante, estimulando aos poucos a autonomia e a autorresponsabilidade de forma inclusiva e acolhedora dos possíveis limites de cada um. É um espaço de aprendizado na condução e na participação.

7.5 ASPECTOS E VALORES

Ao longo da pesquisa, tanto como pesquisadora-participante, quanto nas falas das entrevistas de Stenio Mendes e Música do Círculo percebeu-se que um ponto em comum nas práticas descritas foi a presença de determinados valores humanos e uma conduta buscada a partir destes valores. A fim de identificar melhor como estes valores se configuram, alguns tópicos foram relacionados e os cantores/educadores assinalaram quais eles percebiam serem presentes. Os tópicos foram:

- Inclusão social
- Possibilidades de novas estéticas para a voz
- Desenvolvimento da criatividade
- Desenvolvimento da musicalidade
- Desenvolvimento da escuta
- Colaboratividade
- Valorização das singularidades
- Valorização do coletivo
- Presença e disponibilidade
- Desenvolvimento da música vocal improvisada
- Nunca participei de atividades de música corporal e de improvisação coletiva.
- Outro

Oito cantores assinalaram todas as alternativas, com exceção das duas últimas, de "nunca participei" e "outro".

Ritamaria Brandão (2019) assinalou também os dez aspectos elencados, porém colocou a ressalva de que depende de como e de quem conduz a prática. Reconhece que, na

verdade, a música catalisa emoções de aprendizados e questões relacionais, podendo reforçá-las ou transformá-las. (BRANDÃO, 2019)

Houve uma resposta com somente a alternativa “desenvolvimento da escuta” e outra com somente “presença e disponibilidade” assinaladas.

Por último, houve um formulário em que nove alternativas foram marcadas com exceção de “valorização das singularidades”, “nunca participei” e “outros”.

Percebe-se a presença de pelo menos um dos aspectos envolvendo as práticas citadas, sendo que em sua maioria foram marcados todos os valores mencionados nas alternativas. Isto corrobora com os conceitos buscados e trazidos pelos protagonistas desta pesquisa. Pontua também que o desenvolvimento musical e humano pode estar integrado à experiência improvisacional.

7.6 REGÊNCIA E O LUGAR DA VOZ

Com o intuito de melhor identificar as especificidades dos contextos de improvisação, experimentação e criação coletiva para o desenvolvimento vocal criativo, no questionário também foram feitas perguntas direcionadas aos que atuam como regentes em coros de prática de repertório ou em ambientes de música improvisada coletiva. Entre os doze cantores, cinco responderam que trabalhavam com regência em algum destes contextos e contam como entendem a voz e a figura do regente em música improvisada corporal espontânea e em trabalhos de coro.

Para Max Schenkman (2019),

> a música corporal (é) uma poderosa ferramenta de expansão dos procedimentos de ensaios de grupos corais e também importante para romper um pouco com hierarquia de um coro tradicional e pensar a música a partir de um fluxo improvisatório, processo, ao invés de resultado (composiçao repertório). Vejo os regentes de coro tradicional muitas vezes presos ao repertório e pouco abertos ao risco e a incerteza de uma música criada no momento. Na música corporal vejo que o regente pode usar o seu "poder" para estimular a criatividade individual de cada um e também usar esse "poder" para empoderar as pessoas trazendo elas para o centro e para a regência também, mesmo pessoas com pouca experiência musical. (SCHENKMAN, 2019)

Ritamaria Brandão (2019) comenta a respeito das escolhas do regente, que depende de sua demanda e prioridades como agente de transformação na condução de um grupo:

> nos ambientes tradicionais, o regente se relaciona com a música escrita e em um contexto que pressupostamente não quer ou não se espera que seja transformado -

> acho que nessa situação, o regente pode assumir um papel de agente transformador de acordo com a forma como conduz o trabalho... mas em geral, nessas práticas ele também é um intérprete que acaba tendo um trabalho de criação ligado à interpretação da obra, concentrado nele. Nos ambientes de improvisação ele pode ser o improvisador principal, no caso dos circle songs, em que o regente define todo o som - mas pode também ser um agente transformador, se for capaz de delegar o poder, compartilhando a regência e optando por provocar os cantores a criar também. (BRANDÃO, 2019)

Ritamaria Brandão (2019), comenta ainda sobre as especificidades do trabalho vocal nestes dois diferentes contextos. Para ela, canto coral tradicional visa aprofundar as possibilidades de cada naipe divididos por tessitura, a execução de um programa definido com exigências técnicas específicas. Já os espaços de improvisação, por definição, permitem ampliar esses lugares. Ela dá o exemplo das práticas de Circlesongs onde se tem um "ambiente modal/tonal, rítmico definido, e naipes com funções claras, parametrizando a improvisação" (Ibidem). Ritamaria (2019) comenta ainda que há certos repertórios que estimulam a pesquisa e a criação, porém o que define se a voz poderá ser mais criadora é como são constituídos os ambientes. (Ibidem)

Lenna Bahule (2019) se considera uma entusiasta do uso de ferramentas criativas em um sistema em que determinados padrões são muito institucionalizados no universo da música e do estudo da música. Porém, por outro lado, acredita que cada regente tem o direito de explorar o que lhe faz mais sentido e experienciar os próprios caminhos:

> Tenho ressalvas com um sistema que entendo que é macro, que foi instalado como instituição e verdade no universo da música e do estudo da música como ciência. Porém vejo, acompanho e faço parte da rede de curiosos, entusiastas e profissionais que estão questionando esse sistema (normas e formas tidas como únicas verdades) fazendo uso dessas ferramentas criativas. Porém, [...] acho que cada um tem o direito de explorar o que lhe é acessível, disponível e "fluído" e ter a oportunidade de experienciar seus próprios resultados e insights. (BAHULE, 2019)

Para Marcus da Silva (2019) que trabalha com música coral e faz parte da *Orquestra do Corpo* "na música improvisada, a voz é um dos diversos aspectos trabalhados (juntamente com a percussão corporal). Já na música coral tradicional, a voz é o foco" (SILVA, 2019). Marcus vê a atuação do regente nestes dois contextos como sendo totalmente distinta. Ele percebe "muito mais liberdade e abertura na música improvisada, e menor centralização no regente. Porém, o resultado depende muito da condição individual dos membros do grupo para a música acontecer. Já no coro tradicional, o regente centraliza os conhecimentos musicais." (Ibidem)

Para Anabel Andrés (2019),

> Nos espaços de música corporal a voz está no lugar da pesquisa, do experimentalismo, também de aprimorar a técnica, porém não há um "modelo" a ser seguido. Por outro lado, a voz está também no lugar que nos remete ao canto tribal, numa conexão que antecede a manifestação sonora, e se expande e retroalimenta quando esta se dá. No coro tradicional a voz está no lugar de realizar uma estrutura musical dada pela partitura, e o desenvolvimento técnico se dá visando alcançar um padrão vocal que busca o virtuosismo. A conexão do grupo é de ordem mais prática, de certo modo, sem que isso desmereça um ou outro. No coro tradicional toda a estrutura da música tem uma definição a priori na partitura convencional, e o regente, além de ensaiar as vozes, conduz muito mais a expressão do coro remetendo-se à partitura, ainda que possa colorir a mesma de modo diferente de outro regente. Já numa proposta de improvisação coletiva, percebo o lugar do regente muito mais na escuta atenta das vozes do grupo, na provocação, reconhecimento de naipes sonoros e harmonização da diversidade, e na conexão mais horizontal com o coletivo, já que a música nesta perspectiva é sempre uma obra aberta. (ANDRÉS, 2019)

Dentre todas estas costuras vocais, com os depoimentos de profissionais da voz cantada, cantores e educadores musicais percebe-se pontos de convergência no reconhecimento de caminhos que surgem a partir da improvisação e que abrem novas possibilidades para a experiência vocal em processos de criação e experimentação coletiva e individual.

Mesmo em grupos que trabalham com repertório e condução de expressão a partir de uma partitura e arranjos pré-estabelecidos, a experiência com os jogos de improvisação pode servir de “aquecimento”, ser propiciadora de “conexão” e de um trabalho mais apurado de escuta em grupos de canto coletivo. São possíveis que práticas de improvisação resultem em performances, bem como que a experiência de compartilhamento de regência seja um rico processo de corresponsabilidade, autonomia e criatividade para coralistas ou grupos vocais. As possibilidades podem ser muitas, a depender dos objetivos e desejos do grupo. O que sobressai nestes depoimentos e também na própria experiência da autora em processos grupais com os jogos de improvisação são as alternativas para a voz cantada em contexto de experimentalismo, criatividade e escuta a partir destes jogos. Estas alternativas parecem atender às demandas de um ensino inclusivo, que valoriza a criatividade e o desenvolvimento humano como pontos chave do processo de aprendizagem.

8 PEDAGOGIAS VOCAIS CRIATIVAS

> Acho oportuno destacar que esse material de ruídos corporais, usados como matéria-prima musical, ainda não sofre a carga crítica que venha constranger, induzir, condicionar o pesquisador. Ainda estão livres do rigor restritivo, das exigências de apuração técnica, que a voz cantada é subjugada, em respeito a sua própria história, consagração ou paradigmas. Neste contexto, atuando no campo da música corporal espontânea, o canto assim como efeitos vocais, também são induzidos ao trato experimental e inevitavelmente vai ser provocado a ultrapassar territórios estéticos convencionais, vindo nos surpreender constantemente pela infinidade e riqueza de suas possibilidades. (MENDES, 2019)

Apresentamos aqui algumas possibilidades de trabalho com a improvisação vocal a partir da música corporal, música espontânea e música circular. São caminhos possíveis, que apresentam um contexto favorável para a experimentação e criação vocal em diferentes perspectivas. Poderíamos chamá-las, talvez, de exemplos de *pedagogias vocais criativas*, alinhadas com a educação musical que considera a intuição, a escuta e a criatividade vocal como aspectos importantes dentro do processo de aprendizado.

A proposta de Teca Alencar de Brito abordada e comentada previamente neste trabalho, de um *modo menor* musical - a partir do *modo menor* deleuziano - que é presente nas crianças e é um "modo singular de lidar com as ideias de música" (BRITO, 2007, p.7), aponta caminhos para se propor também um modo de *pensar a voz - uma ideia de voz - em modo menor* musical nos contextos da música e pedagogia vocal.

A voz como possibilidade de exploração de seus recursos em ambiente lúdico e de troca com o outro é uma possibilidade acessível a todos que queiram se aproximar do próprio canto ou aprofundar a relação entre criatividade e expressão vocal.

A voz que em jogos de improvisação criados e recriados busca, em última instância, o prazer que acontece no lúdico e no próprio ritual no tempo e no espaço, como o "jogo ideal" (Deleuze, 1969, p. 63).

O jogo que em si encerra uma atividade autônoma e tem a liberdade como característica prioritária. (HUIZINGA, 1971).

Esteticamente, a investigação de timbres, harmonias, harmônicos, efeitos, paisagens sonoras, loops, ritmos associados ao uso da percussão corporal, regência de sinais, podem trazer possibilidades tanto de arranjos com um fino acabamento quanto uma exploração mais livre que atende e privilegia também o processo de construção coletiva.

Nos caminhos aqui propostos, como todo processo de construção de saber e prática, é necessário manter a atenção voltada para as singularidades e autonomia, coletividade e

inclusão, para a experiência de *pedagogias abertas* ao surgimento do inesperado, com uma constante disposição para rever, transformar, dialogar com as tradições e com o futuro.

A voz vista como uma "arte em si", como dito por Fátima Miranda (MIRANDA apud STOROLLI, 2011, p. 234) e que faz com que nos adentremos em processos criativos que revelam parte do que somos.

É um direito de todos cantar. E as práticas aqui propostas se revelam como um possível acesso a este direito em contextos formais e não formais de ensino, de forma mais inclusiva.

A improvisação e jogos aparecem ainda muito timidamente em conservatórios e formações musicais que preferencialmente se debruçam sobre aspectos técnicos e expressivos de repertório. No entanto, não deveríamos pensar e oportunizar uma formação que também contemple a criatividade, a autonomia e o desenvolvimento humano junto à formação de repertório?

O desenvolvimento humano associado ao ensino da música promove a ampliação da consciência de si e do mundo ao nosso redor, como dito por H-J Koellreutter: "A música é em primeiro lugar, uma contribuição para o alargamento da consciência e para a modificação do homem e da sociedade". (H.-J. Koellreutter, 1997, p. 72)

As práticas de improvisação e seus jogos, relatados e analisados neste trabalho, parecem atender às habilidades tão necessárias ao fazer musical: musicalidade, escuta, presença, disponibilidade, criatividade e abertura para novas possibilidades estéticas para a voz, uma vez que responde ao meio improvisacional.

Aos poucos o aluno improvisador toma contato com o próprio repertório de sons, ruídos, timbres e pode levá-los para o seu trabalho vocal em diferentes contextos como foi mencionado pelos entrevistados desta pesquisa.

A voz que é única na relação com o outro (CAVARERO, 2011) toma contato com o prazer na recíproca manifestação do jogo improvisacional. O erro ou o inesperado é desejável e aponta para novos caminhos de diálogo e diferentes qualidades de escuta.

Como tramas em descentramento de um *rizoma* (DELEUZE, G; GUATTARI, F, 1980) os jogos podem ser experimentados a partir de colaborações múltiplas e abordados por indivíduos singulares que, em rede, também os multiplicam.

Um conceito que pode refletir um lugar e ambiente propício para a emergência de pedagogias vocais criativas, é o de ensino *pré-figurativo* trazido por H-J Koellreutter que é "parte de um sistema de educação que incita o homem a se comportar perante o mundo, não

como diante de um objeto, mas como o artista diante de uma obra a criar." (KOELLREUTTER, 1997. P. 55).

O ensino pré-figurativo é definido por Koellreutter como:

> um método de delinear antecipadamente o que, provavelmente, sucederá no futuro, ou seja, figurar imaginando. Entendo por ensino pré-figurativo um método de delinear aquilo que ainda não existe, mas que há de existir, ou se receia que exista. Este método de ensino, naturalmente, não rejeita os métodos tradicionais, mas sim, os complementa. O caminho é a ampliação, o alargamento do ensino tradicional pelo ensino pré-figurativo. (KOELLREUTTER, 1997. P. 54)

Para Koellreutter, assim como os músicos protagonistas desta pesquisa,

> o alicerce do ensino artístico é o ambiente. Um ambiente que possa acender no aluno a chama da conquista de novos terrenos dos saberes de novos valores da conduta humana. O princípio vital, a alma desse ambiente, é o espírito criador. O espírito que sempre se renova que sempre rejuvenesce e nunca se detém. Pois, num mundo em que tudo flui, é o que não se renova um empecilho, um obstáculo. Sem o espírito criador, não há arte, não há educação. É esta uma verdade que os educadores tão facilmente esquecem. (KOELLREUTTER, 1997, p. 53)

A Pedagogia Vocal pode apontar para caminhos de autonomia do aluno através do reconhecimento dos recursos vocais para a prática de repertório e nas descobertas para uma expressão cada vez mais genuína e única. A atenção para a criatividade presente na improvisação, como foi abordado neste trabalho, pode abrir para espaços de escuta mais profundos e de inclusão.

O diálogo entre a moderna Pedagogia Vocal e as práticas criativas como os jogos de improvisação, a depender de como são inventados, reinventados e conduzidos, pode contribuir não só na formação de cantores, mas para que a música seja agente de transformação em diferentes contextos e o aluno possa se sentir participante de novas formas de pensar a própria voz, a música e, consequentemente, a vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os caminhos iniciais desta pesquisa foram motivados pela busca de alternativas de práticas criativas para o contexto da educação musical vocal. A partir das vivências como pesquisadora-participante, das entrevistas a Stenio Mendes e aos integrantes do Música do Círculo, das entrevistas aos doze cantores e da análise deste material, foi possível detalhar determinados aspectos técnicos, expressivos e estéticos para a voz no contexto de jogo e experimentação.

Observou-se que os conceitos e jogos de improvisação vocais-corporais que surgem a partir do trabalho destes protagonistas pesquisados contribuem para a voz em processos de criação e experimentação e, por sua vez, apontam para novos caminhos para a voz cantada alinhados às propostas de autonomia, experimentação, criatividade e ludicidade da Educação Musical. Também contribuem na atuação de cantores e professores de canto, com o despertar e o fluxo da criatividade em seus processos de pesquisa vocal como artistas e educadores.

Durante esta pesquisa, percebeu-se de forma aprofundada a existência de uma cena de improvisação coletiva na cidade de São Paulo - que gira em torno destes protagonistas - e se conecta a uma rede de improvisadores ao redor do mundo. De aspecto múltiplo e feito de conexões, esta rede e seus improvisadores trocam entre si, se alimentam mutuamente e compartilham de um sentido de comunidade e coletividade.

Os valores que permeiam as práticas estudadas, parecem favorecer aspectos musicais e humanos que atendem ao sentido de colaboratividade, valorização do coletivo e possibilidade de valorização das singularidades. A exemplo da frase de Theophil Maier que Stenio Mendes relembra “ouvir o outro, sentir o outro e manter o outro” (MENDES, 2017; 2019), nestes trabalhos existe a busca de um estado artístico necessário e essencial para uma “harmonização individual com o grupo” (MENDES, 2019), levando a um estado de atenção periférica com quem fazemos música.

Com a regência compartilhada abrem-se possibilidades para que os próprios participantes experimentem a condução, trazendo suas próprias bagagens pessoais e culturais aos desdobramentos de uma improvisação. Tal qual o pensamento *rizomático* músicos e aprendizes se apropriam destes jogos de forma intuitiva, propositiva, construindo e reformulando outros jogos conforme também fazem seus caminhos.

Durante esta pesquisa algo me capturou nestes contextos de criação e jogos. Enquanto me colocava como aprendiz, fui adentrando em estado de *jogo,* fui levada a vivenciar e a “reconhecer o círculo mágico”, este “estado de arrebatamento” (HUIZINGA, p. 12 e 16)

dentro destas práticas. Acredito que este é um dos aspectos - o do estado de jogo - que merecem atenção dentro da Educação Musical e dentro daquilo que chamamos no oitavo capítulo de *pedagogias criativas vocais.*

Sabendo que este tema não se finda e que pede contínuas revisões, aprofundamentos e atualizações, percebo, de modo particular, que esta pesquisa transformou profundamente minha escuta, minha voz e o *estar em jogo* com o outro: alunos e companheiros de música.

Finalizo com o desejo de que esta pesquisa possa auxiliar também a outras pessoas que se interessam por voz, criatividade, improvisação vocal e escuta. Desejo também que isto aconteça da melhor forma: *entrando no jogo*.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ALONSO, Chefa. **La improvisación libre: La composición en movimiento**. Baiona (ES): Dos Acordes, 2008.

_____. **Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre: propuestas y reflexiones**. Madrid: Editorial Alpuerto, 2014.

ANTUNES, Jorge. **Sons novos para a voz**. Brasília: Editora Sistrum, 2007.

BAITELLO, Norval. **A cultura do ouvir**. Seminários Especiais de Rádio e Áudio - Arte da Escuta - ECO. 1997. Disponível em <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/ouvir.pdf>. Acesso em: 03.dez.2019.

BARBOSA, E. S. D. **Experimentação vocal na canção brasileira: um estudo sobre os recursos vocais empregados pelo cantor/intérprete Marcelo Pretto**. Trabalho de Conclusão da Pós-Graduação em Canção Popular. Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2013.

BARTHES, Roland. **O grão da Voz**. in **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Izabel Pascoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAYLEY, Derek. **Improvisation, its nature and practice in music**. Ashbourne (England): Da Capo Press, 1993.

BRANCO, H. C. **Empatia no Ensaio Coral: Aspectos dessa interação não-verbal dos cantores com o regente durante a execução musical**, Campinas, 2010 (tese de Doutorado) (revisar referência). Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284004/1/Branco_HeloizadeCastello_D.pdf>. Acesso em: 20.abril.2019.

BRITO, Teca Alencar de. **FLADEM – Fórum Latinoamericano de Educação Musical: Por uma Educação Musical Latinoamericana**. In: Revista da ABEM, v.20, n.28, p. 105-117 Londrina: 2012.

_____ . **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

_____ . **Por uma educação musical do pensamento: novas estratégias de comunicação**. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____ . **Hans-Joachim Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação**. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2015.

CAETANO, Alan F. R.; FERREIRA, Francisco R. M. **Neurônios espelho: reflexos de uma reflexão, Filosofia e História da Biologia**, v. 13, n. 2, p. 147-168, 2018. Disponível em: <http://www.abfhib.org/FHB/FHB-13-2/FHB-13-02-01-AllanFelippeRodriguesCaetano-FranciscoRomuloMonteFerreira.pdf>. Acesso em: 25.maio.2019.

CONSORTE, Pedro. L. **Por relações mais porosas: repensando formas de trabalhar com a Percussão Corporal, a partir da teoria corpomídia.** São Paulo: TCC - PUC-SP, 2014.

COSTA, Rogério. L. M. **A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze**. Per Musi, Belo Horizonte, n.26, p.60-66, 2012

_____. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**. Tese apresentada à banca examinadora da PUC/SP para obtenção do título de doutor, 2003.

COSTA, W. N.; ZANINI, C. R. O. **Canto e Teoria da complexidade: considerações acerca do pensamento complexo relacionadas ao aprendizado do canto.** In: Revista da ABEM, v.24, n.36, p. 116-129, Londrina: 2016.

DELALANDE, François . **La Música es un juego de niños.** Trad.: Susana G. Artal. Buenos Aires: Ricordi, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1968.

_____. **Lógica do sentido**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.

FERRAZ, Silvio. Livro das sonoridades. Rio de Janeiro, 7Letras, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Appearing as Embodied Mind – defining a week, a strong and a radical concept of presence.** In: Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being. Org. GIANNACHI, Gabriela, KAYE, Nick e SHANKS, Michael. New York: Routledge, 2012.

FONTERRADA, MTO. **Ciranda de sons: práticas criativas em educação musical** [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, 267 p. ISBN 978-85-68334-60-7. Available from SciELO Books <http://books.scielo.org>. Acesso em: 04.fev.2019.

_____. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação** - 2 ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FORTE, Roberta A. **A música corporal na educação musical brasileira: contribuições e facilitações na visão de educadores musicais contemporâneos**. 258 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. São Paulo – SP, 2018.

GAINZA, Violeta H. **Educación musical siglo XXI: problemáticas contemporáneas**. Revista da ABEM, Londrina, v. 19, n. 25, p. 11 – 29, 2011.

_____. **Pedagogía musical: dos decadas de pensamiento y acción educativa**. Buenos Aires: Lumen, 2002.

GOES, Amanda. A. **Corpo Sonoro e Som em Movimento: um estudo sobre a prática da Música Corporal**. Porto Alegre: Revista Opus, v. 12, n. I, p.89-100, jun. 2015.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

KATER, Carlos. **O espírito criador e o ensino pré-figurativo** in **Educação musical: Cadernos de estudo, nº 6**, organização de Carlos Karter. Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEA/FAPEMIG, p. 41 – 65, 1997.

_____. **Sobre o valor e o desvalor da obra musical**. in **Educação musical: Cadernos de estudo**, nº 6, organização de Carlos Karter. Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEA/FAPEMIG, p. 69 -78, 1997.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Estética: à procura de um mundo sem "vis-à-vis"**. São Paulo:Ed. Novas Metas, 1984.

LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. **Sonoridades Múltiplas: práticas criativas e interações poético-estéticas para uma educação sonoro/musical na contemporaneidade**. 223f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2014.

MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista**. [dissertação de mestrado]. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2007.

MARRANCA. Bonnie. **Conversations with Meredith Monk**. New York, New York: PAJ Publications, 2014.

MASS. Mauricio O. **Música Corporal e Jogos Musicais Corporais: um estudo das práticas do grupo Barbatuques na educação musical do artista teatral**. 143 f. - Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, 2018.

MELO, F; PALOMBINI, C. **O objeto sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens** in **Anais do Congresso da ANPPOM**, XVI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Brasília: p. 817-820, 2006. Disponível em <www.anppom.com.br/anais>. Acesso em 30. abril.2018.

MENDES, Maria Isabel de Souza; NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. **Corpo, natureza e cultura: contribuições para a educação.** Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 27, p. 125-137, 2004.

NÓBREGA, T. P. **Para uma teoria da corporeidade: um diálogo com Merleau-Ponty e o pensamento complexo**. Tese de doutorado. Universidade Metodista de Piracicaba, 1999.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação.** 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PIAGET, Jean. **A formação do símbolo na criança**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1964

PICCOLO, Adriana N. **O canto popular brasileiro e a sistematização de seu ensino** in **Anais do Congresso da ANPPOM,** XV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**,** p. 408 – 414, 2005.

REYNER, Igor R. **Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta**. Revista Eletrônica da ANPPOM, v. 17. N. 2, 2011. Disponível em: www.anppom.com.br/revista. Acesso em:18. maio.2018.

SCHAEFFER, P. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid: Alianza Música, 1988.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, p. 213-226, 2001.

SIMÃO, João Paulo. **Música Corporal e o Corpo do Som: Um Estudo dos Processos de Ensino da Percussão Corporal do Barbatuques**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2013.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento, respiração e canto: a performance do corpo na criação musical**. 2009. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo.

_____. **O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical**. Revista da ABEM, v. 19, p. 131-140, 2011.

_____. Vozes da Voz: a trajetória de Fátima Miranda. VOLPE, Maria Alice (org.). Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ "Teoria, Crítica e Música na Atualidade". Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, formato impresso e digital pág 229, 2012. Disponível em <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/images/sim/anaisIISIM-UFRJ2012.pdf>. Acesso em 10.nov.2018

_____. **perVERSIONES: a voz performática de Fátima Miranda**. Urdimento, v.1, n.22, p111 - 122, julho 2014.

TATIT, Luiz. **O século da Canção**. São Paulo: Atelie Editorial, 2004.

THELEN, Esther e SMITH, Linda B. **A dynamic systems approach to the development of cognition and action**. 3o edition. Cambridge: The MIT Press (A Bradford Book), 1998.

TREECE, Roger. **Circlesongs, the method: musical fluency through circlesinging**. Chatsworth (CA): Roger Treece, 2015.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience**. England: MIT Express, 1996.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2ª edição, 2007.

Discográficas

CIRCLESONGS. Bobby Mcferrin (compositor). Voicestra (Intérprete). Nova York, Sony Classical Records, 1997. [Compact Disc]

Audiovisuais

MENDONÇA, Roberto. **Orquestra do Corpo**. 2016. Youtube. 15 de outubro de 2016. 10 min 39 segs. Disponível em: < https://youtu.be/-Sn_-QGzEp4>. Acesso em: 10 out 2018.

Não acadêmicas

PERES, Julio; NASELLO, Antonio G. **Eu e o Outro**. Revista Psique. 24 nov. 2006. Ciência & Vida, p. 54 – 61.

Entrevistas

CRISPIM, Ronaldo; CONSORTE, Pedro; GONÇALVES, Zuza. Entrevista concedida a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet em 17 de outubro de 2017. São Paulo. Registo em áudio.

GONÇALVES, Zuza. Entrevista concedida a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet em 10 de novembro de 2017. São Paulo. Registo em áudio.

MENDES, Stenio. Entrevista concedida a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet em 20 de setembro de 2017. São Paulo. Registo em áudio.

_____. Entrevista concedida a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet em 18 de fevereiro de 2019. São Paulo. Registo por escrito (e-mail).

Entrevistas por Formulário

AMIN, Elisabeth. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

ANDRÉS, Anabel. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

BAHULE, Lenna. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

BALIEIRO, Tais. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

BAPTISTA, Luana. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

BRANDÃO, Maria Rita M. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

FERLIM, Uliana D. C. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

FINOCCHIARO, Larissa. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

FREIRE, Joyce. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

HORTA, Luciana. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

SCHENKMAN, Max. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

SILVA, Marcus V. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

Anexo I

Entrevistas

Entrevista realizada dia 20 de setembro de 2017 com Stenio Mendes Nogueira no Instituto de Artes da UNESP - São Paulo - SP.

Por Elaine Barbosa

(Início da conversa marcado pela apresentação da pesquisa e sobre o trabalho do Stenio)

Stenio Mendes: A arte funciona como um campo de intuição. É isso que eu acredito. A arte está ligada a este campo da intuição, da relação humana, da empatia. A capacidade de você se colocar no lugar do outro, é um campo expandido da sensibilidade humana, você entrar e sentir um campo periférico, não ficar tão centrado no seu próprio eu. Porque é este o desafio do artista é o 'eu', quando este toma um espaço de prioridade diante do 'nós'.

Tudo indica que você tem que fazer a diferença na vida, mas eu acho que naturalmente a gente faz a diferença porque a gente é indivíduo, é uma unidade poética, é uma fonte única. Naturalmente se você estiver natural, você está fazendo a diferença, você tem sonhos diferentes, experiências diferentes, não precisa se preocupar em fazer a diferença. Acho que quando mais a gente se preocupa em fazer a diferença, mas se distancia da própria natureza de indivíduo poético único, cada um no seu caminho.

Eu acredito na arte dentro dessa realidade de se aproximar do 'nós', desta força do coletivo, e este 'eu' em função do 'nós'.

EB: Mesmo quando se é um artista solo…

Stenio Mendes: Você precisa da empatia no palco. A gente percebe quando o artista tem empatia, no olhar ele já transmite uma presença que está te sentindo, este é um campo que é importantíssimo para o artista desenvolver, qualquer artista. Eu acho que é até equivocado dizer só para o artista. Para o ser humano é o campo empático, de sensibilidade, transcendente do seu eu, desta centralidade, buscar esta transcendência de sentir o coletivo, participar deste campo coletivo e ver o que ele pode cooperar neste campo coletivo. Mas principalmente o artista, ele necessita tremendamente deste lugar.

Eu não tenho a certeza de nada, nem a verdade, mas eu tenho vários pedacinhos de quebra-cabeças que vão se encaixando e a única coisa que eu posso passar são estes quadros que as pecinhas se encaixaram que é a opinião (a partir) de algumas vivências e experiências. Eu percebi que eu fui a busca de professores que também tinham esta relação. O professor alemão Theophil Maier esteve aqui em São Paulo - (ele) que foi professor da Marisa

Fonterrada, acho que teve relação com a Teca (Alencar de Brito) também, todo esse pessoal teve acesso, teve passagem com o Theophil - e uma aula que eu tive no Rio Grande do Sul com ele, teve um momento que ele falou uma frase que me marcou, eu saí tatuado com esta frase até hoje: "Ouvir o outro, sentir o outro e manter o outro." Uma frase meio destoante do normal.

Esta frase veio fazer sentido depois com alguns estudos também de neurociência, que tem um lado do cérebro que é o musical, o artístico, o holístico, a sensibilidade que tem muito a ver com o ' nós' , com o coletivo, com esta extensão, não do 'eu', da racionalidade, deste aspecto de preocupações individuais, mas esta libertação de poder se sentir no coletivo, se sentir gente, sentir uma certa semelhança. É o campo da empatia, você olhar para o público e não sentir que é um bicho de sete cabeças. Você de repente olha para uma pessoa e perde aquela sensação que causaria inibição total, o pânico de um palco. Então este é um caminho que a gente pode tomar como referência.

EB: E as práticas que você desenvolve estão impregnadas dessa visão, né?

Stenio Mendes: É…

EB: Totalmente, não é? A escuta...

Stenio Mendes: Eu acho que sim. Talvez eu nem perceba tanto, essa coisa de harmonizar com o outro, criar o campo de energia que os dois vão transcender de nível, vamos dizer assim. Um vai provocar o outro a conseguir sair de si mesmo que eu acho que, em termos artísticos, é uma provocação importante, você se renovar, uma necessidade de estar sempre se renovando, se reciclando, e você consigo mesmo, fechado com as suas opiniões, às vezes não é tão eficiente do que quando você encontra pessoas que te provoque ou que às vezes no início até te dê um algum desconforto. Mas aquilo que pode estar te trazendo um mal-estar, no fundo, eu acho que é uma provocação também. Pode te colocar num outro lugar e você conquista um estágio de libertação daquele estágio anterior. Você já não é a mesma pessoa, sua relação pode ser muito mais harmônica, você consegue digerir aquela má impressão que você teve no princípio. Isso acontece, às vezes num primeiro impacto eu tenho uma má impressão, eu não simpatizo, eu antipatizo. Mas às vezes, com o tempo, com o trabalho - o trabalho musical ajuda nisso, porque ele é meio metafórico, ele não julga de uma maneira racional, ele entra num campo de afetividade, de semelhanças, de necessidades, que sai fora

do campo da personalidade, do 'eu', da auto-imagem - que de repente você faz amizade afetivamente, uma proximidade que parece que você está há muito tempo em relação com esta pessoa, num trabalho de arte.

EB: Mas esses caminhos - vou provocar um pouquinho - parecem que abrem para estéticas mais contemporâneas, de pensar parâmetros musicais que estão hoje mais presentes na música contemporânea - fluidez, energia, os espectros do som, sonoridade. Me parece que isso está de alguma forma presente nas suas práticas, nas suas propostas. Você acha que isto é uma consequência porque simplesmente a gente está vivendo neste tempo, ou porque também uma coisa alimenta a outra, ou seja, esses conceitos e essa visão de mundo alimentam estas estéticas.

Stenio Mendes: É, acho que também.

EB: Porque quem teve contato (com as suas práticas), querendo ou não vai para um lado de exploração do som. A Badi Assad mesma, num programa[35] (de rádio), disse que teve aulas com você e disse que isso abriu toda uma gama de possibilidades sonoras e que me parece muito experimental, num certo sentido. Então, o experimental está nisso, nesta idéia de libertação de alguns conceitos, uma busca por explorar, pela criatividade? Você já pensou algo a esse respeito?

Stenio Mendes: Antes do Barba eu conheci a Badi (Assad), ela armou um grupo para trabalharmos juntos, era grande sua determinação e inquietude para a pesquisa sonora dos sons vocais e percussão em geral, extrapolar fronteiras o que fez dela uma artista fantástica.

Quanto ao aspecto de libertação de alguns conceitos, creio sim que a busca conceitual é como buscar chaves para novos portais, novos insights. Os estranhamentos na recepção dos novos sons fazem parte desta estrada. Então desenvolvemos exercícios específicos para trabalhar sons estranhos.

Aí já podem aparecer sons étnicos, por exemplo. Mas tem uma outra linha que me guia, que não é muito musical não, que é campo da digestão e da indigestão. A gente tem um

---

[35] Entrevista feita por Badi Assad a Pedro Consorte (BR), Leela Petronio (France), Thanos Daskalopoulos (Greece), Eve Landin (USA) e KEITH TERRY (USA) através da Web Radio Catimbau, Recife (BR). A entrevista teve como assunto o Festival Internacional de Música Corporal daquele ano, o International Body Music Festival (IBMF) e foi realizada em 11 de setembro de 2017. Mais informações: http://badiassad.com/en/2017/09/12/ibmf-48hours-marathon-16-17september/

campo, vamos dizer assim, de preconceitos que coloca aqueles sons musicais, digestivos, você se encontra neles, acha bonitos, e tem aqueles sons que você estranha, que não tem uma digestão imediata. Estranhos, às vezes até afinações, por exemplo, as que eu tinha do oriente médio, de quartos de tom, então eu prestava atenção nesta parte de ser digestível da coisa. De ruídos. São provocações para ampliar o seu nível de apreciação, você tentar digerir estes sons tendo uma atitude quase artificial de receber como se fosse música, como parte de uma harmonia que você desconhece. Por exemplo, uma buzina de um fusca, disparou um alarme quando eu estava escrevendo um projeto de percussão vocal. Essa buzina ia me atrapalhar porque era aquela máquina antiga que se tinha que apertar tecla por tecla e não podia errar uma letra, então aquele som ia me tirar aquela concentração toda. Mas eu estava escrevendo justamente na proposta de um músico ressignificar os ruídos. Coincidiu. Então o que estava acontecendo com o alarme coincidiu com o que eu estava escrevendo, então eu precisava ser coerente com o que eu estava escrevendo. Vou ter de alguma forma que receber este alarme como se fosse música, como John Cage que tinha esta amplitude, este ouvido, de ressignificar este som do trânsito, é uma provocação extraordinária.

EB: E exige uma flexibilidade, disponibilidade, né?

Stenio Mendes: É. E como é que você vai trabalhar isso? Primeiro você tem que fingir. Você finge que aquilo lá é um som musical, porque na sua cabeça não está como um som musical, está indigesto, você não engole aquilo como um som. Aquela buzina de repente você percebe que tem um tom (emite um "bi, bi, bi, bi" em nota sol), tem um andamento, tudo era musical. Então eu comecei a brincar com aquele som (e começa a cantar com acompanhamento de percussão corporal, improvisando uma pequena melodia). Eu comecei um diálogo e consegui me deslocar do preconceito e me divertir muito com aquele acontecimento, e foi incrível, parecia que tinha uma pessoa, um músico brincando comigo. De repente o dono do carro chega e desliga a minha buzina, era minha já, eu já tinha me apossado daquela buzina. Eu tive uma experiência de que é possível você ter uma atitude de fé que aquilo é músical, que aquilo vai dar certo, que você vai conseguir harmonizar aquilo, diante de uma coisa que está te fazendo mal, que a princípio está contrariando a sua programação, seu senso musical todo.

EB: E isso transportado para a vida, para outros campos que não exercem uma função musical, em situações não agradáveis é possível também? É uma forma de pensar que (esta disponibilidade) vai para outras situações da vida?

Stenio Mendes: Total, vai para outras coisas. Na verdade, para mim, eu tive que mudar a recepção dessas impressões, utilizar a ressignificação, colocar na cabeça que a vida pode ser ressignificada, não só o som, a música. Os piores ruídos, a serra elétrica… O John Cage foi o grande precursor desta recepção harmônica. Eu me baseio nisso. E o improviso também é interessante, porque a pessoa vem com sons que no começo criam desconforto, porque você não tem aquela resposta já harmônica, às vezes tem, às vezes não tem. Ou você não está preparado para aquilo… então às vezes você tem que digerir o seu próprio desconforto, a sua própria inibição, as suas crises diante da situação. É quase um tipo de atitude filosófica, que a gente vem na vida para digerir o fruto da vida, fazendo uma relação mais mitológica ou ressignificar o fruto do bem e do mal e digerir o fruto do conhecimento, parece até um trecho bíblico**,** que tem essa relação, que tem um jeito de assimilar de digerir todas as crises, principalmente com a poesia, com o campo poético. Terapêutico exatamente. Acho que a musicoterapia (no início, me apresentei, dizendo que a minha graduação havia sido em musicoterapia) também pode funcionar deste jeito.

Não sei se é muito pretensioso, eu acho que é bem pretensiosa esta atitude. (risos). Mas é que algumas experiências trazem um efeito tão gratificante que a gente começa a ampliar para todas as situações que te trazem certa indigestão à princípio, você recorda.

EB: Eu tive contato a pouco tempo com a CNV - Comunicação Não-Violenta (em uma introdução ao tema feita por Dominic Barter, em São Paulo em 2017) que fala da empatia. Você tem influência da CNV? Ou estes conceitos vieram de mais tempos atrás?

Stenio Mendes: Sim, vieram antes. Eu não conheço bem a CNV. Mas eu acho que estão surgindo muitas pessoas e grupos, talvez pela busca emergente de libertação dos condicionamentos mentais e visão da arte como meio de cura, estão surgindo muitas pessoas e grupos recebendo um sopro de intuição nesse sentido. A exemplo do Xamã que dança, canta, acompanha rezas, gestos cênicos, fumaça, essências num contexto de profundo ritual para conectar com as dimensões ocultas. É possível o ser humano ter a empatia como um instrumento concreto na sua vida. Que você pode se entregar para este campo também.

EB: E de alguma forma, esta é uma visão que tenho de fora, este movimento da percussão corporal é um encontro de pessoas que potencializam este tipo de visão, de olhar daquilo que se acredita. Você poderia falar um pouco sobre estes encontros? Você falou do Theophil Maier. Tiveram outros encontros? Ou, você percebe que existe um movimento, este encontro de pessoas que acreditam nessa visão de mundo? Eu percebo como pesquisadora-observadora, por exemplo, neste tema do Canto Circular, Voz na Improvisação e da Percussão Corporal, que uma coisa está muito atrelada à outra. Parece um feliz encontro no aspecto musical, mas também filosófico e na visão de mundo. Gostaria que você pudesse dizer um pouquinho sobre isso. Você percebe algo assim?

Stenio Mendes: Bem, sobre a história, primeiro eu tive um trabalho mais solitário de pesquisa como craviolista e sempre com essa pesquisa vocal, a pesquisa de timbres, imitando coral, imitando instrumentos de sopro, fazendo onomatopéias, ouvir um timbre e tentar fundir um timbre no outro e deixar de ser o timbre da sua voz, essa capacidade de timbrar não só com o instrumento musical, mas você pode timbrar com a buzina, você pode timbrar com som de máquina. É um brinquedo, vamos dizer assim, possível, que a gente tem essa elasticidade de possibilidades de timbres. Então você pode imitar muita coisa. Na craviola eu faço isso também, de simular sons, fundir com as cordas de aço, fazer outros efeitos. Então eu estava neste caminho solitário e encontrei o Djalma Corrêa, um percussionista que veio junto com os baianos Tom Zé, Maria Betânia, Caetano, eles vieram juntos pro Rio de Janeiro, começaram os shows juntos. E o Djalma também tem esse espírito da pesquisa, muita pesquisa, gosta de se entregar à pesquisa.

EB: Você encontrou o Djalma Corrêa em qual ano mais ou menos?

Stenio Mendes: Em 1980 mais ou menos. Eu tinha acabado de gravar um disco de música instrumental, com craviola, com minhas composições, trazendo essa pesquisa também de voz fundindo com a craviola. Eu soube que o Djalma Corrêa havia gravado também pela mesma gravadora, a Philips e, por coincidência, nós dois tínhamos ganhado o mesmo prêmio de melhor instrumentista daquele ano.

Eu tinha visto um show dele que ele fazia muita pesquisa de sons, sons de passarinho, de caixinha de música, todos os sons que ele ia encontrando pelo caminho e eu falei, “pô, a gente vai juntar esta pesquisa e vai ficar bem interessante”. Então eu fui até o Rio de Janeiro e a gente combinou de fazer alguns shows. Estes shows foram interessantes porque a gente

ensaiou para fazer o show em Diamantina - num Festival de Inverno -, e tinha um dado interessante que é que nós dois tínhamos uma memória um pouco fraca. Então a gente ensaiou convencionalmente, mas chegou na hora do show, a gente esqueceu todo o arranjo, as combinações.

EB: E não tinha partitura? (risos)

Stenio Mendes: Não tinha partitura não, eram convenções de memória e a gente partiu para a música, de um ter que escutar o outro profundamente, aquela conversa quase que telepática, por sons, sentir as insinuações de cada um. Um dava força para o outro e a gente acabou o show e foi um sucesso, recebemos um grande retorno, muito mais do que com as músicas que a gente tinha ensaiado, convencionadas racionalmente, de começo, meio e fim. Parecia que tinha uma dimensão que o auditório percebia que estávamos neste lugar de crise, vamos dizer assim, de desespero quase, e eles ficaram torcendo para a gente acertar as notas e quando acabou foi um sucesso, no intento de harmonizar sem nada, a partir do nada.

Nós ficamos tão entusiasmados com esta situação que a gente fez o show e depois ainda outro em que a gente descartou realmente todas a convenções que a gente tinha ensaiado e fomos partir para o nada, do improviso.

Então começamos a fazer um projeto com vários shows, pelos Sescs e pelo Instituto Goethe que tem em todo o Brasil, com esta proposta com o nome que o Djalma Corrêa deu de "Música Espontânea". Nasceu um projeto para duas pessoas que não tinha memória para guardar nada. (risos)

A gente começou a criar e começou a ficar engraçado porque o Djalma trazia cada vez um instrumento estranho. Uma vez ele estava segurando uma caveira e batendo na caveira, uma coisa cênica. Essa caveira tinha um oco que dava uma nota e a craviola ficava dançando nesse oco da caveira. Fora outros instrumentos. A gente se divertia muito nessa atitude da possível música espontânea e até hoje eu levo esta experiência de fazer música a partir do nada, por conta desta experiência com o Djalma.

EB: Com a voz ali já tinha essa experiência? Desde a experiência da craviola com a voz, no primeiro disco e seguiu?

Stenio Mendes: Sim, e seguiu, também na minha relação com o Barba, nessas oficinas eu levava jogos de música espontânea. O Barba estava ali na classe com a Lu Horta (Luciana Horta) dos Barbatuques, não existia ainda o Barbatuques ainda.

EB: Na classe, na USP?

Stenio Mendes: Não, no Sesc Consolação ele apareceu.

EB: Ah, você estava dando um curso, de música espontânea, isto?

Stenio Mendes: De percussão vocal, de efeitos vocais, que entrava corpo também, percussão corporal. Mas a parte de microfones, tinham microfones.

EB: Que legal! Isto em qual ano?

Stenio Mendes: Em 1995.

EB: E ele foi para fazer o curso?

Stenio Mendes: Foi, através da Lu Horta, eles trabalhavam juntos numa escola de música, e a Lu Horta é muito intuitiva e ela disse para o Barba ir. Por coincidência dois dias antes eu tinha visto o Barba na televisão fazendo propaganda de um curso dele, apareceu ele na televisão dando um curso de rítmica corporal imitando bateria: caixa, bumbo, chimbal. E eu pensei "nossa eu preciso conhecer este cara", e, de repente, ele apareceu na minha classe.

EB: Era um curso curto ou um curso comprido no Sesc?

Stenio Mendes: Duas semanas, uma oficina.

EB: E você sempre dava esta oficina?

Stenio Mendes: Sim, eu sempre dava.

EB: E imagino que muita gente passou por ali. Muitas pessoas puderem ter contato com o seu trabalho. O Barba...

Stenio Mendes: Sim o Barba…, Mas quando eu vi o Barba, ele fez uma levada com estalo, palma e peito, eu senti uma coisa muito madura, muito forte. Um refinamento, um bom gosto dessas divisões, uma dimensão incrível de beleza que eu não estava tendo acesso. E o corpo. Então a gente praticamente foi trilhando junto, eu fui atrás do curso dele também e a gente fez esse pacto de juntar a minha pesquisa com a pesquisa dele. Hoje em dia está completamente casada esta pesquisa. Ele acha que é minha pesquisa também, eu acho que é a dele, é a pesquisa nossa. Um universo de música.

Mas o Barba tem um talento de compositor, de começo, meio e fim. Ele cria uma escultura musical já perfeita, refinada. Onde ele conseguiu, com estas composições fazer com que este grupo (Barbatuques) viajasse pelo mundo todo, com um padrão de qualidade excelente.

Foi se tornando quase um modelo, porque muita gente nesta admiração foi imitando.

EB: Muito multiplicador, né? Tanto o seu trabalho quanto o dele… Eu vejo isso, pela generosidade de compartilhar também, não é um conhecimento que se restringe, nas oficinas tem esse aspecto da multiplicação, do vamos fazer juntos.

Stenio Mendes: Pode ser olhado por este ângulo da generosidade. Parece implícito a generosidade, mas podemos considerar que também é uma necessidade humana. É uma necessidade você sair de si mesmo, você tem que compartilhar porque é você expandido. É um outro eu expandido. Então você cresce junto com o outro e quando o outro cresce se liberta, você se liberta junto. É uma necessidade de estar se renovando, crescendo.

EB: Sim, eu posso entender.

Stenio Mendes: E é muito gratificante. Acho que a palavra gratificante é como um alimento que você recebe. Você alimenta uma carência interna, você diz que é gratificante porque é um alimento que você precisa de nível essencial. Não exatamente num nível de personalidade, de sucesso, de aplauso. Não está neste nível, do prêmio, dos elogios… não é nesse plano. É num plano mais essencial e mais verdadeiro. Esta é a minha opinião.

EB: E especificamente sobre os Cantos Circulares, qual é a (sua) experiência, a visão que (você) tem sobre eles? Em parâmetros musicais e humanos, como você vê esta prática? Neste universo e nessa forma de ver o mundo?

Stenio Mendes: Eu acho que é total. Pelo o que eu conheço o Zuza, o Ronaldo, o Pedro…

EB: E você e o Barba usam esta forma do círculo… circular…

Stenio Mendes: Sim, o círculo é uma forma que a gente sempre usa. O exercício do Barba que é o *Carrossel* é circular, são círculos, 4 círculos que vão revezando os regentes. Então o circular é o próprio trabalho dos Fritos (também). A Fritura Livre também utiliza exercícios do Barba. Uma pessoa que chega e propõe e vai rodando, rodando. Este jogo faz parte desse ritual de primeiro acreditar nesse portal da escuta, de estar juntos, dessa necessidade de estar no coletivo, de experimentar esse senso de irmandade, que estamos em rede, desse mundo contemporâneo. Dentro também desta necessidade de nos reconectarmos todos, sair desse individualismo que fraciona as relações. Um campo de carência, de busca, de remédio, de ansiedades, de depressão também vem por falta dessa relação afetiva que uma comunidade pode proporcionar, no trabalho artístico principalmente. Com essa subjetividade poética, metafórica, espiritual é bem característico dessa busca de sentir o juntos, que temos uma irmandade, uma necessidade comum e um desafio muito grande, quase um campo de alquimia. É um campo de alquimia conseguir um campo harmônico dentro de um contexto tão desarmônico, e você se junta e consegue criar numa praça esse campo de transformação de relações onde todo mundo se sente muito próximo um do outro, sem precisar nem conhecer a vida do outro. Tem o abraço fácil. É um campo alquímico que transforma, que é multiplicador porque cada um que sai deste lugar também vai levar esse estado de proximidade humana. É um campo mágico que a arte tem acesso.

Nas minhas experiências sinto que estamos formando uma irmandade, trazendo de volta o sentido do ritual, a partir do círculo, com os cantos circulares, com a música corporal, uma religação com os nossos ancestrais e redescobrindo o corpo como "o melhor instrumento" como diz Naná Vasconcelos. É um caminho às nossas origens, vivenciando e recordando aquilo que é essencial ao ser humano.

EB: Sim. Tem Canto Circular que vem do Bobby Mcferrin, ele faz isso nos shows. Tem também a Rhiannon, uma cantora de jazz nos EUA que também utiliza. Este circular é contemporâneo a outras práticas que também vão se utilizando desta forma mais repetitiva, do círculo… Estou tentando explorar este conceito e vendo como se aplica ao improviso, para a necessidade do fazer musical. Por exemplo o Barba faz no *Minimal, Minimal Mutante,* essa disponibilidade em roda de improvisar.

Stenio Mendes: É, você falou de um aspecto que eu estava pensando também que é o circular ser repetitivo, um mantra sofisticado que vai se alterando, mas tem uma repetição… Como se fosse um processo de som, uma estrutura sonora para entrar num campo espiral, para alterar o estado psicológico das pessoas, aquilo que acontece realmente com esta estrutura de repetição, de mantra, de canto circular… E uma vez eu estava pensando numa maneira que não fosse repetitiva, que fosse um desafio de estar sempre com uma provocação constante. O mantra de certa forma te ajuda, entra na memória e você aprende.

EB: É...

Stenio Mendes: Você dispensando a memória, é uma estrutura que você entra numa situação que você não sabe onde vai dar. Eu acho interessante também essa estrutura que você tem que ter uma habilidade de dialogar com aqueles sons que vão aparecendo e uma habilidade de sair de estereótipos da própria mente para você poder harmonizar com tudo o que vier e ser provocado e provocar outras coisas, e fazer com que essa composição diga "agora vai terminar", "terminou". Ou seja, uma composição que não é feita pelo artista exatamente, é feita pelo grupo, no campo da intuição atuando.

EB: É, no entre?

Stenio Mendes: Esse é um propósito que eu gostaria de chegar. Sentir que está conectado com essa intuição e ser veículo dessa intuição e estar junto. Algumas vezes a gente tem essa experiência acontecendo. Mas é preciso técnica de entrega, técnica de não querer intervir nesse sopro, vamos dizer assim.

EB: E você acha que essas são técnicas que podem ser trabalhadas pela vivência?

Stenio Mendes: Pelo treino também. Porque essa mente que quer controlar, que quer planejar, que quer começo, meio e fim, que tem medo que vai estragar tudo, essa mente que traz o campo de insegurança que é bem humano - precisa saber o que vai acontecer amanhã para sobrevivência dela e da gente mesmo, ela é instrumento de sobrevivência - mas no campo artístico ela às vezes interfere de querer controlar a estética. Ela atrapalha no espontâneo. Ela atrapalha a sua intuição espontânea.

Eu acho que existe um treinamento de constante entrega no campo do coletivo que é possível você entrar nesse lugar de sentir quando é sua vez de entrar por exemplo. Quem trabalhou com essa técnica foi o Peter Brook que chegou num ponto refinadíssimo - o produtor de teatro. Uma vez eu vi um exercício dele com 30 atores onde cada um deveria dizer um número em sequência, sem dizer quem era o próximo, sem coincidir ninguém, cada um deveria sentir a hora de dizer o número. Isso vai contra qualquer tipo de planejamento, tirar toda função da mente de organizar.

Eu fiquei assistindo aquele exercício e vi que existia esse lugar, de você ter um outro tipo de direção além da própria mente que está ligada à arte, à intuição viva. É um lugar a ser atingido pela música, pela arte.

EB: Isso tudo vem muito ao encontro de algumas referências que eu tenho achado para esta pesquisa, alguns teóricos que me levam a pensar que a empatia, a intuição, é um caminho para arte, para uma pergunta "arte para quê?". É um caminho que parece um pouco utópico, rs, chegando aos limites do pós-moderno, do dadaísmo, a gente já passou do atonalismo, já passamos por isso tudo. E encontrei num teórico que fala da Estética Relacional e ele vai falar do Altermodernismo (um termo que este autor criou - Nicolas Bourriaud), a arte hoje precisa ser um encontro, precisamos nos encontrar enquanto seres humanos. E passa pela arte colaborativa, arte coletiva e olhando para esta produção… porque, ali na Orquestra (do Corpo) sai uma produção musical e o quanto disso influencia tanto os artistas que estão ali, quanto aos seus trabalhos!

E eu fico pensando o quanto essa forma de pensar não impregna todos os outros trabalhos pelo contato, por essa forma de ver a vida, a música, os sons. Voltando para este teórico, olhando para produções de artistas que falam, por exemplo sobre o aquecimento global, sobre a imigração no mundo, não é mais o artista moderno que coloca a sua visão, a sua estética para o mundo. Tem artista que coloca sua visão embrenhada de uma necessidade coletiva mesmo, me parece uma urgência, me parece um caminho um pouco utópico, mas parece que a gente vê uma convergência.

Stenio Mendes: E deixa de ser utópico quando a gente começa a perceber, a experienciar uma alteração dentro de você, no seu trabalho, na sua filosofia de vida, é impressionante porque está cada vez mais se aproximando a necessidade de você ser um filósofo também. Num nível pessoal, de procurar um sentido profundo para sua vida, discernimento. Todo mundo quer ter alegria na vida, comemorar essa vida. Não é admissível que a vida com tanta

inteligência intrínseca em cada célula, em todo cosmo, em qualquer lugar da natureza, tanta inteligência que acho que a gente está por fora do que está acontecendo ao nosso redor, no nosso interior, em nossas células. Estamos muito por fora de entrar nesse fluxo harmônico, nesse fluxo cósmico, micro-cómico. E nesse momento de música circular tem alguma sintonia que lembra muito a harmonia do cosmo, orgânica, da natureza, é tentar imitar essa orquestração que está à nossa volta. De um ponto de vista parece óbvio, a gente precisa estar em harmonia.

EB: Mas parece que tem um caminho para ser feito, para chegar ali, né? Conforme a vida está um pouco hoje, a vida urbana, as dificuldades de deslocamento, enfim, é um desafio, um caminho para ser feito, e a arte pode ser um caminho?

Stenio Mendes: Eu acho que a arte é um modelo onde a gente pode… às vezes eu saio de um trabalho artístico de música espontânea e eu percebo que no trânsito eu estou mais generoso, naturalmente. Eu dou espaço às pessoas entrarem, em fluxo, eu estou com uma visão mais periférica, estou enxergando quem está atrás, quem está querendo passar, quem está ali… então o campo parece que é sempre de harmonização. De fluxo. Então eu acho que isso vai se estendendo...

EB: Bem, muito obrigada por esta entrevista!

Stenio Mendes: Acho que chegamos a um ponto, no auge. (risos)

Stenio Mendes: Pode ser totalmente delirante, mas eu acho que é por aí que vale a pena! Um caminho para este mundão.

EB: Sim.

(despedidas e agradecimentos)

Segunda entrevista com Stenio Mendes, realizada por e-mail e respondida em 18 de fevereiro de 2019.

Por Elaine Barbosa.

(As perguntas abaixo foram feitas para o aprofundamento de alguns conceitos que apareceram na primeira entrevista. As respostas estão a seguir)

Perguntas:

1) Na última entrevista, em um trecho, você comentou a respeito da música espontânea coletiva e da intuição como norteadora do processo criativo: *"uma composição que não é feita pelo artista exatamente, é feita pelo grupo, no campo da intuição atuando*." (MENDES, 2017)[36] Poderia falar mais desta experiência entre intuição, a improvisação e criação coletiva? E sobre o olhar periférico, relação de empatia e harmonia na construção musical coletiva espontânea?

2) A relação harmônica e de retorno às origens, mostra um caminho daquilo que **"***é essencial ao ser humano***"** (MENDES, 2017)**.** Sonoramente temos o nosso corpo como primeiro instrumento, a nossa voz, como expressão. Como você percebe a voz no contexto da música espontânea? E, em sua história, como surgiu o interesse pela exploração de timbres vocais?

3) Você comenta a respeito de uma frase de Theophil Maier que te marcou: *"Ouvir o outro, sentir o outro e manter o outro*." (MENDES, 2017). Como você acredita que essa premissa pode acontecer no processo de escuta e criação vocal? Como você percebe e trabalha esta premissa nos grupos em que você atua?

4) Você percebe aspectos estéticos específicos recorrentes no trabalho de música espontânea nos grupos com os quais você trabalha?

5) Qual é a ideia de regência que você trabalha? Como você definiria a figura do regente em criação coletiva e na música espontânea?

Respostas:

_____ Uma perspectiva

O aspecto central destas observações "laboratoriais", é perceber que elas estão voltadas à uma mesma perspectiva, convergente à necessidade de transcendermos o nosso estado psicológico dispersivo, para a presença vertical de percepções resignificadas, comitantemente a atividade artística.

_____ A Voz no contexto da música corporal espontânea

[36] MENDES, Stenio. Entrevista concedida a Elaine Barbosa em 20 de setembro de 2017. São Paulo. Registo em áudio.

Acho oportuno destacar esse material de ruídos corporais, usados como matéria prima musical, ainda não sofre a carga crítica que venha constranger, induzir, condicionar o pesquisador. Ainda estão livres do rigor restritivo, das exigências de apuração técnica, que a voz cantada é subjugada, em respeito a sua própria história, consagração ou paradigmas.

Neste contexto, atuando no campo da música corporal espontânea, o canto assim como efeitos vocais, também são induzidos ao trato experimental e inevitavelmente vai ser provocado à ultrapassar territórios estéticos convencionais, vindo nos surpreender constantemente pela infinidade e riqueza de suas possibilidades.

_____ A ideia de regência... partindo para um lugar possível

Dentro da Música Corporal Espontânea o regente pode tomar o papel de organizador, sugerir o caminho a seguir, encaminhando os músicos a um senso de unidade, propondo vozes, ou mesmo um facilitador na convergência de diversas intenções estéticas dos participantes.

Em outra situação seguinte, o regente pode se confrontar com um momento que anuncia a chegada do denominado "Fluxo Intuitivo", como que acordados por um estado artístico de inspiração, nos sentimos soprados a obedecer à uma regência vinda de dentro de nossa subjetividade, direto de um sentimento comungado com o coletivo, uma "partitura interna", em que o regente externo obedece também a esta nova regência, uma força de indução poética no estado psicológico de presença coletiva alterada.

_____ Um aspecto estético recorrente nos trabalhos de grupo.

Um aspecto que posso destacar como recorrente no trabalho de música corporal espontânea, é um comportamento natural no princípio dos jogos, a busca de atender ao senso comum de beleza, da harmonia, das convenções estéticas consagradas, identificados aos paradigmas conhecidos. Acredito que seja uma etapa necessária e talvez deva ser incentivada até que surja a nova fase de apreciação, de incluir os nossos sons estranhos. Novas sensações, estranhamentos, quando o campo fica provocado para as singularidades poéticas inéditas dos participantes e daí começa o novo jogo.

Outro aspecto recorrente, já nesta segunda fase, uma relação mais essencial junto ao coletivo, vai permitir a introdução de jogos mais intuitivos, onde os participantes percebem a sua oportunidade de serem mais propositivos, mais livres para ocupar outros papéis, de regência ou solista por exemplo.

_____ Como surgiu o interesse pela exploração de timbres vocais.

Posso dizer que nasci dentro deste laboratório de timbres, meu pai, violonista, artista plástico, já incorporava em suas composições musicais essa dimensão sonora, criava e construía constantemente instrumentos artesanais e desenvolveu um trabalho performático de tocar vários instrumentos simultaneamente, assim como um "homem banda". Essa herança de escuta quase brincante de apreciação e harmonização musical de timbres, corpo, voz e toda sorte de sons e ruídos, foi natural.

_____ A Voz

Vejo a voz como a fonte de vibração contagiante mais imediata para expressar nosso universo subjetivo, estados interiores, emoções, humores. Sua onda portadora denuncia intenções, um espectro amplo de toda a verticalidade humana, desde náufrago dos infernos aos alados dos céus.

A voz desde Sócrates, ao dizer "Fala para que eu te veja", além do aspecto sinestésico, podemos atribuir como sendo um dado "concreto" tanto em um diagnóstico psicológico como no campo das artes, a revelação de estados iluminados de consciência, de força empática, de contágio, de humanidade entre tantas outras presenças.

____ A Voz no contexto da música corporal espontânea

Acho oportuno destacar esse material de ruídos corporais, usados como matéria prima musical, ainda não sofre a carga crítica que venha constranger, induzir, condicionar o pesquisador. Ainda estão livres do rigor às exigências de apuração técnica, que a voz cantada é subjugada, ao próprio respeito de sua própria história, consagração, paradigmas.

Neste contexto, ao atuar no campo da música corporal espontânea, o canto e efeitos vocais também são induzidos ao trato do experimental e inevitavelmente vai estar mais livre de preconceitos e ao mesmo tempo provocado a ultrapassar territórios estéticos convencionais. E durante o processo vai nos surpreendendo pela própria infinidade e riqueza de suas possibilidades.

_____ Frase de Theophil Maier e a atenção periférica.

"Ouvir o outro, sentir o outro e manter o outro".

Foi em um curso de "Efeitos Vocais" em um Seminário de Música em Porto Alegre, no início dos anos 80, quando ouvi do professor alemão Theophil Maier a frase que norteia a

minha pesquisa em grupo com a música corporal e harmonização : "ouvir o outro, sentir o outro e manter o outro"

Interpreto esta diretriz como uma frase guia, propõe um desvio radical, proposital da nossa atenção habitual sobre nós mesmos como foco principal e a atenção periférica, à nossa volta, em segundo plano, menos importante, representado aqui pelo "outro", o teu próximo. Vejo como uma chave de equilíbrio para a harmonização individual com o grupo, um princípio para comungar da atenção plena, integrada, focal e periférica, do sentir juntos e então acessarmos "estado artístico", o essencial.

Entrevista realizada dia 17 de outubro de 2017 com Ronaldo Crispim, Pedro Consorte e Julius Gonçalves (Zuza) Gonçalves - São Paulo - SP.

Por Elaine Barbosa

(Inicialmente se encontravam somente Pedro Consorte e Ronaldo Crispim. Zuza Gonçalves havia avisado previamente que poderia chegar somente mais tarde. A entrevista começa com uma conversa com Pedro e Ronaldo marcada pela apresentação da pesquisa e a pergunta de quando eles se conheceram)

EB: Quando vocês se conheceram?

Pedro Consorte: A gente se conheceu no Fritos, que não era Fritos na época. Era um grupo e você Ronaldo entrou um pouco antes de mim, não é?

Ronaldo Crispim: Olha, o que eu me lembro… O Barba tinha um grupo de estudo que começou em 2003. Eu lembro de ter feito um curso oficina com os Barbatuques, independente deste grupo de estudos, em 2003. Depois eu fiz uma oficina com o Maurício Maas (dos Barbatuques) em 2006 em São Bernardo que foram por 2 semestres e eu tive uma identificação muito grande. O Maurício então me convidou para entrar no grupo de estudos do Barba. Então era um grupo que existia desde 2003 que o Barba levava e eu entrei em 2006 e até onde eu sei também foi o ano que o Pedro entrou também. A gente se encontrou em 2006 no grupo de estudos do Barba que acontecia na AUÊ (escola de música que depois virou Companhia das Cordas). Era um grupo que acontecia todas as terças, e eu conheci o Pedro lá.

EB: Era uma aula ou um grupo de estudo?

Pedro Consorte: Era um grupo de estudos que acontecia na escola. Se não me engano, a escola era do Barba e do Hosoi (André Hosoi) e eles tinham várias aulas, mas tinha um horário na programação da escola que era o grupo de estudos.

Ronaldo Crispim: Este grupo de estudos o Barba conduzia e experimentava: passava técnica, jogos, jogos que ele passava no Barbatuques, nas oficinas e jogos que ele desenvolvia com o Stenio. E, se não me engano, em 2007 o Barba, por conta do Barbatuques,

ele não estava conseguindo mais ir às terças. Então ele não ia e a gente tocava por conta o trabalho. Até um dia que ele chegou e disse que não conseguiria mais, mas incentivou que a gente continuasse com os encontros. E eu lembro disso, que a gente continuou tentando sustentar aquele grupo. Eu lembro então que uma época, o Pedro estava fora do país, e em alguns encontros éramos só eu, o Cadu e o Charles. A gente se encontrava para sustentar os encontros e abrindo para outras pessoas chegarem.

EB: E neste período era mais a percussão corporal ou tinha algo de voz?

Ronaldo Crispim: Mais percussão corporal, entrava a voz, mas era mais especificamente a técnica de percussão. Mas a voz entrava também naturalmente.

Pedro Consorte: sim, no contágio livre, na minimal… Mas era cada um por si, não tinha ninguém que puxava um trabalho vocal específico. Foi mais na entrada do Zuza. (mais tarde)

Ronaldo Crispim: E então neste grupo de estudos que foi seguindo sem o Barba, tinha as influências de quem coordenava, que ficaram, eu, o Charles e o Cadu. Depois o Pedro voltou, o Charles saiu, enfim, tem uma história de gente entrando, de gente saindo. Tinham pessoas que iam fazendo oficinas (com o Barbatuques) que se interessavam em continuar, a galera indicava este grupo de estudos. Tinha gente, saia gente.

EB: Neste tempo, já se chamava "Fritos"?

Ronaldo Crispim: A gente começou a buscar uma identidade mais própria e alguma vez pintou uma apresentação para fazer, acho que na USP, tinha a Roberta, você (Pedro), a Marina, e a gente se perguntou, como a gente ia se chamar. E tinha essa história de que quando a gente ia no grupo de estudos, a gente ia para fritar a cabeça, né? A gente vai ficar fritando. Fritos. No comecinho a gente chamava "Fritos de terça", porque era um grupo que acontecia às terças-feiras. Então vem daí.

E aí este grupo de estudos, na minha cabeça, a gente ficou uns 7 anos de encontros às terças. A gente era meio itinerante, ia procurando lugar. Quando um lugar não podia acolher mais a gente, a gente ia pra outro. Então tem vários momentos deste grupo de estudos que a gente ficava "caçando" lugar para fazer o estudo, com várias pessoas de passagem, algumas pessoas ficando mais tempo… Aí a gente então ia trazendo as nossas influências. A base

eram os jogos do Barba e do Stenio, mas agora trazendo o que cada um podia trazer de contribuição e experimentação. Então foi um lugar de muita experimentação pra gente. Sair da proteção do mestre e do pai e "agora se vira". E nesse caminho eu já conhecia o Zuza das oficinas de São Bernardo, a gente dava oficinas por lá, nos encontrávamos, criamos uma amizade e então, não lembro exatamente o ano, mas convidei o Zuza para entrar, e ele entrou. Ele já tinha uma prática vocal, veio de uma formação de composição e regência e de uma prática vocal mais aprofundada e com a referência do Circlesongs do Bobby Mcferrin. Então quando ele entrou no grupo, aos poucos ele foi encontrando um espaço para estar ali e começou a trazer bastante referência vocal.

Então as experimentações que eram muito baseadas na percussão corporal e foi ampliando essa dimensão dos estudos.

Pedro Consorte: Eu acho que quando ele entrou ele não conhecia o Circlesongs. Eu acho que ele conhecia o Bobby, mas não o Circlesongs, eu acho que ele foi para lá em 2011. Mas ele trouxe as questões vocais, fazia regências. Porque eu ia fazer o workshop do Bobby, mas eu passei no Stomp e não pude fazer. Mas eu lembro que o Zuza ficou muito interessado e no ano seguinte ele foi. Então, eu acho que em 2012 talvez que ele foi. Aí quando ele foi abriu bastante.

Ronaldo Crispim: Até então eram outras referências vocais, é verdade. Porque até então a gente tinha uma prática de estudo rítmico que era bem pesado. E ele ia ensinando a voz dentro desta prática rítmica. Era um espaço de muita experimentação para a gente que estava propondo coisas. Porque no grupo de estudos tinha gente que muita gente que trabalhava com música e muita gente que não.

Por muito tempo, quem foi encabeçando (conduzindo) eram eu, o Pedro, o Cadu e depois o Zuza também. E com contribuições da Marina, da Mari e outras pessoas.

EB: E vocês seguiram com os Fritos, mas teve um momento em que vocês se olharam os três e sacaram que teriam alguma coisa para fazer junto, é isso? Como foi isso?

Ronaldo Crispim: O Fritos seguia, mas era um grupo de estudos, não tinha exatamente um projeto para além de ser um grupo de estudos. A gente fazia uma participação ou outra e cada um no seu próprio trabalho dava oficinas. Teve um tempo, que o Pedro estava lá longe, no Stomp, mas a gente mantinha o contato. E conduzindo estavam eu, Cadu e Zuza. Passava

gente, saía gente. Mas aí então, teve um período que o grupo de estudos começou a enfraquecer, as pessoas não estavam conseguindo ir ou não conseguiam manter um ritmo de estudos. Então tem dois movimentos: um é que teve um pessoal que entrou nos Fritos e queriam mais encontros e começaram a querer se encontrar fora do grupo de estudos. O Fritos já fazia um encontro de fim de ano na praça Victor Civita e era aberto.
Pedro Consorte: Eu lembro que a gente fazia coisas em lugares públicos, a gente fez no Conjunto Nacional, no Parque Ibirapuera…

EB: Em que ano?

Ronaldo Crispim: 2009/2010. Por aí… No Ibirapuera talvez tenha sido o primeiro ao ar livre?

Pedro Consorte: É, pode ser…

Ronaldo Crispim: Ibirapuera, Conjunto Nacional, Victor Civita… tinham esses ensaiozinhos…

Pedro Consorte: É, acho que era a semente pro Fritura. (Fritura Livre). Eu acho que representava uma vontade de compartilhar com outras pessoas, de levar para outros lugares, mas a gente ainda não sabia exatamente como. O formato ainda estava fechado em nós mesmo.

Ronaldo Crispim: Aí, quando essa turma nova entrou por volta de 2012, esse pessoal empolgado, em algum momento a gente combinou de fazer um encontro além da terça-feira, numa praça. E aí reforçou essa coisa de ir pra rua, começou a criar um movimento de ir pra rua. Aí o Zuza foi, a gente pensou, pô bacana.

EB: Tinha algum desejo de estar com a cidade, de testar em lugares públicos? Por que ir pra rua?

Pedro Consorte: Eu acho que sim. Essa vontade de ir pra rua representava um desejo comum, mas talvez para cada um era diferente. Mas acho que tinha isso de compartilhar e fazer uma intervenção mais fora da bolha, de levar para o espaço público.

Ronaldo Crispim: Eu lembro que no Ibirapuera que foi o primeiro, em 2009, por aí, tinha uma curiosidade das pessoas e a gente procurava agregar, chamar junto. Tinha um lugar da gente se experimentar com o público, de alguma forma as pessoas verem a gente fazendo, mas sem ser apresentação.

Pedro Consorte: Essa coisa da experimentação mesmo que era bem parte do nosso estudo, era muito experimental. Tem a ver com isso, com testar outros lugares.

Ronaldo Crispim: Então tem esse lugar, que o grupo de estudos começou a "minguar", mesmo a gente que estava a frente, começamos a desanimar um pouco, e ao mesmo tempo, teve esse movimento mais regular de ir pra rua a partir desses colegas. Nisso o Pedro voltou, O Zuza fez o curso de Circlesongs do Bobby Mcferrin, voltou "pilhado".

Ah, mas tem outra coisa. Antes do Pedro voltar, num fim de ano, a gente foi passar juntos, uma virada do ano. A gente foi para uma chácara e a gente ficou se experimentando na convivência e fazendo um som. Estávamos na natureza, também trouxe um impulso. O Zuza foi no Circlesongs do Bobby Mcferrin e voltou pilhado, e a gente já falava de fazer alguma coisa na natureza.

Então foram juntando várias coisas. Aí o Pedro voltou para o Brasil, a Fritura Livre já estava acontecendo, já tinham vários trabalhos que eu ia fazendo com o Zuza e a gente ia experimentando um jeito de fazer que alimentava a Fritura Livre. Ao mesmo tempo a Fritura Livre alimentava o trabalho. O Pedro voltou pro Brasil. O grupo de estudos não estava rendendo tanto….

EB: Vocês foram sentindo uma conexão, uma força?

Ronaldo Crispim: É, já tinha uma afinidade desde sempre, no Fritos e a gente trocava muita ideia, porque as experimentações partiam da gente, no Fritos. Era a gente que testava coisas. Era principalmente eu, o Zuza, o Pedro e o Cadu. Então rolava muita troca de ideia, um construía uma ideia a partir da ideia que o outro trazia, tinha uma construção nesse lugar, um traz o outro transforma. A gente já vinha experimentando isso no grupo de estudos. Tinha uma afinidade de amizade, mas também uma afinidade no trabalho, na forma de fazer, nos olhares. Então, especificamente, o trabalho que a gente tem hoje, eu acho que vem da gente ganhar o espaço público, com o que depois virou o Fritura Livre. Então a partir da iniciativa

dessa galera nova que chegou, de levar com frequência pra rua. Quando o Zuza entrou e a gente começou a colocar a cara da gente, foi se estruturando de uma outra maneira que acabou virando o Fritura Livre; o grupo de estudos dando uma baixada; a inspiração de fazer alguma coisa na natureza; e aí vindo com força a coisa dos Circlesongs; a volta do Pedro do *Stomp* e botando uma pilha. Isso tudo configurou: o grupo de estudos fecha e a gente vai investigar coisas que a gente está afim de fazer. E coisas que a gente está afim, considerando nós três a frente. Porque teve um momento que a gente tentou abrir, mas isso não sustentou, então a gente pensou de sustentar mais os três.

E foi isso que fez a transição do que era o Fritos para o que virou a Música do Círculo. Teve um momento que a gente chamou de "núcleo Fritos", porque eram projetos que a gente estava desenvolvendo fora do grupo de estudos. O primeiro retiro, por exemplo ainda foi divulgado como "núcleo Fritos", não tinha "Música do Círculo" como nome. E era "Retiro de Música Corporal do Núcleo Fritos".

EB: O primeiro retiro foi quando?

Ronaldo Crispim: Em janeiro de 2015. Depois em 2016 que começou janeiro e julho. Acho que tem um lugar aí que começa a criar corpo esses projetos. A gente tem a Fritura Livre que começa a se firmar como projeto, o retiro. E não estava fazendo mais muito sentido chamar de "Fritos" porque as pessoas que faziam parte daquela história já não estavam juntas. A gente entendeu que não fazia mais muito sentido. A gente começou a usar "Música do Círculo" ano passado (2016). Então, o trabalho do Música do Círculo vem de:

1) Ganhar o espaço público, levar com frequência para a rua;
2) O grupo de estudos dando uma baixada;
3) A inspiração de fazer algo na natureza;
4) A volta do Zuza do Bobby Mcferrin;
5) Vontade de fazer o que queríamos fazer, os três.

Pedro Consorte: O Ronaldo e o Zuza tinham uma oficina que chamava "Música do Círculo", não é?

Ronaldo Crispim: O Zuza quando voltou do Bobby (Omega) ele deu uma oficina que ele chamou de Música do Círculo. E eu e o Zuza fazíamos muitas coisas juntos (Pedro estava fora) e então veio a ideia de chamar "Música do Círculo" este projeto de oficinas. Quando o

Pedro voltou e o nome “núcleo Fritos” não estava dando conta, pensaram em assumir o nome Música do Círculo como projeto dos três. O nome vem de uma oficina do Zuza, virou o projeto que eu tinha com o Zuza, que virou o projeto dos três quando o Pedro voltou. Apresentamos esse nome em julho de 2016.

EB: E, o que é Música do Círculo?

Pedro Consorte: O que é Música do Círculo ou o que é Música Circular?

EB: Sim, Música do Círculo é toda essa história, esse projeto que vocês me contaram. Qual é a diferença, então, entre o Canto Circular e a Música Circular?

Ronaldo Crispim: A gente fala bastante sobre isso. O canto circular é uma influência. Quando o Zuza propõe Música do Círculo tinha essa influência dos Cantos Circulares. Mas o Canto Circular trabalha o Canto. A percussão corporal trabalha especialmente a percussão. Então quando junta essas coisas, tem a música corporal (porque é mais amplo que só percussão porque tem a voz também, isso é conhecido mundialmente, o Barba, o Stenio, a turma do Body Music). A gente começou a falar música corporal. Mas no 2o retiro começamos a usar Música Circular, porque estávamos fazendo práticas circulares. Começaram a vir as influências das práticas cooperativas (da Pedagogia da Cooperação), deste universo que trabalha as questões do círculo. Nas práticas do círculo vem vários elementos como a ideia de comunidade, de não-hierárquico. Essas práticas do círculo vêm aparecendo em várias práticas com a intenção de fazer uma transformação mesmo das relações estruturais. Isso também foi se incorporando ao que a gente fazia.

Pedro Consorte: Todas essas áreas que trabalham processos circulares que tem a ver com a cultura de paz, práticas colaborativas, cooperativas. E que muitas dessas práticas foram beber nos círculos indígenas. Os círculos de paz, muitas dessas práticas foram beber em círculos indígenas, são círculos inclusivos.

Ronaldo Crispim: Na prática com o Barba o círculo já estava. O Barba tem uma prática que inclui a generosidade que já tinha esse jeito de fazer. O Stenio, o Barba, tem um jeito de fazer, de incluir que foi alimentando muito a nossa prática. E a gente foi vivendo muitas outras coisas que ali os pontos foram se aprofundando as questões da música e as relações

que estavam já presentes no que a gente vivia com o Barba/Stenio, em outros círculos e que a gente estava se aprofundando.

Então teve um retiro que a gente percebeu que "música corporal" estava restringindo um pouco, queria acessar outras pessoas (não músicos) e já tinha essas práticas de círculo, de canto circular, então a gente pensou em chamar de "música circular" para acessar a mais pessoas. Também tem a dança circular que remete ao círculo. Então a gente começou a usar o nome repetido.

A Carolina (Argentina, que participou do retiro) usa há algum tempo o termo Música Circular como uma das práticas. Mas no Brasil eu não tinha ouvido falar desse termo antes. Eu acho que tem a ver com este momento de transformação cultural que está acontecendo no mundo.

Pedro Consorte: E eu acho que é um momento de repensar a prática música. A prática musical não precisa ser desse jeito que vem sendo repetida. Tem a ver com este repensar a prática musical, música espontânea, criativa.

Ronaldo Crispim: A gente está tentando entender o que é. Quando a gente fala de música circular, a gente se refere ao que a gente faz. Se outras pessoas utilizam o termo, não quer dizer necessariamente que é exatamente do mesmo jeito. Acho que tem essa confusão do que está acontecendo, surgindo agora.

EB: Eu sinto que é um movimento que está acontecendo, vocês protagonizam uma parte, tem uma força grande vocês três juntos. Ao mesmo tempo é multiplicador, como envolve também educadores e estes educadores começam a utilizar as práticas, isso vai se multiplicando. Um movimento que está acontecendo e sendo revisto. (revisitado por outras pessoas). Mas tudo muito positivo eu vejo, esse alastramento. Vocês vêm nisso (nessa história) os precursores? Quem são?

Ronaldo Crispim: Para mim, a minha escola é o Barbatuques, Maurício Maas que foi quem me trouxe para este universo que tem origem no Barba (Fernando Barba). O Barba e Stenio.

Pedro Consorte: Eu conheci pelo Cadu, fui aluno dele na escola. Depois eu fui para o grupo de estudos e conheci o Barba, depois o Stenio. Depois o lance do Bobby. Mas as influências mais fortes foram do Barba e do Stenio. O Cadu bebeu nesses dois.

EB: E por si só tem uma coisa multiplicadora, deixando aberto em aberto e achando muito bacana o trabalho de vocês também.

Pedro Consorte: Sim, super generosos. Agora essa questão da música circular. Quando outras pessoas fazem outras práticas e chamam de música circular, eu acho que de alguma forma, vai ter a ver porque não é possível que alguém chame de música circular alguma prática e a configuração espacial seja de um jeito "professor e aluno". O nome também já leva para um lugar da música e o circular. É o conteúdo e o como. O conteúdo é a música. E o como vai ser fazer esta música que é de uma forma circular. Acho que isso traz um lugar.

Ronaldo Crispim: Acho que o circular tem a ver com essa coisa espacial e também com os ciclos, quando a gente cria e improvisa tem muita criação a partir dos ciclos.

EB: Este é um dos pontos da pesquisa também. Essa coisa dos loops, da repetição, de estados levados pela repetição, não sei se vocês sentem isso…

Pedro Consorte: sim.

EB: Ao mesmo tempo, a escuta vai se aprimorando, novos elementos vão acontecendo e vão criando estados de comunhão, de comunidade, é algo parecido com isso que vocês percebem?

Pedro Consorte: Eu tenho pensado bastante nessa coisa do circular. Porque muitas coisas que são circulares, elas são associadas a fluxo, organicidade, a uma fluência. A roda como invenção é fluxo.

EB: Parece que os nossos ossos crescem em forma de espiral. Então eu imagino o que isso organicamente pode provocar…

Pedro Consorte: Os músculos, as cadeias musculares são todas em espiral também…

EB: Intuitivamente a gente sente que tem uma ressonância, reverbera enquanto ser humano, com o corpo. Ainda não foi colocado um eletrodo enquanto está rolando uma Fritura, quando se está em roda, rs, mas imagina o que acontece com o corpo, a mente neste contexto circular.

Pedro Consorte: Os planetas são circulares. Não existe planeta quadrado, triangular. Tem alguma coisa aí, né?

(Zuza Gonçalves chegou neste momento)

EB: Para continuar, para ver se passamos por todas as questões que eu pensei em perguntar para vocês. Vou fazer algumas perguntas e a gente pode ir tocando nestes pontos: Como vocês vêem esse movimento destas práticas no mundo? A gente percebe que vão se conhecendo através dessas trocas? Vocês percebem que nas práticas acontecem aquisições musicais dos participantes? Que tipos são e são importantes como visão de música? Existe visão de mundo, de música e ser humano nos quais vocês se baseiam?

Visões de mundo, de música, de ser humano. Como é isso pra vocês?

Pedro Consorte: Para mim qualquer prática traz uma sugestão de como as pessoas vão se relacionar ali dentro da prática. Pode ser um jogo, qualquer tipo de prática, qualquer tipo de ambiente que crie algumas regrinhas, eu acho que estimula as pessoas a se relacionarem de algum jeito, não necessariamente elas vão se relacionar daquele jeito… fazendo até uma referência com as práticas de cooperação, que a gente estuda. Às vezes um jogo cooperativo não necessariamente garante que as pessoas vão ser cooperativas. Mas ele abre um espaço favorável. Eu acho que essas práticas, do Barba, do Stenio, elas já vêm com este olhar da diversidade, da inclusão, de que todo mundo pode contribuir com alguma coisa, de que todo mundo é diferente. A história do RG musical que o Barba fala. Mas cada um tem as suas características e todo mundo pode estar junto, fazer música junto. Então tem esse olhar inclusivo, da diversidade, que a diversidade é uma coisa rica. Da espontaneidade, do prazer de estar junto. Já vem um pouco daí.

Ronaldo Crispim: De quando eu tive contato com a percussão corporal, eu fiquei fascinado. Porque eu vinha de uma prática tradicional. Eu estudei piano, uma parte tradicional da música, e quando foi para este lugar, eles já propõem a prática em círculo, espontaneamente, com o corpo, enfim, aquilo me mostrou uma outra forma de fazer que eu não conhecia e

fiquei encantado por aquilo e por tudo aquilo que ia se desenrolando dentro de mim a partir dessa forma de fazer. Tanto que eu disse “é isso que eu quero pra mim”.

Pra mim uma coisa que ajudou a olhar para isso tudo foi trazer a formação que eu tive na pedagogia da cooperação, que olha justamente para esta questão de grupos e cooperar, então me ajudou a tentar compreender esses movimentos todos que acontecem no grupo. A música com o Barba e Stenio já trabalhava jogo, e era um jogo cooperativo. E trabalhava a improvisação, a cooperação e tal. Quando eu fiz a formação em Pedagogia (da Cooperação) também ela vem com o jogo muito forte, não necessariamente o musical, mas o cooperativo ajudando a construir as relações e as reflexões sobre as relações.

Uma coisa que é muito forte pra mim e vem ao encontro com o que eu faço é: a maneira de como eu jogo depende da visão que eu tenho do jogo, sobre o jogo. Então a minha ação no mundo vai ter a ver com a visão de mundo que eu tenho. É a minha leitura. Eu posso ir para um jogo competitivo, mas a minha visão pode ser de que eu quero me divertir só. Então não vou machucar ninguém. Se minha visão de mundo é de que eu tenho que ganhar a qualquer custo, a minha ação vai ser diferente. Então o jogo cooperativo é uma prática que vem ajudar a gente a mexer na visão de mundo. (...) pra eu ganhar o outro tem que ganhar também. Muda a minha visão de mundo e minha ação no mundo. Então vai desenvolvendo uma experiência que passa pelo corpo e muda a relação com o outro e com o todo por consequência, então isso alimenta outro tipo de prática.

Essa música que vem com o Barba e Stenio, e vem de vários outros lugares é uma coisa que vem surgindo como um esgotamento da competição. Existe um esgotamento da competição que leva a gente para um lugar insustentável. É um colapso da estrutura que é um colapso se for permanecer com a visão e a ação baseada nessa visão.

Acho que vem surgindo esse lugar, a gente tem que inventar uma outra forma. A esses movimentos que vêm surgindo para encontrar uma saída ela vai encontrar uma coisa ancestral das comunidades, o círculo, a noção de comunidade, de seguir junto, o jogo cooperativo que vai beber nas culturas que são cooperativas e vai inserir isso nas escolas, nos contextos sociais.

Juntando os aspectos da modernidade com estes aspectos, penso eu mais ancestrais, que a gente se conectava com os outros. As ecovilas, danças circulares, o jogo, prática de desenvolvimento de projetos. E então, eu acho que as práticas que a gente tem hoje se insere dentro deste movimento que é muito amplo e vem desde muitos anos e vem surgindo em muitas partes e se encontram.

O que me interessa nessa prática na Música do Círculo é contribuir com este movimento de transformação cultural. Pela música, fazer música também para alimentar uma visão de mundo que possa se desdobrar em outros tipos de relação e ação no mundo, para que ele se torne sustentável e a gente siga.

Pedro Consorte: Para mim tem uma coisa específica da prática musical que é assim, a gente quer trabalhar essa visão de mundo, esses valores. Mas como?

Para mim todo fazer musical, toda forma de fazer música ele traz uma visão de mundo ali. Mesmo que ele não levante essa bandeira, ele traz uma visão sobre as relações. Se é um jeito que só uma pessoa, só o professor sabe tudo e o aluno não sabe nada, o aluno copia o que o professor faz, isso traz uma visão de mundo. Se é um jeito autoritário e impositivo, é uma visão de mundo que vai influenciar. Isso quer dizer que uma prática que talvez não dê nenhum espaço para a pessoa escolher o que ela quer fazer, isso talvez traz uma visão de mundo ali. Nenhum espaço criativo, nenhum espaço espontâneo. Nenhum espaço relacionado à diversão. Conexão com as outras pessoas. Isso já vai levando para um lugar. Então, na nossa prática, em termos bem concretos, esses valores são representados por isso, por estes momentos de interação até físicas com outras pessoas, que as pessoas batem palmas umas com as outras, com os momentos que elas escolhem o que elas querem cantar ou escolhem que nota elas querem cantar. "Notas longas", mas, você pode fazer a nota que você quiser…. Ou você pode criar a célula rítmica que você quiser, a gente vai somar tudo isso. Agora, eu vou dizer o que vocês vão cantar…. Não que isso seja impositivo, mas talvez, se só houvesse esse jeito de fazer, talvez seria um pouco escasso… então tem a ver com escolha, inclusão, com momentos que as pessoas podem criar, ser espontâneas, podem escolher se elas vão tocar ou se elas vão ficar em silêncio.

Ronaldo Crispim: Isso desperta para essa coisa da escuta, o quanto esse processo todo de criação, de liberdade, não entram as questões éticas, de escuta do outro e aí trabalhar uma escuta de si, uma escuta do outro e uma escuta do todo. Então escutar com o sentido de receber o outro, assim como o outro está me escutando e está me recebendo.

Tinha uma coisa que na prática do Mauricio Mass, ele trouxe uma fala do Stenio que vinha do Theofil Maier, que é essa história, de que quanto a gente vai improvisar, a importância de ouvir o outro, sentir o outro e sustentar o outro como uma forma de fazer música, mas que também pode metaforicamente ser usada para gente pensar relações. Então, o quando isso desperta um olhar para si que em muitas práticas e até entre músicos não tem, a

relação consigo mesmo, com o próprio corpo, isso também é um despertar, para se reconhecer, reconhecer o corpo, sair da ideia de que as coisas só acontecem num nível mental, que a cultura leva muito para este lugar. Então reconhecer o outro porque eu preciso criar diálogo, eu preciso criar coisa juntos, a música do todo vai surgir dessa interação, enfim, isso tudo constrói um mundo ali, que vai alimentar a música, e que vai alimentar outras coisas fora daquele.

Zuza Gonçalves: Lembrando o processo de desenvolvimento dessas práticas, elas vêm de um lugar confortável pra gente do fazer musical, um lugar confortável e intuitivo, também baseado em coisas que a gente foi vivendo e foi gostando. Então assim, conscientemente, eu sinto que o impulso não era mudar o mundo, ou mudar a realidade, mas buscar um lugar que a gente se sentisse bem. E aí, esse lugar vai se expandindo para as nossas vidas fora, nossas vidas pessoais e acho que remete a esse lugar de tentar conectar esse mundo que a gente vive na prática com esse mundo lá fora. Então, tentar construir espaços assim fora da música e reforçar isso dentro da música e aí toda essa relação com esses movimentos todos.

De minha parte foi muito interessante esse caminho que surgiu da busca de criar um fazer musical que fizesse mais sentido para mim e para as pessoas que estavam comigo. E aí depois, encontrando estes outros movimentos, perceber que a gente estava na mesma busca, e que esta busca não se dava só através da música.

Em uma das sínteses que eu fiz para a Pedagogia da Cooperação, eu faço um quadro comparativo do que são os jogos competitivos e cooperativos e o que eu chamo de esteriótipo da música tradicional e os valores dela e que a gente tem trazido na música circular.

Eu tenho feito essas comparações e foi muito interessante perceber os valores. E ficaram muito claras muitas coisas. Por exemplo, na minha relação com o canto coral tradicional, você conhece grupos em que as pessoas cantam juntas há muitos anos e não sabem o nome umas das outras. Eu trabalho com grupos que eram assim e de repente caem na minha mão, cinco, dez anos, as pessoas não sabem os nomes. Então tem um valor muito claro, evidente, ou um desvalor.

EB: Às vezes, não consegue ouvir também a outra voz (a voz do outro).

Ronaldo Crispim: Exato. Se a gente olhar para essas práticas por esse olhar, a gente vê onde fica aquém, qual a escuta do outro e isso reflete na música, na musicalidade, na qualidade estética.

EB: Vem responder a questionamentos que a arte mais contemporânea está se fazendo…Acho que se relaciona com algo mais ancestral, mas também a algo mais contemporâneo que está se perguntando: "arte para quê'?

Pedro Consorte: Posso falar uma coisa que possa ajudar a entender na prática. Em termos didáticos a gente costuma falar que a nossa prática está baseada em dois pilares: a música e a conexão. Eles se alimentam simultaneamente. A gente faz música para se conectar e a gente se conecta para fazer música. Isso pra mim serve para localizar o jeito que a gente entende. É um resumo. Pra gente não tem separação, em termos didáticos, é o que a gente sente de diferente de outras práticas.

EB: Vocês percebem elementos musicais que se conectam a esta dimensão humana que vocês buscam nas práticas?

Zuza Gonçalves: Sem dúvida. A escuta é a base. Compreensão musical que vem a partir da escuta, no meu caso, no meu trabalho, a pessoa não está só repetindo o que eu falo, ela atinge uma compreensão do que ela faz, a partir do momento que ela também cria essa música. Então, ela mexe com a música, ela constrói, desconstrói, e neste exercício, ela entende os elementos da música que ela faz. Como o corpo está sempre mais presente, a desenvoltura rítmica é radicalmente diferente. A sonoridade dos grupos tende a ter uma conexão mais direta com o som do indivíduo, com o impulso criativo dele. Dificilmente a gente vai falar de padrões sonoros, os padrões sonoros surgem na relação, na escuta. Então essa música também carrega uma carga de autenticidade mais presente, porque as pessoas estão mais apropriadas da música que fazem. Do ponto de vista sonoro também tende a ser uma música com propósito porque o coletivo está conectado, o propósito do fazer musical. Alguns momentos mais fortes que a gente vive musicalmente são estes: uma despedida, um acolhimento, a música neste papel. Em contraposição ao som que muitas vezes o medo, o julgamento carrega. Eu costumo dizer que quando eu vejo um coro cantando eu consigo ver o processo de ensaio deles porque eu consigo ver o medo e o julgamento na voz das pessoas. Então musicalmente tem essa diferença, os nossos grupos têm uma musicalidade orgânica, espontânea, conectada, autêntica, comunitária. E acho que aí, a música está conectada com os seus vários papéis, não só o estético. Então, na nossa prática dificilmente ela tem essa camada de polimento estético, de verniz estético. Porque a gente está dando conta de várias coisas da

música: o aspecto ritualístico, o aspecto relacional, o aspecto comunitário, o aspecto estético, todos eles juntos. No momento a gente não está com nenhum projeto com este "acabamento estético". Mas a autenticidade, a compreensão musical, a desenvoltura, a organicidade, tudo isso são características da música resultante e da musicalidade dos participantes. Eu percebo quando eu trabalho com pessoas que fazem alguns cursos comigo, vão no retiro, vão na Fritura, nos grupos que eu tenho no Sesc e com pessoas que vem no Sesc de corais tradicionais muitos anos e eu percebo uma diferença nessas pessoas. Os cantores de coro eles têm um modelo vocal mais estável e padrão. Mas a desenvoltura musical deles é muito limitada. Ritmicamente em especial, mas também na liberdade de criação e na compreensão do que fazem, dinâmica por exemplo, é difícil eles entenderem. Os outros têm um modelo vocal mais livre, às vezes menos estável e estabelecido, mas têm uma desenvoltura rítmica muito maior, compreensão muito maior, uma inteligência musical. Eu consigo conversar com eles, falo, exemplifico e eles entendem. Abertura da escuta.

Pedro Consorte: Que tem a ver com autonomia.

EB: Como se perceber parte do todo.

Zuza Gonçalves: Autonomia mesmo, co-responsabilidade, no sentido de que a gente não está o tempo todo dizendo o que fazer. Acho que tem um exercício de abrir a escuta e confiar nessa abertura da escuta. Confiar nessa abertura da escuta das pessoas.

De novo fazendo uma comparação com a música tradicional, na música tradicional não existe muitas vezes uma relação de confiança da musicalidade de quem toca, daí uma busca intensa de controle da musicalidade dessa pessoa: você toca assim, desse jeito, nesse momento, com este gesto, com esta exata dinâmica e você estuda exatamente desta forma que eu estou estabelecendo, com este método, essas horas, nessa receita. Não existe a confiança que a pessoa pode encontrar os caminhos dela ou que a escuta dela vai mostrar o melhor caminho musicalmente para ela. E acho que no nosso trabalho existe uma confiança nesse exercício de abertura de escuta que a gente faz.

Ronaldo Crispim: Queria acrescentar uma coisa, ouvindo tua fala que a estética é um dos elementos não o único elemento. Porque às vezes a gente faz música com pessoas que estudam música e faz música com pessoas que nunca fizeram. Então a questão estética tem uma diferença. Em muitas rodas destas, a minha sensação é que esta música não é feita para

fora, aquele encontro não feito para alguém escutar a gravação, aquele encontro é feito para quem está ali na presença, vivendo aquilo. Então muitas vezes, a gente até fala, se você for gravar aquilo, quando for escutar, cuidado. Porque esteticamente ela pode estar com questões de imprecisão. Mas viver aquele processo, estar lá naquele momento, traz uma sensação muito agradável, positiva, que energiza porque tem mais do que o elemento estético. Então tirar dali e se basear na qualidade daquilo só pelo elemento estético não é reconhecer tudo o que está sendo vivido naquela música. Então é uma música que é vivida muito na presença. Que a própria prática pede essa presença o tempo todo. Dificilmente alguém se insere nessa prática pensando em outra coisa ou alimentando os medos, é muito na presença. Então, é muito mais do que apenas o elemento estético. Claro que a gente busca também o elemento estético porque isso também reverbera em como as pessoas se sentem naquele momento. Mas tem muita coisa ali acontecendo e trazer a presença é algo muito forte dessa prática, algo muito especial.

Zuza Gonçalves: É. Eu acho importante entender que os contextos que a gente trabalha são muito variados. Então, geralmente nós três juntos trabalhamos em contextos de muita inclusão, diversidade, onde o elemento estético é um dos elementos e onde são dificilmente de muitos encontros. Geralmente são poucos encontros. E a gente tem levado isso para outros contextos. Então eu, tenho alguma experiência em aprofundar numa frequência regular um elemento estético ao longo de um tempo. E eu acho impressionante e encantador como essa relação invade o estético e se apropria do estético, e aí você tem uma estética que passa esse espírito. Mas naturalmente essa é uma construção que leva um tempo e exige mais encontros. Pra você ir dando conta de tudo. E não é que foca o estético, tudo vai crescendo, a relação vai crescendo, o estético vai crescendo, tudo vai se aprofundando.

Porque as pessoas veem tudo isso quando você apresenta. É ilusão achar que as pessoas não veem as relações no palco, as pessoas enxergam. Se as pessoas estão se divertindo, se as pessoas estão conectadas, como as pessoas soam, tudo isso faz parte da performance. Que não é o contexto que a gente tem atuado mais, o da performance, mas tem algumas coisas que estão nesse lugar.

EB: Mas a Fritura eu enxergo como um tipo de intervenção, de mostrar o processo ao invés do produto acabado. Nas artes visuais a gente encontra esses parâmetros.

Zuza Gonçalves: Interessante. A Fritura é uma performance de toda forma. Num espaço público.

Ronaldo Crispim: A gente fala também que é uma brincadeira urbana, assim como tem na cultura popular tem as brincadeiras, também esse é um tipo de brincadeira, que traz o encontro, o lúdico.

Pedro Consorte: Essa questão da brincadeira e do jogo também traz um pouco do jeito que a gente vê a prática musical, que não é uma prática para alguém assistir. Não é uma prática para contemplar alguém de fora, é a prática "com". Então neste sentido, não é "para", mas "com". Uma prática para se fazer junto.

Ronaldo Crispim: Toda e qualquer pessoa.

Pedro Consorte: É.

Ronaldo Crispim: Independente de experiência.

EB: E vocês confiam nesse processo.

Pedro Consorte: E isso desafia muito nossas habilidades como condutores. Muito.

EB: Vocês sentem, como artistas, como vocês lidam com uma frustração estética?

Zuza Gonçalves: Eu tenho uma necessidade de "beleza", que nem sempre é contemplada em alguns desses processos, em todos eles. Mas, eu vivo em alguns processos momentos de profunda identificação estética. Mas também tem uma escuta que eu chamo "escuta relativa" de grupo. Então, você vê um grupo que está começando, a gente sabe que como primeiro encontro, pode ser que eles façam um baita som, vindo dessas pessoas que nunca tocaram.

EB: Vocês acham que isso tem a ver com o gosto pelo experimento?

Pedro Consorte: Processo. (tem a ver com processo).

Ronaldo Crispim: Para mim tem um elemento que é olhar se as pessoas estão felizes. Se o som não está bom, mas as pessoas estão felizes, então tá tudo bem. Porque se é um primeiro encontro, tem o processo, tudo isso, mas despertar esse lugar, para mim é importante ver as pessoas bem.

Pedro Consorte: Para mim também tem a importância desse foco no equilíbrio entre processo e resultado. Como é a qualidade do processo, que me traz também uma coisa de contextualizar a prática. Que tem a ver com o que o Zuza falou. Porque eu acho que uma doença moderna é a separação de tudo, a assepsia, nada está conectado com nada. Mas se você coloca a coisa no contexto e vê de uma forma mais global, não é só música que tem ali. Então eu acho que esse processo de contextualização ele muda a perspectiva também.

Zuza Gonçalves: Eu sinto na gente, em mim, um incômodo com o lugar do artista que busca só o desenvolvimento da sua própria expressão individual e tem isso como única preocupação e único foco. Porque me leva para um lugar meio egóico e de desconexão com a realidade, com as pessoas. Então eu vejo isso em colegas que estão em uma busca artística profunda estética que eu admiro e me alimenta, mas eu vejo também uma profunda desconexão com a realidade, com as outras pessoas. E eu acho que esse tipo de trabalho nunca fez sentido pra gente. Tem uma necessidade com este nosso encontro de estar em relação. Pessoalmente, eu sinto que pra mim é importante sim atender a minha necessidade de aprofundamento estético. E, às vezes, eu busco isso com a minha relação com a voz, com o estudo, com o canto e também com grupos, com colegas profissionais. E aí eu vejo que esses grupos acabam sendo contaminados, impactados pelo trabalho que eu faço com a música circular. Então isso de alguma forma, acaba permeando e me mostrando que o espaço do artístico também pode estar nesse lugar. Mas eu confesso que eu vejo às vezes o espaço do artístico e da performance muito distante do ponto de vista de qualidade de relação. Vejo muito distante desse lugar que a gente está vivendo e isso, às vezes, traz uma certa preguiça, mas que é negativa, quero estar nesse lugar, vencendo algumas resistências, esse lugar da performance, com foco na estética artística, mas carregado fortemente desse espírito.

Entrevista realizada dia 10 de novembro de 2017 com com Zuza Gonçalves (Julius Cesar Ferreira Batista Gonçalves) - São Paulo - SP.

Por Elaine Barbosa

(conversas iniciais. Início da entrevista, falando dos Cantos Circulares)

EB: Eu percebo que a prática dos Cantos Circulares tem acontecido no contexto de vocês (Música do Círculo). Tem o seu trabalho, você que é uma pessoa que teve contato com o Bobby Mcferrin e como isso foi se transformando no seu trabalho. Esta é uma prática (dos Cantos Circulares) que tem sido incluída em vários contextos da Educação Musical. Você é cantor, trabalha com voz, com o canto há muito tempo, acredito que o seu olhar será bacana, vai contribuir com a pesquisa.

Vocês da Música do Círculo se conectam a outros precursores? Nesta pesquisa eu falarei também sobre o Fernando Barba e o Stênio Mendes. Qual é sua relação com os precursores desta prática (improvisação coletiva) no Brasil, o Fernando Barba e o Stênio Mendes?

Zuza Gonçalves: Eu percebo que minha relação com isso (os precursores) é diferente deles. (do Ronaldo dos Santos e o Pedro Consorte). O Ronaldo, na minha visão, teve no encontro com a percussão corporal uma revelação do que ele queria fazer dentro da música, mas já era músico. O Pedro não era músico e teve uma revelação com a música na percussão corporal, já partiu deste caminho. Pro Ronaldo este foi um caminho de uma grande descoberta.

Pra mim não.

Eu já via algumas coisas de percussão corporal na faculdade (Composição e Regência - IA - UNESP) e eu achava interessante, pegava uma coisa ou outra, mas foi uma coisa que foi bem aos poucos entrando na minha vida, a percussão corporal. A minha relação sempre foi com o canto, e é engraçado porque o Stenio, se formos ver, ele é um cara da música vocal, antes de tudo.

EB: Exato

Zuza Gonçalves: Mas isso não perpassa tanto, diretamente do trabalho que eu recebia. Quando eu comecei a entrar mais em contato com os jogos, que foi na oficina do Charles

(Charles Raszl - do Barbatuques) lá em São Bernardo - eu fiz a primeira oficina de percussão corporal com ele lá - mas eu estudava Composição e Regência há muitos anos, já trabalhava com grupos, eu já tinha feito várias coisas super legais. Eu já tinha inclusive dado curso no lugar onde ele (Charles Raszl) foi dar o curso. Os jogos abriram uma possibilidade para a improvisação que eu já também brincava, ensaiava. Eu acho que elas estão muito latentes na educação musical e eu já tinha experiência com a educação musical, eu fui bolsista pesquisador com a Marisa Fonterrada (IA – UNESP) por 2 anos e meio.

EB: Na Unesp?

Zuza Gonçalves: Sim, fui bolsista da FAPESP e pesquisava com ela num projeto que chamava 'Música na Escola" e ela com a molecada conduzia os grupos. E aí tudo isso vinha como referência, né?

EB: Você fez Unesp? Composição e Regência?

Zuza Gonçalves: É, Composição e Regência. Mas, paralelamente eu fazia este trabalho com a Marisa na área da Educação Musical. Então eu fui exposto a duas coisas principais na época da faculdade: à música coral/música vocal e à arte educação. Acho que eu já comentei com você sobre como eu queria juntar estes dois mundos…, mas aí o Barba (Fernando Barba) e o Stenio são mestres para mim, são referências, mas entraram num momento em que eu já estava muito mais consolidado no meu trabalho.

EB: Entendi, foi um caminho mais pessoal que foi se juntando a várias referências, foram compondo a sua história...

Zuza Gonçalves: É. Porque eu entrei na música corporal mais a fundo quando eu entrei no Fritos, o grupo de estudos Fritos. E quando eu entrei no Fritos, a ideia de eu entrar no Fritos, foi justamente para eu levar um trabalho de pesquisa vocal para o grupo, e naturalmente, entrar no trabalho de percussão corporal que eles faziam. Então, eu já entrei num lugar de "estou descobrindo estas coisas e quero pesquisar junto com vocês".

Depois eu fui ver que o Stenio (Mendes) já estava fazendo várias coisas deste tipo também e que muitas destas coisas não entravam pela percussão corporal, não estavam tão presentes no Fritos, porque bem ou mal o Fritos era um grupo de estudos do Barba.

EB: Sim.

Zuza Gonçalves: Se você for olhar pro NOPE, Núcleo Orgânico Performático, que era um trabalho que o Stenio estava mais presente.

EB: Ah, não conheço. Onde era?

Zuza Gonçalves: Eu acho que era na ULM (Universidade Livre de Música - atual EMESP | Escola de Música do Estado de São Paulo).

EB: Ah sim, não sabia que tinha este nome. Eu sabia que ela dava um curso por lá.

Zuza Gonçalves: Sim, que depois virou um grupo.

EB: Que o Barba foi e foi ali que o Stenio conheceu o Barba. A Badi Assad também acho que conheceu o Stenio lá… fico pensando em como estas coisas se conectam e na verdade a gente é muito contemporâneo de tudo isso. Como é um movimento que está acontecendo...

Zuza Gonçalves: sim, e eu acho que este trabalho do Stenio lá atrás, ele estava mais próximo do Canto Circular, porque a voz, eu acho que a voz era o carro chefe, ou estava em igualdade com a percussão corporal. O Barba naturalmente leva mais para a técnica da percussão corporal e isso que acaba chamando mais a atenção. Mas tinha este grupo o Núcleo Orgânico Performático que tinha percussão corporal, tinha instrumento de sucata e improvisação vocal. E tinham muitos cantores neste grupo e depois nós trabalhamos com eles, eu o Pedro e o Ronaldo, nós três fizemos trabalhos com eles e tem as meninas que hoje, várias delas estão no Vozes Bugras: a Bel que está na Orquestra (Anabel Andres - Orquestra Corporal), a Daniela Lasalvia que também está na Orquestra (Corporal), a Uli Costa que canta no Sandalia de Prata, a Anunciação...você conhece?

EB: Sim, eu fiz um trabalho com as Vozes Bugras num projeto que eu participava...

Zuza Gonçalves: Ah, que legal. Elas têm muito essa pegada da improvisação, tudo isso desenvolvido lá atrás com o Stenio. Eu não sei como o quanto deste trabalho já não vinha de lá. Mas eu imagino que coisas como: sequência minimal, contágio livre, carrossel, tudo isso vem de lá. São todas contribuições do Stenio neste casamento Barba-Stenio.

EB: Sequência Minimal, Contágio, Carrossel, tudo isso é o Stenio e Barba juntos? Eu pensei que eram do Barba...

Zuza Gonçalves: Eu acho que é do Stenio.

(depois na pesquisa, foi confirmada a autoria de cada um dos jogos)

EB: Entendi.

Zuza Gonçalves: É. Eu acho que estes nomes: Contágio Livre, Sequência Minimal, eu acho que vem do Stenio. Do mesmo jeito que a levada do samba, baião e maracatu claramente veio do Barba e do Barbatuques. Mas isso tudo não sei o quanto embasado está, se alguém me falou… Então, a minha relação com eles foi diferente, foi de descoberta aos poucos e a minha relação com eles tem a mais a ver com a comunidade que eles criaram, com o ambiente que eles sustentam e que me influenciou muito, os valores que possibilitaram que eu seguisse por este caminho, botando fé nestes valores.

EB: Uma visão de mundo também.

Zuza Gonçalves: É, uma visão de mundo que eu me identificava.

EB: E o como é (essa visão de mundo)?

Zuza Gonçalves: É inclusiva, é baseada na criação espontânea, é pensada muito no coletivo, todo mundo junto, depende de todo mundo junto. Ela busca conexão, ela é democrática, ela compartilha liderança, tudo isso é o legado deles. E estes princípios que eu sempre me identifiquei, eu encontrei nesta comunidade, estes valores sendo vividos. Valores que já estavam do ponto de vista teórico e até prático estavam presentes na arte-educação, eram vividos ali, com as pessoas e os grupos delas. Mas uma comunidade de pessoas vivendo sob estes valores, eu identifiquei no trabalho do Barba e do Stenio e nas pessoas que se identificavam com eles, que seguiam eles. A tal ponto que essa comunidade começou a virar a minha comunidade.

EB: Esta visão de mundo tem a ver com experimentar, abrir a escuta para diferentes sons? O quanto você acha que isto afeta o humano?

Zuza Gonçalves: Este elemento da exploração de outros sons, quando você diz outros sons você está dizendo bem amplamente?

EB: Você reconhece outras vozes, outras estéticas que não as do canto midiatizado? Tem esta busca por outras estéticas? Ou melhor, contém uma estética própria?

Zuza Gonçalves: O elemento da exploração do som por si só, pra mim, eu identifico no pensamento da música contemporânea e da educação musical. Conceitualmente, por exemplo, o Schafer. Quando eu chego nessa comunidade eu vejo que tem uma abertura pra isso e que eles estão vivendo isso. Isto está presente e está incluído no trabalho que está sendo feito. Mas eram investigações que eu já fazia e então encontrei uma galera onde isso era comum.

Então sim, essa comunidade tem essa abertura para a exploração de outros timbres. Muito mais até do que a comunidade dos Cantos Circulares do Bobby Mcferrin. Não tem comparação. Porque o Bobby Mcferrin é um cara ligado à música vocal.

EB: Com toda a tradição que isso quer dizer. Ele é filho de um barítono (cantor lírico), né?

Zuza Gonçalves: É, que foi o primeiro cantor negro do Metropolitan Opera.

Os Cantos Circulares eles têm uma exploração tímbrica, eles têm uma liberdade de exploração se comparado ao canto coral tradicional, podemos dizer que é super livre. Mas se comparado à improvisação livre é super tradicional, no sentido que é sempre a voz cantada, com melodia, eles não usam - o Bobby - efeitos. É nota, é harmonia, é ritmo.

EB: Dentro do campo tonal, modal talvez (no máximo).

Zuza Gonçalves: É. Agora a coisa das línguas inventadas, das sonoridades, isso traz uma liberdade estética super grande. O Bobby, a pegada dele é justamente essa, a estética que ele traz ao inventar uma língua, uma sonoridade, como que isso é potencializado pelo coletivo, criando uma composição, uma textura que tem aquela sensação estética que pode variar bastante. E como cada um, ao entrar na roda vai criar um ambiente estético diferente. Se você

for ver o Circle Songs do Joey[37] (Joey Blake) tem duas, três variações estéticas mais presentes. Às vezes vai para uma coisa de música negra norte-americana, às vezes vai para uma coisa meio africana. É isso.

A Rhiannon muitas vezes alguma coisa mais indígena, às vezes uma sonoridade que a gente chamaria de sonoridade africana, no imaginário popular.

Alguns vão para alguma coisa de música americana mais jazzístico. Mesmo o Bobby, ele faz os circlesongs e não é que são radicalmente diferentes sempre. Tem uma identidade estética que é do indivíduo, mesmo quando ele muda muito. Isso é bem diferente da abordagem que eu vejo aqui, do Stenio, dos nossos jogos de improvisação, que são mais abertos.

EB: Mais com influência da música experimental… De vanguarda….

Zuza Gonçalves: Mais com influência da música experimental, especialmente com relação a timbre, a som sem altura definida e na relação com o corpo, com a percussão corporal. Esse é um elemento que eles lá fora, quando eu estou por lá, eles vêem como uma grande novidade. Quando eu vou lá eu faço Cantos Circulares e coloco alguns sons, coloco algumas palmas, percussão no meio, concatenando voz e percussão…

EB: Com o aspecto rítmico um pouco mais presente?

Zuza Gonçalves: É. Ou quando eu trago o movimento, que é uma coisa que não está explícita no trabalho do Barba e do Stenio, mas que está ali, e na Fritura tem vazão e acaba saindo. Na Fritura tem muito movimento e eu comecei a incorporar mais essas coisas no trabalho e quando isto se manifesta lá no Omega (Instituto Omega, em New York, EUA) com o Bobby, chama muito a atenção, é uma coisa muito nova.

Então eu me vejo neste lugar de confluências de pesquisas minhas e influências. Quando eu falo pesquisas minhas….

EB: O seu caminho, né?

---

[37] Joey Blake é cantor (baixo). Foi criador da Voicestra junto com Bobby Mcferrin, é professor da Berklee College of Music (Boston - MA - EUA) e professor no Workshop anual de Circle Songs do Bobby Mcferrin no Instituto Omega (NY - EUA).

Zuza Gonçalves: É, o meu caminho. Porque nem eu, nem o Stenio, nem o Barba, eles não vão falar que eles inventaram nada. Nem o Bobby. Eles não falam que eles inventaram nada. A gente foi pesquisando, peguei isso, mudei, fiz assim...O próprio Barba fala isso, quando a gente conversa, quando ele vai no retiro (retiro de Música Circular que acontece duas vezes por ano, organizado pelo Música do Círculo - Ronaldo Crispim, Pedro Consorte e Zuza Gonçalves), o Ronaldo trouxe essa questão para ele, perguntou: "Barba, como você vê essa que coisa que a gente emprestou de você e agora tá tudo diferente?" . Na verdade, como eu disse, faz mais sentido para eles falarem isso do que pra mim, eu não vejo tanto este caminho de emprestar. E ele respondeu: "eu também emprestei de maior galera e virou outra coisa e tá sempre em mutação".

EB: O que acontece é você se dedicar um bom tempo a criar formas, a criar o repertório, ao trabalho mesmo. Mas o que eu acho interessante é que isso tudo é muito multiplicador, né? Que eu vejo que é algo presente no trabalho de vocês também, agora com a idéia do laboratório…. (Laboratório de Música Circular, um curso de cerca de 4 meses para a prática e formação nos jogos e maneira de conduzir os processos que acontecem com o Música do Círculo).

Zuza Gonçalves: É, você se apropria de algumas ferramentas, caminhos para o canto coletivo. Você se apropria disso e aí alguns vão ter mais a ver com você e você vai se apropriar mais deles do que de outros. Porque é um universo muito amplo. Então a gente está vendo:

Improvisação com mais questões de timbres, o Stenio traz muito isso.
Improvisação com percussão corporal
Improvisação com sinais
Construções musicais improvisadas na hora, mais texturas tonais

Se a gente for levantando, a gente vai levantar tantos caminhos…

EB: Bem interessante levantar isso.

Zuza Gonçalves: É, é um caminho.

É, porque o que que acontece, o que que é muito interessante...Os Cantos Circulares pra mim, o que significa Cantos Circulares? Como tem todo este repertório de coisas, para mim é importante conceituar. São conceitos meus e da gente, nossos da Música do Círculo. Pra gente Canto Circular é uma coisa muito específica. É quando alguém entra na roda e dá todas as linhas e tem um carácter mais vocal.

É o que o Barba chama de maestro supremo. Não sei se vem do Stenio ou se vem do Barba, se não, mas é quando ele entra na roda e ele faz o que ele quiser. Isto para mim é um Canto Circular.

Mais ainda: é um lugar que tem improvisação solo de quem conduz. Então eu entro, crio as partes, essas coisas se repetem e isso vira uma base para um solo por exemplo.

Este é o conceito de Circlesong como o Bobby faz e não é que precisa ser assim, mas este é o conceito principal que pode ter "n" variações.

EB: O improviso é sempre quem conduz ou quem conduz também pode indicar outras pessoas pra improvisar?

Zuza Gonçalves: Pode tudo. Tudo pode. Geralmente, como acontece lá no Omega, como o Bobby faz e aí vai tendo variações, como é? Ele cria a base com as pessoas e ele improvisa em cima. Então os colegas dele que aprenderam com ele no Voicestra fazem assim também. Às vezes sim, eles passam para outras pessoas solarem.

Para mim, até para honrar essa trajetória do Bobby e essa comunidade da qual eu também me sinto parte, quando eu falo Canto Circular eu me refiro a isto. Por isso que para mim é importante "Música Circular". Porque aí, Música Circular é isso, mais tudo do Stenio e do Barba, tudo o que a gente vem elencando, todas essas outras coisas. Mais todo o trabalho que a gente vem fazendo de pesquisa dos aspectos interpessoais, relacionais, da CNV, da Pedagogia da Cooperação, tudo isso que são coisas às quais a gente está se dedicando seriamente, tudo isso compõe essa coisa da Música Circular. E tudo isso que alguma forma está presente em tudo em todos estes trabalhos que a gente fala, mas não está tão em evidência.

Para mim a Música Circular vem dessa mistura. Então, se você fala pro Barba: " Barba, o que eu acho legal desse trabalho são os valores, os princípios, essa visão de mundo"; ele vai dizer: " Ah sim, pode crer." Mas ele mesmo não tende a levar para este lado.

EB: Isso está implícito na pessoa dele, isso é muito multiplicador, tanto que influenciou e influencia até hoje muita gente, realmente é uma escola estar próximo (a), mas ele não vai se ater a falar sobre isso….

Zuza Gonçalves: Não vai.

EB: Porque é através estritamente do musical e das relações que ele estabelece com isso, com as pessoas…

Zuza Gonçalves: Sim. E, de alguma forma, na minha visão, o trabalho é esse. Os valores são esses. E daí o meu convite a ele falar sobre isso. E eu tô me lembrando que eu chamei ele (Barba) para fazer a aula inaugural dos meus cursos lá no Sesc Vila Mariana e aí eu lembro dessa interação, e ele dizia " pode crer", mas é uma parte que ele se sente bem se "Ah, fala você sobre disso"... Então, ele não está tão preocupado, por exemplo, em evidenciar isso que já está acontecendo ali e até de abrir espaço para os participantes evidenciarem. Essa já é uma preocupação da Música Circular. É o foco que a gente dá. No Bobby, a condução tem uma idéia, está implícito no trabalho, o sentimento de conexão, também não se fala muito disso diretamente.

EB: Da escuta, de fazer música junto com o outro, porque é isso, né, os Cantos Circulares em si, me corrija se precisar, você tem muito mais a vivência, mas me parece, mesmo vendo vídeos, eu nunca vi ele (Bobby) pessoalmente, vai trabalhar, a escuta, a conexão, a música do momento, fazer música com o outro, estar atento ao que acontece com o grupo...

Zuza Gonçalves: Sim, sem dúvida.

EB: Mas isso não é verbalizado, essa é uma conduta da música que é feita ali, né?

Zuza Gonçalves: É.

EB: Existe essas diretrizes, um pouco? (dos valores)

Zuza Gonçalves: Existe.

EB: Você acha que precisa ter ou nem precisaria? No caso de lá? E aqui, vocês sentem que é interessante ter uma coisa até mais didática? Não sei se mais didática, mais evidenciável?

Zuza Gonçalves: Pra mim sim. Eu gosto de evidenciar os princípios e valores humanos presentes nas práticas. Porque isso foi o que transformou a minha vida. Foi olhar para esses valores e olhar na minha vida o quanto eles estavam presentes também. E falar: "Eu quero viver como eu faço música". Esse foi o caminho que nós três compartilhamos, conscientemente, essa reflexão sobre isso. Então isso está quando a gente está compartilhando com os grupos.

No Bobby, assim, o Bobby é uma figura que tem uma presença espiritual absurda e ele fala, o que tiver que ser falado, ele vai falar. E às vezes é melhor não falar nada. Então não tem um método, um caminho, mas às vezes ele fala umas coisas que são super fortes.

EB: Ali no Omega vocês ficam juntos por um período, depois abre para o público? Ou não abre?

Zuza Gonçalves: O Omega é um centro de eventos gigantesco, é um parque gigante cheio de espaços de prática, salas muito legais, alojamentos, salas. É um workshop, os participantes chegam, encontram a gente e começamos a conduzir o trabalho. A equipe dos professores tem algum contato antes, mas não é muito. Nós somos os professores, o corpo docente do workshop, o Bobby é a figura central e nós, este ano que eu fui, éramos em 8 professores oficialmente no corpo docente.

O Bobby vai evidenciar estas questões (valores) mais ou menos como ele está sentindo, a necessidade que ele sente, mas o caminho é sempre pela música. E isso, pra mim, sempre é importante na Música Circular, que o caminho seja sempre pela música, que a gente verbalize coisas que foram vivenciadas claramente na música. Ou seja, falar do que você viveu, acabou de viver. Eu só vou levar a sua atenção para uma coisa que você já viveu ou abrir o espaço para você falar disso.

Com relação aos Cantos Circulares, lá está implícito que todo mundo pode fazer música, todo mundo pode criar, mas no formato do Canto Circular tradicional não está tão presente, é um cara que entra e dá as linhas para os outros. Está implícito lá. Mas na Música Circular a gente faz questão de evidenciar, de usar as dinâmicas onde a liderança é compartilhar, como é com o Stenio e o Barba, e mergulhar nisso e inventar outras coisas nessa pegada. Também no trabalho do Barba e do Stenio está evidenciado sim, todo mundo

pode criar a música e conduzir o grupo, mas é rara a oportunidade de você entrar e conduzir o grupo todo. Está implícito que você pode, mas não é tão vivenciado. Que é um elemento que eu acho super importante, então a gente faz questão de ter esse momento de protagonismo individual.

Na Música Circular, essa tentativa de todas essas referências e como elas ajudam a gente no trabalho e como isso vai criando um fluxo e uma alternância entre caminhos e momentos diferentes.

Pra mim o Canto Circular é um lugar específico que vai rolar quando o Stenio entra na roda, o Barba faz mais isso, entra na roda e dá as linhas e fica brincando com isso.

EB: E chama outras pessoas depois, né?

Zuza Gonçalves: É...mas o que eu vejo mais ele fazendo, via mais, é ele entra na roda, faz alguma coisa e depois passa para outra atividade às vezes, vai virar uma minimal, um carrossel (jogos) ou chama alguém para solar, isso ele faz um pouco, mas ele entregar a roda na mão de alguém não é tanto da cultura dele. Pode virar um Carrossel, mas essa coisa de ter uma pessoa só conduzindo, acontece pouco e quando acontece é com ele.

EB: Sim, entendi.

Zuza Gonçalves: E isso não é uma crítica. Isso mostra como o foco está no conjunto e na capacidade de criação do grupo, este é o grande barato do trabalho do Stenio e do Barba.

Enquanto que no Circlesongs, e aí já para a diferença entre essas coisas, o foco está na capacidade de criação do indivíduo.

E na Música do Círculo a gente tenta dar conta de tudo isso. A força da criação do coletivo, as ideias que vem do grupo, alternando com as ideias quando uma pessoa entra e faz tudo. Então uma pessoa se mostrar ali inteira e ser observada por toda a roda, isso é super bonito, ao mesmo tempo a roda pode mostrar como ela é maior do que a soma dos indivíduos e criar coisas que só existiram por este caminho, cada um criando um pedaço. Então, a gente tenta evidenciar esses dois elementos que a gente teve a oportunidade de vivenciar.

Só que aqui na nossa galera, mesmo o pessoal da Música Circular que frequenta, que participa, Canto Circular acaba significando quase que a mesma coisa que música corporal, tipo, é quando está todo mundo junto fazendo um som. É Canto Circular, é música corporal, é

tudo a mesma coisa. No Lab[38] a gente está tentando conceituar isso, só pelo motivo que cria uma língua comum pra gente conversar. Eu estou me referindo ao Fritura: " Ah, teve aquele canto circular que eu conduzi…", todo mundo sabe do que eu estou falando.

Naturalmente, uma coisa que a gente não se preocupa tanto na Música Circular, por exemplo é conceituar tecnicamente as coisas. Não dá tempo, e a gente acaba, pelas escolhas, não indo para este lugar.

EB: Por exemplo?
Zuza Gonçalves: Por exemplo, isso, dizer: "Olha galera, isso que a gente acabou de fazer foi um Canto Circular. Por que? Porque foi só um que entrou e regeu e tal. Primeiro porque as pessoas não estão interessadas nisso…

EB: É, para os participantes...

Zuza Gonçalves: é irrelevante…

EB: sIm, mas para quem possivelmente vai conduzir é legal, né? Saber...

Zuza Gonçalves: É, exatamente. E como essa é uma porta que só agora a gente está abrindo, né… então na comunidade não tem essa clareza. "Ah, o que é o Canto Circular?". E como a gente trabalha muito com fluxo, às vezes nem é claro para as pessoas, o que é uma sequência minimal, o que é um carrossel. Porque vai indo, vai vivendo um monte de coisas, acabou, aí pra você parar… Quando não tem fluxo é mais fácil.

EB: Não sei se é necessário, né? Porque aí seria uma sistematização didática, mas aí são outros objetivos que não só o vivencial, né?

Zuza Gonçalves: Mas, por exemplo, numa oficina mais tradicional do Barbatuques é bem possível que a pessoa que está conduzindo vá falar: "Ah, agora nós vamos fazer um jogo chamado 'sequência minimal'". "Funciona dessa forma: cada um vai criar um padrão, começou, acabou, legal, essa foi a sequência minimal, vamos fazer outra..." ou "agora vamos fazer um outro exercício, é o carrossel, funcionais assim, assado...".

---

[38] Lab: Laboratório de Música Circular, encontros com uma regularidade de uma vez por semana.

Estes formatos têm perdas e ganhos. Muitas vezes nessas oficinas, cursos, muitas vezes a gente vai por este caminho, às vezes vai pelo fluxo também na Oficina. Mas, na Fritura, por exemplo, é mais fluxo, emenda uma coisa na outra que, a gente já deve ter falado, é a principal contribuição que a gente sente que a gente trouxe. Especialmente eu sinto que eu e o Ronaldo, era uma época que o Pedro estava no *Stomp* e eu e o Ronaldo estávamos conduzindo a Fritura todo mês e descobrindo esses caminhos para não ter que parar. E aí a gente começou a inventar transições e aí é uma contribuição que a gente sente que a gente que trouxe para a comunidade, para o movimento, para o repertório. Que é, tipo, emendar uma coisa e uma coisa na outra e uma coisa na outra.

EB: é, como é uma coisa que - eu chamo de performance, a gente até falou disso…

(pausa para irmos a um outro lugar para continuar a entrevista. No caminho, conversamos informalmente sobre um livro de Erika Fischer-Lichte, "Archaeologies of presence: art, performance and the persistence of being")

Zuza Gonçalves: Você quer recapitular onde estávamos? Você estava compartilhando sobre a co-presença, dos três tipos de presença você compartilhou (de Erika Fischer-Lichte no livro: "Archaeologies of presence: art, performance and the persistence of being" (FISCHER-LICHTE, 2012)

EB: Sim e enquanto isso na relação se cria uma presença artística inclusive. Se você pensar nesta teórica, a Erika, ela vai dizer que são níveis de presença que se dão entre o artista e o outro - com o público - é um de presença mais forte, "radical", ela chama. Radical no sentido de mudança de paradigma. E, a gente falava também da arte contemporânea que, inclusive, vai tendo menos diferenciação entre artista e público, isso tudo acontecendo junto. E, o quanto isso acontece no trabalho do Fritura.

Zuza Gonçalves: e... como isso potencializa aquela presença que a gente se referia. Porque eu trouxe um elemento: como isso tá presente na improvisação vocal, não temo como não estar, assim como tem na improvisação livre, e a Chefa Alonso vai falar disso também.

EB: Sim e você ia comentar o que você sente que tem de improvisação livre no Canto Circular, ou essa diferenciação.

EB: Em detrimento daquilo que é respondido ou não (na improvisação livre), por mais que seja você a responder, é uma música em termos "coletiva", não só porque não se consegue fazer todas as vozes ao mesmo tempo, se poderia usar um *loop station*, depende da resposta, do olhar, se sentir do que não rolou para o outro.

Zuza Gonçalves: Essa é uma investigação bem interessante...tem algo que acontece que todo mundo sempre que aquela música é dele. Não é de quem criou, é de todo mundo. Tem muito isso, e eu não sei explicar porquê, isso poderia se investigar. É diferente, por exemplo, eu trago um arranjo pronto, ensino as partes. As pessoas... não é sempre que as pessoas sentem que o arranjo é delas. "Ah, o arranjo é do Zuza e a gente está repetindo" ... Com o Canto Circular parece que tem uma facilidade maior que as pessoas se apropriem daquilo, é que quase que "eles inventaram aquela linha", a sensação. Eu acho que tem a ver com o estar sendo criado no momento, na hora, está sendo criado naquela relação. Então as ideias que vem em mim, vem a partir do que eu ouvi do que você cantou, vem a partir da nossa *co-presença*, a gente está ali junto e as ideias vêm desse estar junto. Então é louco, todo mundo se sente parte da composição. Tanto que o pessoal fala: "ah, a gente está aqui criando música junto, né? Fazendo improvisação" (os participantes nominando o que estão fazendo)

E aí algumas pessoas às vezes questionam: "você está fazendo Circlesong" e está dizendo que é improvisação (livre)?". Não é improvisação, é improvisação de uma pessoa. E, se você for ver tecnicamente sim. Mas, a sensação não é essa. A sensação é de que está todo mundo improvisando. É como eu tivesse improvisando junto com o cara que está lá (o facilitador, regente do momento, criador das linhas) e isso é bem interessante. Isso é uma coisa que eu me dei conta agora.

EB: E o que sai esteticamente também é diferente do que um arranjo pré-concebido?

Zuza Gonçalves: Ou do que se eu fizesse na minha loop station?

EB: Sim, mas, mais a diferença de um arranjo pré-concebido. Porque tudo é canto coletivo, né?

Zuza Gonçalves: Sim.

Diferença técnica: O arranjo não necessariamente é baseado em ciclos. Os arranjos vão ter a ver com as partes da melodia, geralmente (pensando em arranjos vocais). Às vezes o arranjo é um ciclo só, não repete nada. Neste sentido, os Cantos Circulares necessariamente são baseados em padrões. Por que? Como é algo criado na hora, tem que ser algo que você consiga decorar (memorizar) na hora. Estão delimitados por algo que possa ser decorado na hora e que o outro não precisa ficar um tempão esperando você aprender.

Eu descubro o som que vem na relação, na hora. Eu canto, vocês repetem. No arranjo é uma imaginação, eu imagino que vai soar assim e aí, planejo isso. Por isso que, quanto mais você conhece um grupo, mais fácil fica de se arranjar para aquele grupo. O que me faz questionar porque os regentes de coro trabalham sempre com arranjos pré-escritos de música coral e não é porque seja tradição da música coral, porque se for Palestrina, eu não vou compor Palestrina pra este grupo, porque já é uma estética pronta, concebida e consolidada. Mas vou pegar um arranjo de uma música do Caetano, porque que eu não posso fazer o meu arranjo da música do Caetano, pensando pra essas pessoas aqui. Aí tem várias questões, as dificuldades do regente de formação de fazer isso, um estudo que às vezes ele não tem. Mas isso já é outro assunto.

Quando você está fazendo na hora tem muito de: estou fazendo para aquelas pessoas, naquele dia, naquela hora. A energia que está no ar, a musicalidade das pessoas. A desenvoltura delas.

Do ponto de vista da energia: eu sinto que tem o lance da descoberta, a gente está descobrindo junto essa música, mesmo que eu esteja sendo o veículo desta descoberta.

EB: E os padrões vocais acabam vindo, fora do contexto… como é mais inclusivo, sai da estética coral, pré-estabelecida, mas também cada um traz a sua bagagem, se alguém tem essa bagagem de coro também está ali, então depende do grupo.

Zuza Gonçalves: É interessante você trazer isso. Porque tem sim uma tradição estética, no sentido de uma sonoridade geral que costuma vir e como, você falou, depende de quem cria, mas é muito comum que esteticamente esteja mais próximo dos grupos vocais que fazem arranjo de música popular, uma tradição que é tão forte nos EUA, a chance de soar mais nessa linha, do que no coral tradicional. Também, os padrões são pensados como música instrumental, não como música instrumental, como canção e acompanhamento de canção, eu sinto muitas vezes. Então os motivos são estruturais, motivos rítmicos estruturais pra sustentar esses ciclos nos improvisos.

Diferente dos arranjos corais que são mais polifônicos e contrapontísticos, tem esse pensamento de várias linhas, que é um caminho que também se faz presente aqui, mas tem alguns elementos dos Cantos Circulares que eu enxergo mais presentes, ou nos grupos vocais ou em arranjos de música popular, arranjos corais de música popular, mas um pouquinho mais modernos. Então a sonoridades do canto coral tradicional eu não vejo tão presente nos Cantos Circulares, é outra investigação de se fazer, o porquê. Se tem a ver com a tradição que o Bobby fazia, e, se você for ver, o Barba e o Stenio também tem o Bobby como referência estética. Se tem a ver que esse trabalho vir de pessoas que estão mais ligadas à música popular do que a música erudita, se tem a ver com a tradição do canto coral "servir menos" a estes formatos cíclicos, de padrões cíclicos, se precisam de padrões maiores, não sei.

E aí, eu quero te mostrar duas referências de materiais que vou te mostrar (trouxe o livro do Roger Treece e o outro da Rhiannon).

Isto aqui (mostrando o livro), quando eu falo da improvisação livre, a Rhiannon, ela é a pessoa que "pegou isto" para consolidar, estruturar. A Rhiannon está muito mais interessada neste caminho da improvisação livre do que no próprio Canto Circular, apesar disto interessar ela também.

EB: Ela se aproximou do Bobby e dos Cantos Circulares, mas ela era uma pessoa que já improvisava por conta do jazz, não é?

Zuza Gonçalves: É. Mas este caminho aqui (mostrando o livro) tem muito do Bobby também, da improvisação livre, tem muito do trabalho dela com o Bobby e do próprio trabalho dela. Se você for ver, no trabalho dela geralmente, e é o trabalho que ela faz no Omega, não é tão ligado ao Circlesongs, mas à improvisação em grupo, livre, cada um criando a sua parte. Então todos esses elementos estão muito presentes no Workshop (no Omega com Bobby Mcferrin), e consequentemente nessa tradição dos Cantos Circulares.

O livro é meio autobiográfico e ele se refere a alguns exercícios. Ela fala da vida dela, de princípios que ela vê na improvisação, é bem geral e bem subjetivo, mas muito bacana. Na parte 3, tem os exercícios, que são estes exercícios que tem os cartões. (continua mostrando o livro e os exercícios).

Vamos ver o que ela chama de Circlesinging: "O grupo inteiro fica em roda, em sessões (soprano, contralto, tenor e baixo) ..." Já é muito diferente do que a gente faz aqui.

EB: É, dividido por naipe.

Zuza Gonçalves: Sim. Entre nós três (Música do Círculo), eu vou ser o cara que vai pedir para separar por naipes, ou para separar entre homens e mulheres. Isso volta e meia eu faço, porque tem uma diferença estética.

EB: Sim, de recurso vocal mesmo.

Zuza Gonçalves: É e que, dificilmente, o Barba vai fazer isto numa improvisação, num Carrossel, por exemplo. É outra busca, porque o misturado (naipes, homens e mulheres) também pode ser muito legal.

(seguindo a leitura) "O condutor fica no meio, sugere uma intenção como foco de energia." Então ela traz o elemento da "presença", não ficar só na cabeça (racionalização). "O regente/condutor canta até encontrar uma primeira parte". Também este elemento que não é muito comum.

EB: Sim, experimenta primeiro…

Zuza Gonçalves: Depois dá a parte para o grupo. Eu gosto disso bastante. Tem gente que canta na cabeça. Aqui é muito comum a gente cantar na cabeça. No Carrossel, às vezes eu canto a minha linha (improvisando, buscando os caminhos) e todo mundo começa e repetir…

"Você dá esta linha para um naipe e segue cantando até que todas as partes estão cantando. Improvisações podem acontecer." "Mudar partes enquanto deixa outras partes intactas". "Continuar até que a ideia musical se sinta completa". "Começar de novo". Tipo, fazer mais de um. "Use todas as variações de harmonia, padrões conectados, contrapontos rítmicos, percussão e ideias de textura". "Cria uma música que soe como uma orquestra de vozes". Está aí uma definição que pode ser interessante dos Circlesongs.

(Sobre o livro do Roger Treece ele me mostra o livro, folheamos, comentamos um pouco). Ele (Roger Treece) faz um trabalho super técnico, todo técnico. É bem interessante.

EB: Eles (americanos) tem essa capacidade mesmo, de catalogar, dividir…

Zuza Gonçalves: É, ele vai falar da arquitetura musical, dos elementos que estão presentes, melodia, harmonia, articulação, contraponto rítmico, matriz rítmica, pulso, compasso e a

subdivisão, ele fala desses elementos todos. Fala do Canto Circular como um caminho para a fluência musical. E eu acredito muito nisso. Integrar o músico como um todo. Acomodar qualquer estilo a um nível de experiência (lendo o livro, indicando que estas são partes ou títulos). Desenvolver a escuta e a consciência musical. Promover a evolução da arte coral. Música como recitação e música como diálogo. Ele fala: "a linguagem veio com a necessidade de compartilhar ideias em tempo real, a música evoluiu da mesma forma, uma forma de comunicar tipos diferentes de ideias e ela envolvia uma linguagem que organizava os sons criando padrões rítmicos e adicionando alturas a estes padrões rítmicos. A notação se desenvolveu desta raiz". "Isso é o contrário hoje, a maioria de nós faz música apenas depois de aprender a ler e a gente adora isso, é muito poderoso. Mas será que existe um jeito de fazer música sem a página "(sem estar escrito, sem o papel).

EB: Isso mostra o tipo de educação musical que é muito presente nos EUA.

Zuza Gonçalves: É, sim. E ele fala: "Na linguagem e na música o que faz você ser alfabetizado e ter fluência é quando você consegue expressar claramente os seus pensamentos e sentimentos no momento. O Circlesinging reconhece tanto os valores da improvisação e da recitação". Sim, porque, na verdade, tem a coisa de repetir o que o cara acabou de criar. Ele conta uma história de quando ele estava com um super coro na Europa e ele falou para uma pessoa: "Vamos cantar alguma coisa" e a pessoa responde "não dá, a gente não trouxe as partes (partituras). A gente adoraria, mas não temos nenhuma partitura".

EB: É, isso no contexto da música brasileira e no contexto das tradições folclóricas (música das culturas tradicionais) já é outra coisa. Quando a gente tem contato com isso (com o improvisar) já é outro lugar. Por outro lado, o quanto o lugar da academia e do estudo formal da música sistematizado passa também por isso (de só conseguir tocar por partitura). Eu tive que fazer esse caminho, uma tradução, uma transferência de conhecimentos (formais para os espontâneos). Começou assim, de um jeito formal (a educação musical).

Zuza Gonçalves: É. Começa de um jeito mais livre, sensível, intuitivo, vai para uma sistematização que é meio absurda, no sentido que ela é muito estéril e depois, volta para encontrar proposta e significado em tudo isso de novo. Ele (o Roger Treece) vem do ambiente da música erudita, compositor e da música popular, arranjador. Então é um compositor mesmo de música clássica que começou a se envolver com a coisa da música

vocal na música popular, em publicidades também. Tem essa coisa genial, de fazer circlesongs absurdos e sistematizou isso deste ponto de vista. Então ele está preocupado muito com uma questão técnica, enquanto que a Rhiannon é o oposto, mais ligado à subjetividade.

O que eu acho louco no Canto Circular é como estas duas coisas se combinam, também na Música Corporal. Como estas duas coisas estão juntas: o desenvolvimento técnico e o desenvolvimento humano, da musicalidade.

Tem uma coisa do paradigma do "e" e do paradigma do "ou". Hoje estamos passando do paradigma do "ou" para o paradigma do "e". Os Cantos Circulares podem ser isso "e" isso "e" isso e não "ou" isso, "ou" aquilo.

EB: Tem um autor francês, Nicolas Bourriaud, ligado ao universo das artes visuais que fala do artista da contemporaneidade X artista moderno. Fala de uma *arte relacional*. O artista moderno ele transforma em arte individual o que ele vive na vida. E que no artista contemporâneo isso se dá estando em relação e passando por processos coletivos e colaborativos. Segundo ele, isso tem mais a ver de como a gente está caminhando enquanto humanidade: a ecologia, o encontro das culturas e outros assuntos contemporâneos coletivos e que o artista está mais atento hoje em juntar a vida com a sua arte, que não tenha mais essa separação, e que de criar possíveis mundos, onde isso possa ser vivenciado em comunidades e grupos. Isso foi o que me chamou atenção.

Fico pensando que na música a gente já tem isso de fazer arte junto, mas o quanto isso realmente está acontecendo? (fazer junto?). Será que esse movimento que a gente sente que acontece, que a gente acompanha e que vocês fazem parte, não é uma resposta a isso?

Talvez quem vem fazendo isso, estava num contexto em que o diálogo musical era o mais importante e será que hoje não se tem uma necessidade de ser falar também disso, também porque isso já foi vivenciado de alguma forma também.

Enfim, são reflexões da nossa conversa que já começo a fazer.

Zuza Gonçalves: Sim, quando você fala de vir de um lugar que eu diria que o estético é mais importante, né?

EB: É, daí é aquela conversa que a gente teve aquele dia, né? A qualidade estética, a gente tem essa necessidade também, mas como se equilibra com as outras necessidades? Ou ainda, como é a estética desse contexto de conexão?

Zuza Gonçalves: É, eu tenho tido um incômodo… e a gente fala disso na Música do Círculo: "ah, este momento tem o foco mais musical, este momento tem o foco mais humano…", sei lá. Para mim é muito incômodo usar estas palavras como quase opostas. Então, por exemplo, o foco da Fritura, ele é musical, total, só que música não é só o estético. Música também é ritual, música é comunidade, tudo isso é música. Como pode não ser? Se você pensar na origem da música, como ela faz parte das sociedades humanas, ela sempre foi ritual, ela sempre foi comunidade. Sempre foi relação. Aí tá, tem o elemento artístico, estético. Aí não é o foco exclusivo da Fritura, não é o foco artístico-estético. É um dos focos, mas outros, assim como a música não tem só o elemento estético. Só que a gente construiu isso, que a música é só arte.

EB: Isso porque as linguagens artísticas foram bem divididas por uma época, mas justamente na contemporaneidade, que respondem aos apelos contemporâneos, estão muito junto…

Zuza Gonçalves: com a vida, né?

EB: Com a vida e com as outras linguagens.

Zuza Gonçalves: Quando a gente faz essa separação da música como um lugar do exclusivamente estético, o que para mim me traz muito uma coisa do século XIX, sei lá, o racionalismo, é muito positivista separar, é um jeito de tentar controlar, separar a música da vida. Tirar a música da vida e do acesso das pessoas. E isso chegou num lugar na música erudita e mesmo na música popular.

EB: Sim, a gente os cânones e se baseia neles, fica em busca deles… Mas depois a música contemporânea, ela quis negar isso, mas acho que agora é uma reconciliação ainda entendendo como pode acontecer: a improvisação livre.

Zuza Gonçalves: É o estético, o técnico e o ético, eu acho. E aí a inclusão, a diversidade estão dentro destes princípios éticos. Então tem um grupo e tem um cara que não consegue cantar aquela nota, e aí, eticamente, o que você faz? Então é o estético, o técnico, o ético e tudo isso é música, não dá pra falar, "ah, é outra coisa". Porque quando a gente fala isso, a

gente está aceitando que música então não está na vida de todo mundo, não está à disposição das pessoas.

(pausa)

EB: Você vê o que vocês fazem (do Música do Círculo) se conecta com outras rodas de outros lugares no mundo? Não só o Bobby Mcferrin, mas um movimento que tem acontecido?

Zuza Gonçalves: Você diz outras rodas fora da música, da arte?

EB: Dentro da música e da arte. E se existe fora, como?

Zuza Gonçalves: Eu acho que a gente está um pouco fora do círculo artístico, estético, da performance, então eu acho que a gente acaba não se conectando muito a outros movimentos, a gente acaba não vendo isso. Então eu não vejo, fora da música corporal, um movimento que tenha essa mesma busca.

EB: Por exemplo, tem o Keth (Terry - dos EUA).

Zuza Gonçalves: Sim, quando você fala o Keth, eu associo ele ao mundo da música corporal, eu vejo o nosso trabalho dialogando muito com a comunidade dos Cantos Circulares ligada ao Bobby, da Rhiannon, ao trabalho do Barba e do Stenio aqui, super, ao ponto de às vezes eu pensar será que faz sentido a gente usar "Música Circular", mas será que é diferente de música corporal? Porque a gente se sente parte da mesma coisa.

A música corporal como é feito fora, menos. Porque o Barba era o embaixador dessa visão de mundo pra mim, no IBMF (International Body Music Festival), na relação com o Keth Terry. Eu vejo mais o contrário, a galera do IBMF de olho no que a gente faz e repetindo caminhos tanto do Barba e do Stenio, quanto coisas que eles vêem no retiro (Retiro de Música Circular, promovido pela Música do Círculo) e isso tudo entrando lá, através do Pedro (Consorte) também que está nos dois lugares. Neste último IBMF tinha uma galera que tinha ido no retiro que estava lá. Então as coisas estão se contaminando. Mas fora desses lugares, eu não vejo, mas também não estamos olhando.

EB: Mas é um movimento que não se restringe a São Paulo.

Zuza Gonçalves: Ah sim, isso total. O trabalho que a gente tem feito…. Eu vejo lá no Omega, no trabalho que dos meus colegas que eu vejo lá, eles sendo influenciados pelo trabalho que a gente faz aqui. Isso eles falam, a Rhiannon fala, nos cursos ela diz "ah porque o trabalho do Zuza me interessa muito nesse, nesse e nesse sentido e eu acho fantástico essa e essa contribuição que ele traz…" Isso mexe com eles, porque sempre fizeram o negócio de um jeito, aí de repente o cara faz de outro jeito que tem a ver com coisas que a gente tem aqui. Aqui em São Paulo e coisas que a gente vem desenvolvendo, eles falam "pô que legal, o que que eu posso trazer disso". Então uma vez lá que eles começaram a emendar um canto circular no outro, que não é uma coisa que eles faziam antes e aí umas das professoras me falou "e aí, o que você está achando? A gente está experimentando algumas coisas diferentes..." Ela veio me perguntar o que eu estava achando, então ficou implícito na fala dela…. É que eles vêem os vídeos da Fritura. Quando eu cheguei lá em 2012 que foi o primeiro ano que eu fui, eu cheguei eles me convidaram para liderar um grupo que foi um dos grupos de performance que se apresentou e os outros todos foram liderados só por professores. Então de onde vem isso? Eles estavam acompanhando o meu trabalho aqui ao longo destes dois anos, desde o ano que eu fui pela primeira vez até o ano que eu voltei. Então acaba influenciando outros movimentos. A gente tem se influenciado muito mais por grupos e movimentos fora da música. Desde o movimento das danças circulares e todos os grupos associados a práticas como a comunicação não-violenta, ou mesmo a comunidade da pedagogia da cooperação, a gente pega rituais que a gente vê lá e vai incorporando aos nossos rituais musicais, ou pega atividades que eles fazem e adaptamos e fazemos equivalentes musicais a elas. No momento, especialmente o Pedro e o Ronaldo estão fazendo este movimento, eu também, mas eu ainda ocupo o meu tempo com movimentos que estão ligados mais à música.

Anexo II

Respostas ao Formulário

Questionário

Esta pesquisa de mestrado tem como tema o lugar da Voz em processos de criação, improvisação e experimentação. Parte da pesquisa irá abordar a improvisação e criação coletiva vocal na proposta de música corporal de Stenio Mendes e Fernando Barba e nas experiências promovidas pelo Música do Círculo.

Este questionário é direcionado a artistas e educadores da voz que de alguma forma tiveram contato ou colaboram com estes trabalhos.

Nome:

Maria Luana Vázquez Baptista

1. O seu trabalho vocal é como:

(X) artista/performer

(X) educador musical

( ) outro

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

2. Você já teve contato com algum tipo de música vocal coletiva improvisada?

( ) Não

(X) Sim

se a resposta foi "sim", quais as tuas referências?

Rhiannon, Bobby Mcferrin, Meredith Monk, Fernando Barba, Stenio Mendes.

3. Você conhece as práticas de improvisação propostas por Fernando Barba e Stenio Mendes?

( ) não conheço

( ) conheço pouco

( ) conheço suficiente
(X) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

4. Você conhece as práticas de improvisação propostas pelo Música do Círculo?

( ) não conheço
( ) conheço pouco
(X) conheço suficiente
( ) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

5. Você acha que as práticas citadas (Stenio, Barba, Música do Círculo) se relacionam com a voz e a criatividade? De que forma? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Essas práticas estão totalmente relacionadas com voz e criatividade, onde quem está participando é convidado o tempo inteiro a desenvolver a sua escuta individual e coletiva e a propor ideias musicais com a voz e o corpo como instrumento.

Todas as dinâmicas e jogos trabalham esse lugar de exploração, criação e proposição, além da escuta, que sinto que é o ponto mais importante para poder criar.

Escutar a música que está no ar, que está no plano invisível esperando para vir para o mundo, ou o que está sendo proposto pelas outras pessoas que estão na roda e saber como ajudar a desenvolver a ideia do outro, ou simplesmente como dar apoio para a música se sustentar e crescer.

6. Como você vê o uso da voz nas práticas de improvisação musical citadas? Você percebe aspectos estéticos, técnicos ou expressivos vivenciados? Como você os descreveria? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

O uso da voz nessas práticas de improvisação musical é fundamental, já que utilizamos só o corpo para a criação musical, a percussão corporal, a percussão vocal, ruídos,

sons e a voz cantada, essas são as nossas possibilidades. Então a voz é um dos nossos principais instrumentos.

Nas práticas que eu tenho participado percebo que sim tem algumas estéticas específicas que acabam aparecendo mais, mas sinto que isso tem a ver com algo cultural, estamos no Brasil então aqui as pessoas têm uma tendência a cantar de uma determinada forma, isso acontece por referências, sonoridade da própria língua, e é normal. Porém, sinto que existe neste tipo de práticas um campo muito aberto para a liberdade e a exploração de timbres, dinâmicas, e recursos expressivos nas dinâmicas de improvisação que o Barba e Stenio propõem, onde se abre um grande espaço para sair da zona de conforto e descobrir novas possibilidades da voz, novos sotaques, e acabam aparecendo nessa exploração sons de diferentes culturas, ou inspirados nos sons da natureza e da fala.

7. Você utiliza jogos de improvisação em suas práticas musicais vocais?

( ) Não

(X) Sim

se a resposta foi "sim", conte um pouco aqui:

Utilizo estes jogos tanto para meus processos artísticos de criação e composição, quanto com os grupos com os que trabalho. Por exemplo, para compor uma música, posso usar esses jogos com um pedal de loop criando ideias em camadas, baseada nos princípios e práticas da improvisação coletiva, fazendo uma improvisação comigo mesma. Com os grupos e corais com que trabalho utilizo muito esses jogos para que meus alunos possam desenvolver ideias musicais e aprender funções musicais como pulsação, ritmo, melodia, contraponto e harmonia de uma maneira mais lúdica, além de explorar as possibilidades timbrísticas e estéticas da voz falada e cantada.

8. Como você vê a configuração de círculo nas atividades de improvisação e criação coletiva citadas? E o aspecto relacional? Comente.

Vejo o círculo ou roda como a configuração mais natural e ancestral que existe para nós como humanos. Se olhamos para todas as culturas do mundo inteiro, desde os inícios da humanidade, eles se organizavam em círculo para realizar as inúmeras tarefas do cotidiano, como também os momentos de ritual e celebração.

O círculo ajuda na comunicação do grupo, onde cada indivíduo pode enxergar o outro, onde conseguimos olhar para todos e nos comunicar com todos por igual, com

horizontalidade nas relações, onde não tem um mestre, ou alguém superior para mandar, e eliminamos essa relação hierárquica.

Também o círculo melhora a nossa percepção do som, dos nossos corpos no espaço, e podemos apreciar melhor a diversidade e potencialidade de cada um.

9. Caso já tenha participado de atividades de música corporal ou de improvisação coletiva dos trabalhos citados, quais dos aspectos abaixo você percebe que se fazem presentes?

(X) inclusão social
(X) possibilidades de novas estéticas para a voz
(X) desenvolvimento da criatividade
(X) desenvolvimento da musicalidade
(X) desenvolvimento da escuta
(X) colaboratividade
(X) valorização das singularidades
(X) valorização do coletivo
(X) presença e disponibilidade
(X) desenvolvimento da música vocal improvisada
( ) nunca participei de atividades de música corporal e de improvisação coletiva
( ) outros

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

10. Se houver algo que queira acrescentar, escreva aqui:

<u>Especial para regentes</u>

Se você é regente de grupos, coros ou regente de música improvisada por sinais:

11. Como você vê o lugar da voz nos espaços de música corporal ou improvisação coletiva citados e numa proposta de coro tradicional?

12. Como você vê a atuação do regente nestes dois contextos?

Nome:
Uliana Dias Campos Ferlim

1. O seu trabalho vocal é como:

( ) artista/performer

( ) educador musical

(x) outro

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

Sou cantora e profa., embora tenha me dedicado mais à educação (sou profa. na UnB), me considero cantora.

2. Você já teve contato com algum tipo de música vocal coletiva improvisada?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", quais as tuas referências?

Bobby McFerrin sempre foi uma referência, desde quando me espantei ao ouvi-lo, e conhecê-lo melhor, por volta do final dos anos 90, quando eu cursava Música Popular na Unicamp. Participei do workshop dele (Circlesongs) em 2014. Desde 2006 o acompanho no Youtube. Vejo "quase tudo" sobre ele. Na minha formação, sempre cantei em coros ou grupos vocais. Não trabalhávamos com criação, nem a espontaneidade, mas me considero compositora e uso muito a voz para compor e criar. Também todo um pouco de violão. Desde que voltei do workshop Circlesongs venho trabalhando com grupos de forma coletiva e improvisada, e criei um projeto de extensão na universidade (UnB) para impulsionar isso. Alimento-me muito da Música do Círculo, pois desde 2016 participo, em janeiro, dos Retiros, ininterruptamente. E pela extensão, consegui aproximar-me mais da Música do Círculo, criando eventos em Brasília com a presença dos queridos Zuza, Pedro e Ronaldo. Zuza foi a Brasília mais de 3 vezes, sempre com muita disponibilidade. Pedro e Ronaldo uma vez cada. Quando eles vão a Brasília, realizamos várias atividades, intensivamente, em diversos contextos, sala de aula, comunidade e no Instituto Batucar (ONG). Considero-me em permanente formação e muito realizada por poder estar próxima de uma comunidade muito viva em São Paulo, que me ajuda a organizar e reorganizar o contato com outras comunidades em Brasília.

3. Você conhece as práticas de improvisação propostas por Fernando Barba e Stenio Mendes?

( ) não conheço
( ) conheço pouco
( ) conheço suficiente
( ) conheço profundamente
(x) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

Não conheço diretamente com eles. Porém Zuza fala bastante neles, e Ronaldo e Pedro também, ensinando os nomes dos jogos, etc.

4. Você conhece as práticas de improvisação propostas pelo Música do Círculo?

( ) não conheço
( ) conheço pouco
( ) conheço suficiente
( ) conheço profundamente
(x) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

Como disse anteriormente, considero-me em constante formação. Muitos dos jogos e estratégias que eles utilizam eu passei a utilizar nas minhas ações do que chamo de "Canto Coletivo Improvisado", nosso projeto na UnB, para além das Circlesongs.

5. Você acha que as práticas citadas (Stenio, Barba, Música do Círculo) se relacionam com a voz e a criatividade? De que forma? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Sim. Vejo que eles utilizam, primeiro, os processos criativos e dinâmicas de grupo para integrar as pessoas. Esse processos contam com aberturas para que o indivíduo traga suas próprias ideias, com voz e corpo. Eles organizam o grupo de forma que todos possam contribuir e abrem espaço para que eventos "inesperados" aconteçam, embora nem sempre.

Isso varia muito. Mas a criação é uma parte fundamental do trabalho. E a possibilidade da participação das pessoas, idem.

6. Como você vê o uso da voz nas práticas de improvisação musical citadas? Você percebe aspectos estéticos, técnicos ou expressivos vivenciados? Como você os descreveria? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

É um trabalho que pode seguir conforme a maturidade, vontade e disponibilidade do grupo. Tenho sentido que a parte vocal é um pouco mais difícil de acessar com grupos muito iniciantes. Cada grupo vai trazer elementos expressivos, estéticos ou técnicos diversos. A "brincadeira" toda é o líder conseguir abrir espaços para essas experiências e poder ajudar na criação coletiva. Sinto-me muito desafiada e gosto bastante desse lugar, porque também vejo que a cada "roda", aprendo bastante sobre as possibilidades, que variam muito a cada ocasião.

7. Você utiliza jogos de improvisação em suas práticas musicais vocais?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", conte um pouco aqui:

Nos encontros que tenho promovido, minha vontade era fazer muito as "circlesongs". Fui percebendo as dificuldades do processo (de ele ganhar sentido para as pessoas), ao mesmo tempo que as ferramentas muito eficazes de preparação do ambiente e das pessoas que a Música do Círculo trazia, principalmente por trazer outros elementos, como a percussão corporal. Zuza me ensinou vários jogos, em cada vivência que ele promoveu em Brasília. E em cada retiro eu também participava com muito interesse. Uso bastante "pergunta e resposta ou eco", "refrão e improviso", "carrossel", "sequência minimal", "improvisação vocal livre" e as circlesongs. Ao conhecer Rhiannon comprei também seu livro e fazemos alguns jogos como a "insta band" e alguns outros.

8. Como você vê a configuração de círculo nas atividades de improvisação e criação coletiva citadas? E o aspecto relacional? Comente.

Como estruturas facilitadoras e impulsionadoras para a criação coletiva.

9. Caso já tenha participado de atividades de música corporal ou de improvisação coletiva dos trabalhos citados, quais dos aspectos abaixo você percebe que se fazem presentes?

( ) inclusão social
( ) possibilidades de novas estéticas para a voz
( ) desenvolvimento da criatividade
( ) desenvolvimento da musicalidade
( ) desenvolvimento da escuta
( ) colaboratividade
( ) valorização das singularidades
( ) valorização do coletivo
( ) presença e disponibilidade
( ) desenvolvimento da música vocal improvisada
( ) nunca participei de atividades de música corporal e de improvisação coletiva
(x) outros

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

Todos os elencados. Tenho utilizado alguns desses jogos, estratégias, elementos, no contexto da escola e também vejo grandes possibilidades e avanços. Eu já trabalhava em círculos e com arranjos coletivos, inclusive com instrumentos. Vivenciar essas experiências me impulsionaram a ousar mais, radicalizar, e organizar melhor o espaço, as pessoas, e me realizam tanto como artista como educadora, criando uma fluidez muito boa nessa interação. Estou muito feliz de agora, poder estudar, no doutorado, o que eu vejo que são redes de comunidades de música criativa e colaborativa, em nível nacional e internacional. São valores, princípios, fundamentos e práticas que não são novos, porém tem tido formas significativas de existência no contexto contemporâneo.

10. Se houver algo que queira acrescentar, escreva aqui:

Obrigada pela oportunidade do diálogo. Gostaria de saber mais sobre a pesquisa. Abraço, Nani! Sucesso!

<u>Especial para regentes</u>

Se você é regente de grupos, coros ou regente de música improvisada por sinais:

11. Como você vê o lugar da voz nos espaços de música corporal ou improvisação coletiva citados e numa proposta de coro tradicional?

12. Como você vê a atuação do regente nestes dois contextos?

Nome:

Tais Pedrozo Balieiro

1. O seu trabalho vocal é como:

(X) artista/performer

( ) educador musical

( ) outro

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

2. Você já teve contato com algum tipo de música vocal coletiva improvisada?

( ) Não

(X) Sim

se a resposta foi "sim", quais as tuas referências?

Grupo Barbatuques e Orquestra do Corpo

3. Você conhece as práticas de improvisação propostas por Fernando Barba e Stenio Mendes?

( ) não conheço

( ) conheço pouco

( ) conheço suficiente

(X) conheço profundamente

( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

4. Você conhece as práticas de improvisação propostas pelo Música do Círculo?

( ) não conheço
( ) conheço pouco
(X) conheço suficiente
( ) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

5. Você acha que as práticas citadas (Stenio, Barba, Música do Círculo) se relacionam com a voz e a criatividade? De que forma? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Sim. Nas práticas do Stenio a voz está totalmente conectada com a criatividade e o improviso, através de jogos, dinâmicas e regências.

Nas práticas com o Barba, dentro do Grupo Barbatuques, o uso da voz também é criativo porém dentro de estruturas mais formuladas, arranjos, etc.

Na Música do Círculo, que conheço menos, me parece que a voz, também usada de forma criativa mas principalmente de forma conduzida, está mais relacionada a um propósito de conexão.

6. Como você vê o uso da voz nas práticas de improvisação musical citadas? Você percebe aspectos estéticos, técnicos ou expressivos vivenciados? Como você os descreveria? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

São práticas que valorizam/extraem aspectos pessoais, espontâneos e sensibilidades adquiridas com o próprio fazer, através das práticas do jogos e dinâmicas.

7. Você utiliza jogos de improvisação em suas práticas musicais vocais?

( ) Não
(x) Sim

se a resposta foi "sim", conte um pouco aqui:

Minha prática musical vocal está quase totalmente relacionada à prática da música corporal, portanto minha experiência está bastante vinculada aos jogos.

8. Como você vê a configuração de círculo nas atividades de improvisação e criação coletiva citadas? E o aspecto relacional? Comente.

A configuração em círculo é talvez a mais "cômoda" em termos de escuta e conexão visual, que estabelece mais relações com o outro e que traz acolhimento.

9. Caso já tenha participado de atividades de música corporal ou de improvisação coletiva dos trabalhos citados, quais dos aspectos abaixo você percebe que se fazem presentes?

( ) inclusão social
( ) possibilidades de novas estéticas para a voz
( ) desenvolvimento da criatividade
( ) desenvolvimento da musicalidade
(X) desenvolvimento da escuta
( ) colaboratividade
( ) valorização das singularidades
( ) valorização do coletivo
( ) presença e disponibilidade
( ) desenvolvimento da música vocal improvisada
( ) nunca participei de atividades de música corporal e de improvisação coletiva
( ) outros

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

10. Se houver algo que queira acrescentar, escreva aqui:

<u>Especial para regentes</u>

Se você é regente de grupos, coros ou regente de música improvisada por sinais:

11. Como você vê o lugar da voz nos espaços de música corporal ou improvisação coletiva citados e numa proposta de coro tradicional?

12. Como você vê a atuação do regente nestes dois contextos?

Nome:

Maria Rita Brandão Machado [Ritamaria Brandão]

1. O seu trabalho vocal é como:

() artista/performer

( ) educador musical

(X) outro

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

Artista, performer e educadora musical

2. Você já teve contato com algum tipo de música vocal coletiva improvisada?

( ) Não

(X) Sim

se a resposta foi "sim", quais as tuas referências?

Vocal Summit do Bobby Stolof, Bobby McFerrin, Rihannon, Roger Treece

Música dos Inuit - jogos de mulheres

Sambas de roda em que as pessoas improvisam os versos

Repentes/ desafios de coco e de viola

Fritura Livre

Coro Profana (grupo vocal ao qual pertenci e que fazia exatamente isso)

3. Você conhece as práticas de improvisação propostas por Fernando Barba e Stenio Mendes?

( ) não conheço

( ) conheço pouco

( ) conheço suficiente

(X) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

4. Você conhece as práticas de improvisação propostas pelo Música do Círculo?

( ) não conheço
( ) conheço pouco
( ) conheço suficiente
(X) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

5. Você acha que as práticas citadas (Stenio, Barba, Música do Círculo) se relacionam com a voz e a criatividade? De que forma? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Sim, se relacionam. são práticas de música corporal, que envolvem a voz e o canto, e que utilizam a improvisação como procedimento e ferramenta, através de diversos jogos e dinâmicas. vejo nesse ambiente dos jogos e da improvisação o espaço para o desenvolvimento da criatividade.

6. Como você vê o uso da voz nas práticas de improvisação musical citadas? Você percebe aspectos estéticos, técnicos ou expressivos vivenciados? Como você os descreveria? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Dentro da música corporal, a voz acontece de diversas maneiras - não apenas o canto acontece, de forma mais tradicional, como aparecem as percussões e efeitos vocais (e orais), e também timbres e sonoridades mais experimentais, como texturas, blablações (línguas inventadas), harmônicos etc. No geral, vejo que cada uma dessas práticas busca uma linguagem específica - o Barba tem a maneira dele de compor, a partir da percussão corporal, e de suas referências musicais pessoais (que são bastante amplas). vejo a música do círculo mais ligada a uma estética do canto estadunidense, com fortes referências na música africana.

já as práticas do Stenio são mais abertas e desafiam mais o performer e o ouvinte no campo da música experimental.

7. Você utiliza jogos de improvisação em suas práticas musicais vocais?

( ) Não
(x) Sim

se a resposta foi "sim", conte um pouco aqui:

Esse é absolutamente o meu trabalho - posso descrever um pouco aqui: em aulas de canto, utilizo os jogos como um caminho para o empoderamento vocal e musical das pessoas - dando espaço para a pesquisa individual, e abrindo um campo desconhecido em que toda a música é possível e verdadeira. também para criar um ambiente lúdico, em que os julgamentos sobre certo-errado, bonito-feio, por exemplo, acabam por se amortizar. Em minhas pesquisas pessoais, tenho buscado trabalhar a improvisação a partir de parâmetros que me interessam, por exemplo determinadas sonoridades de escalas, ou compassos ímpares, sobreposições de compassos, politonalismo, exploração timbrística. jogo comigo mesmo, utilizando alguns processos como refrão-improviso; solo-loop; contágios diversos; sequências minimais e minimais mutantes de mim comigo mesma; e tema-variação-diversidade de mim comigo mesma também, entre outros jogos que invento na hora e esqueço depois. Em performance, busco estar atenta ao ambiente e ao outro - tenho me apresentado improvisando muitas vezes e os jogos são os fios condutores de uma certa organização da escuta.
especialmente com o coro profana, os jogos eram os organizadores de uma performance vocal que mesclava improvisação, arranjo e composição. talvez tenha sido o espaço de pesquisa em performance vocal improvisada mais interessante que já participei.

8. Como você vê a configuração de círculo nas atividades de improvisação e criação coletiva citadas? E o aspecto relacional? Comente.

O círculo é importante porque contribui com uma desierarquização das pessoas - todos se olham e são olhados, e isso faz com que todos estejam em foco constantemente. De acordo com a atividade conduzida, o círculo pode também gerar novas hierarquias - como quem ocupa o centro, por exemplo, pode exercer funções de destaque…

Quando eu trabalho, busco desmistificar o centro, profanar o centro do círculo, ocupar minimamente esse espaço e oferecer a todos os participantes esse lugar de um protagonismo vulnerável. acredito que com isso contribuo com a quebra de determinadas expectativas de uma música que deve ocorrer, para experimentar o medo, o incerto e o inseguro. Mas vejo muitos círculos bastante hierarquizados, em que o centro é ocupado apenas por algumas pessoas capazes de conduzir o grupo a determinados caminhos. não considero uma coisa nem melhor nem pior que a outra - vejo que se destinam a fins distintos. O aspecto relacional vai depender muito dessa condução, de como equalizar as diferentes expectativas, os medos, as inseguranças, as certezas de cada participante - apenas o formato circular não garante nada do que estou dizendo - existe toda uma constelação de pessoas que dinamiza esse processo e o conduz para o caminho que determinado grupo precisa seguir.

9. Caso já tenha participado de atividades de música corporal ou de improvisação coletiva dos trabalhos citados, quais dos aspectos abaixo você percebe que se fazem presentes?

( ) inclusão social
( ) possibilidades de novas estéticas para a voz
( ) desenvolvimento da criatividade
( ) desenvolvimento da musicalidade
( ) desenvolvimento da escuta
( ) colaboratividade
( ) valorização das singularidades
( ) valorização do coletivo
( ) presença e disponibilidade
( ) desenvolvimento da música vocal improvisada
( ) nunca participei de atividades de música corporal e de improvisação coletiva
(X) outros

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

Vejo que tudo o que vc citou acima é possível acontecer. como já disse, depende muito de quem facilita e de como se facilita um processo coletivo. fazendo um antagonismo, também já presenciei muita frustração, medo, crise, questões com o ego, enfim... dependendo do lugar que cada um se encontra no aprendizado coletivo, as respostas e as perguntas serão

diferentes. Com relação à inclusão social, esse é um tema bem delicado - bem como a questão de gênero - não sei o quanto as práticas realmente podem promover inclusão e o quanto apenas reproduzem padrões a que estamos acostumados - tenho um certo cuidado ao pensar que a música é salvadora de tudo - na verdade ela catalisa uma série de emoções, de aprendizados e de questões relacionais, podendo reforçá-las ou transformá-las.

10. Se houver algo que queira acrescentar, escreva aqui:

Especial para regentes

Se você é regente de grupos, coros ou regente de música improvisada por sinais:

11. Como você vê o lugar da voz nos espaços de música corporal ou improvisação coletiva citados e numa proposta de coro tradicional?

O canto coral tradicional tem uma coisa que é a divisão por naipes na tessitura e o trabalho vocal que visa se aprofundar nas possibilidades de cada naipe. Tem também a música escrita, eu diria, um programa definido, que requer técnicas e tecnologias específicas para sua execução. Os espaços de improvisação por definição podem ampliar esses lugares - ou também se apropriar e improvisar sobre parâmetros definidos. Nas práticas de circle songs, isso acontece - tem-se um ambiente modal/tonal, rítmico definido, e naipes com funções claras, parametrizando a improvisação. Esses parâmetros podem ser mais ou menos definidores de estéticas.

Também vejo como possível arriscar em ambientes tradicionais desde que seja algo da vontade do grupo - há repertórios que também estimulam a pesquisa e a criação - a voz pode ser mais criadora ou mais obediente, e isso para mim depende muito de como se constituem os ambientes- numa circle song nos moldes estadunidenses (ver Roger Treece, Joe Blake), o criativo está concentrado em uma pessoa que ocupa o centro, cria as vozes, distribui os naipes e improvisa sobre essa estrutura. Não vejo muita diferença entre isso e música escrita para o grupo, a não ser pelo fato de serem criados no momento... enfim - acho que tudo pode ser relativizado.

12. Como você vê a atuação do regente nestes dois contextos?

Nos ambientes tradicionais, o regente se relaciona com a música escrita e em um contexto que pressupostamente não quer ou não se espera que seja transformado - acho que

nessa situação, o regente pode assumir um papel de agente transformador de acordo com a forma como conduz o trabalho... mas em geral, nessas práticas ele também é um intérprete que acaba tendo um trabalho de criação ligado à interpretação da obra, concentrado nele.

Nos ambientes de improvisação ele pode ser o improvisador principal, no caso dos circle songs, em que o regente define todo o som - mas pode também ser um agente transformador, se for capaz de delegar o poder, compartilhando a regência e optando por provocar os cantores a criar também.

Nome:

Lenna Bahule

1. O seu trabalho vocal é como:

( ) artista/performer

( ) educador musical

(x) outro

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

ambos

2. Você já teve contato com algum tipo de música vocal coletiva improvisada?

( ) Não

(X) Sim

se a resposta foi "sim", quais as tuas referências?

Música do círculo, circlesongs bobby mcferrin, joey blake, zap mama, camille, música tradicional de moçambique e toda e qualquer música popular- feita do povo para o povo para fins de expressar emoção, comunicar ou manifestar sua espiritualidade.

3. Você conhece as práticas de improvisação propostas por Fernando Barba e Stenio Mendes?

( ) não conheço

( ) conheço pouco
( ) conheço suficiente
(x) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

4. Você conhece as práticas de improvisação propostas pelo Música do Círculo?

( ) não conheço
( ) conheço pouco
( ) conheço suficiente
(x) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

5. Você acha que as práticas citadas (Stenio, Barba, Música do Círculo) se relacionam com a voz e a criatividade? De que forma? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Sim. em algum nivel. Acho que mais o Stênio tem uma curiosidade mais elaborada sobre a voz. A investigação dos timbres, harmonias, harmônicos, formato da boca, paisagens sonoras pelo timbre da voz, no detalhe, e na descontração do que são as normas e formas de fazer música desde o nível da improvisação a composição.

Vejo a pesquisa do Barba mais para o universo da composição e do arranjo musical usando paisagens. mais preocupado com o acabamento e a lapidação dos timbres em função de uma estética e/ou arranjo musical.

A música do círculo me parece ter uma pesquisa mais engajada pelo desejo de construir comunidade. Inclusão e criatividade para todos. Sem muito critério de "acabamento" do som e das ideias. corpo, fluxo, presente...

6. Como você vê o uso da voz nas práticas de improvisação musical citadas? Você percebe aspectos estéticos, técnicos ou expressivos vivenciados? Como você os descreveria? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

(foi dada a mesma resposta que a pergunta acima)

7. Você utiliza jogos de improvisação em suas práticas musicais vocais?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", conte um pouco aqui:

Uso os jogos de improvisação como ferramentas de “diagnóstico”, “calibração” e estímulo para disponibilidade expressiva e com mais aprofundamento como ferramenta para investigação criativa individual. Não tenho eles como objetivo musical…desconstruo se precisar. Adapto se for necessário.

8. Como você vê a configuração de círculo nas atividades de improvisação e criação coletiva citadas? E o aspecto relacional? Comente.

Acho que o círculo propõe uma relação nivelada de disponibilidade e vulnerabilidade. todos se vêm, todos se expõem, todos de desafiam no mesmo nível. Acho potente. uma vantagem que vejo nesta prática é a de não precisar saber todas as respostas e poder gerar autonomia e auto responsabilidade pelo próprio processo criativo/artístico/musical do participante. Só jogo um estímulo e entrego e cada um se vira para fazê-lo acontecer e mantê-lo vivo. O momentum de cada um fica atemporal. traz para o presente com tudo o que há disponível de si mesmo: medos, dúvidas, vergonha, coragem, insegurança, etc… e esse é o aprendizado pra mim. muito mais do que o resultado musical. São práticas que dá pra usar em diferentes níveis, quantidades e qualidades de aprofundamento.

9. Caso já tenha participado de atividades de música corporal ou de improvisação coletiva dos trabalhos citados, quais dos aspectos abaixo você percebe que se fazem presentes?

( ) inclusão social

( ) possibilidades de novas estéticas para a voz

( ) desenvolvimento da criatividade

( ) desenvolvimento da musicalidade

( ) desenvolvimento da escuta

( ) colaboratividade

( ) valorização das singularidades
( ) valorização do coletivo
( ) presença e disponibilidade
( ) desenvolvimento da música vocal improvisada
( ) nunca participei de atividades de música corporal e de improvisação coletiva
(x) outros

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

Todas..

10. Se houver algo que queira acrescentar, escreva aqui:

Especial para regentes

Se você é regente de grupos, coros ou regente de música improvisada por sinais:

11. Como você vê o lugar da voz nos espaços de música corporal ou improvisação coletiva citados e numa proposta de coro tradicional?
indispensável.

12. Como você vê a atuação do regente nestes dois contextos?

Hum. Acho que cada um tem o seu jeito de lidar. Tenho ressalvas com um sistema que entendo que é macro, que foi instalado como instituição e verdade no universo da música e do estudo da música como ciência. Porém vejo, acompanho e faço parte da rede de curiosos, entusiastas e profissionais que estão questionando esse sistema (normas e formas tidas como únicas verdades) fazendo uso dessas ferramentas criativas. Porém não tenho nenhum juízo de valor e ou opinião sobre como os regentes estão lidando nesses contextos. Acho que cada um tem o direito de explorar o que lhe é acessível, disponível e "fluido" e ter a oportunidade de experienciar seus próprios resultados e insights.

Nome:

Jóice Curvelano Freire

1. O seu trabalho vocal é como:

(x) artista/performer

( ) educador musical

( ) outro

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

2. Você já teve contato com algum tipo de música vocal coletiva improvisada?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", quais as tuas referências?

Orquestra do Corpo.

3. Você conhece as práticas de improvisação propostas por Fernando Barba e Stenio Mendes?

( ) não conheço

(x) conheço pouco

( ) conheço suficiente

( ) conheço profundamente

( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

4. Você conhece as práticas de improvisação propostas pelo Música do Círculo?

(x) não conheço

( ) conheço pouco

( ) conheço suficiente

( ) conheço profundamente

( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

5. Você acha que as práticas citadas (Stenio, Barba, Música do Círculo) se relacionam com a voz e a criatividade? De que forma? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Sim, pois as práticas criam um ambiente nutritivo para uma expressão genuína. Há a construção de uma disponibilidade criativa, um caminho para o estado de presença ou estado de arte, ou ainda... estado de dança. Percebo uma atmosfera de respeito e escuta das expressividades durante a prática e entre elas, uma cumplicidade que alimenta a prática em si.

Sobre o produto criativo é um universo muito grande de síntese para mim, é um mar de beleza e confusão, é mais presente o primeiro, às vezes os dois juntos.

Escrevo sobre a criatividade em geral e, voz e criatividade.

6. Como você vê o uso da voz nas práticas de improvisação musical citadas? Você percebe aspectos estéticos, técnicos ou expressivos vivenciados? Como você os descreveria? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Sim, percebo aspectos estéticos, técnicos e expressivos.

Do que eu já vivenciei observo:

- voz falada,
- voz onomatopéia,
- voz falada com uma costura musical,
- onomatopeia com uma costura musical,
- voz como um lugar de despertar uma presença/alinhamento energético/conexão céu-terra/coração por meio dos hamônicos,
- harmônicos com costura musical,
- repetição de peças musicais e sua desconstrução em propostas de improviso,
- a própria repetição como lugar de criação, dado o estado de presença para o refino de escuta e disponibilidade na execução.

7. Você utiliza jogos de improvisação em suas práticas musicais vocais?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", conte um pouco aqui:

Para ser precisa, só na Orquestra e no chuveiro (pra generalizar as brincadeiras fora dos lugares "oficiais"). Canto no coral e faço aula de canto erudito, nestes dois lugares não há espaço para jogos de improvisação.

8. Como você vê a configuração de círculo nas atividades de improvisação e criação coletiva citadas? E o aspecto relacional? Comente.

O círculo permite um maior compartilhamento dos materiais (o meu e o dos demais), há uma melhor escuta e um refinamento do estado de presença, pois em círculo estamos todos! Todos se vêem, todos têm presença considerada com o que se têm para o momento, na simplicidade da presença. Há uma reverencia para o momento, estamos juntos e considerados presentes. Isto dá uma orientação e um sentido para improvisação coletiva que nasce na atividade e funciona bem como um portal para qualidades de relação dentro e fora da atividade.

Além de colocar todos num lugar de responsabilidade compartilhada para sustentar a proposta.

9. Caso já tenha participado de atividades de música corporal ou de improvisação coletiva dos trabalhos citados, quais dos aspectos abaixo você percebe que se fazem presentes?

( ) inclusão social
( ) possibilidades de novas estéticas para a voz
( ) desenvolvimento da criatividade
( ) desenvolvimento da musicalidade
( ) desenvolvimento da escuta
( ) colaboratividade
( ) valorização das singularidades
( ) valorização do coletivo
( ) presença e disponibilidade
( ) desenvolvimento da música vocal improvisada
( ) nunca participei de atividades de música corporal e de improvisação coletiva
(x) outros

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

Todos os 10 primeiros itens. Só dá para marcar um...

10. Se houver algo que queira acrescentar, escreva aqui:

Especial para regentes

Se você é regente de grupos, coros ou regente de música improvisada por sinais:

11. Como você vê o lugar da voz nos espaços de música corporal ou improvisação coletiva citados e numa proposta de coro tradicional?

12. Como você vê a atuação do regente nestes dois contextos?

Nome:

Max Schenkman

1. O seu trabalho vocal é como:

( ) artista/performer

( ) educador musical

(x) outro

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

Artista performer, educador musical e luthier experimental

2. Você já teve contato com algum tipo de música vocal coletiva improvisada?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", quais as tuas referências?

Hermeto pascoal, chefa alonso, koellreutter, murray schafer, smetak, pauline oliveiros, phil mynthon, meredith monk, bobby mcferrin, música pernambucana.

3. Você conhece as práticas de improvisação propostas por Fernando Barba e Stenio Mendes?

( ) não conheço
( ) conheço pouco
( ) conheço suficiente
(x) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

4. Você conhece as práticas de improvisação propostas pelo Música do Círculo?

( ) não conheço
( ) conheço pouco
( ) conheço suficiente
(x) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

5. Você acha que as práticas citadas (Stenio, Barba, Música do Círculo) se relacionam com a voz e a criatividade? De que forma? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Sim, acho que essas práticas organizam e estruturam alguns caminhos para improvisação e criatividade musical, elas criam restrições/molduras (framework) para trabalharmos a criação dentro de um universo da música groove/loop/dançante baseada em pulsação e harmonia.

6. Como você vê o uso da voz nas práticas de improvisação musical citadas? Você percebe aspectos estéticos, técnicos ou expressivos vivenciados? Como você os descreveria? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Acho que a voz é um elemento bastante presente nessas práticas assim como a percussão corporal a voz é um veículo para criação.

7. Você utiliza jogos de improvisação em suas práticas musicais vocais?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", conte um pouco aqui:

Eu trabalho com a territórios flutuantes entre jogos, tenho sistematizado as ferramentas aa ponto de chegar num jogo livre, onde as regras surgem a partir do fluxo.

8. Como você vê a configuração de círculo nas atividades de improvisação e criação coletiva citadas? E o aspecto relacional? Comente.

Acho o círculo potente traz uma questão de ancestralidade na música que me interessa, e também acho o círculo profundamente inclusivo, gera sensação de pertencimento a comunidade musical humana

9. Caso já tenha participado de atividades de música corporal ou de improvisação coletiva dos trabalhos citados, quais dos aspectos abaixo você percebe que se fazem presentes?

( ) inclusão social

( ) possibilidades de novas estéticas para a voz

( ) desenvolvimento da criatividade

( ) desenvolvimento da musicalidade

( ) desenvolvimento da escuta

( ) colaboratividade

( ) valorização das singularidades

( ) valorização do coletivo

( ) presença e disponibilidade

( ) desenvolvimento da música vocal improvisada

( ) nunca participei de atividades de música corporal e de improvisação coletiva

(x) outros

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

inclusão social

possibilidades de novas estéticas para a voz
desenvolvimento da criatividade
desenvolvimento da musicalidade
desenvolvimento da escuta
Colaboratividade
valorização das singularidades
valorização do coletivo
presença e disponibilidade
desenvolvimento da música vocal improvisada

10. Se houver algo que queira acrescentar, escreva aqui:

Especial para regentes

Se você é regente de grupos, coros ou regente de música improvisada por sinais:

11. Como você vê o lugar da voz nos espaços de música corporal ou improvisação coletiva citados e numa proposta de coro tradicional?

Acho que a música corporal uma poderosa ferramenta de expansão dos procedimentos de ensaios de grupos corais e também importante para romper um pouco com hierarquia de um coro tradicional e pensar a música a partir de um fluxo improvisatório, processo, ao invés de resultado (composição repertório)

12. Como você vê a atuação do regente nestes dois contextos?

Vejo os regentes de coro tradicional muitas vezes presos ao repertório e pouco abertos ao risco e a incerteza de uma música criada no momento. Na música corporal vejo que o regente pode usar o seu "poder" para estimular a criatividade individual de cada um e também usar esse "poder" para empoderar as pessoas trazendo elas para o centro e para a regência também, mesmo pessoas com pouca experiência musical.

Nome:

Luciana Horta Lemos Effori

1. O seu trabalho vocal é como:

( ) artista/performer

( ) educador musical

(x) outro

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

Na verdade trabalho como artista performer e educadora musical (não consegui clicar nas duas opções).

2. Você já teve contato com algum tipo de música vocal coletiva improvisada?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", quais as tuas referências?

Stenio Mendes

Fernando Barba

Grupo Barbatuques

BobbyMcferrin

Madalena Bernardes

Thomas Adam

Naná Vasconcelos

Camille

Meredith Monk

Luciana Souza

Ricardo Breim

3. Você conhece as práticas de improvisação propostas por Fernando Barba e Stenio Mendes?

( ) não conheço

( ) conheço pouco

( ) conheço suficiente

(x) conheço profundamente

( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

4. Você conhece as práticas de improvisação propostas pelo Música do Círculo?

( ) não conheço
( ) conheço pouco
(x) conheço suficiente
( ) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

5. Você acha que as práticas citadas (Stenio, Barba, Música do Círculo) se relacionam com a voz e a criatividade? De que forma? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Sim, absolutamente. Os exercícios e jogos propostos por essas práticas abrem o leque de possibilidades do uso da voz. A voz falada, a voz cantada, a imitação de sons, ruídos, instrumentos, e timbres variados são explorados e convocados por essas práticas através de jogos de improvisação, estimulando a criatividade e ajudando a construir um vocabulário vocal, musical, autêntico e flexível.

6. Como você vê o uso da voz nas práticas de improvisação musical citadas? Você percebe aspectos estéticos, técnicos ou expressivos vivenciados? Como você os descreveria? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Essas práticas rompem o padrão tradicional do uso da voz. Os aspectos estéticos, técnicos e expressivos são vivenciados sob a perspectiva de uma investigação mais livre e criativa. Cria-se para voz um ambiente lúdico e musical que proporciona a liberação de sons e a investigação de timbres inusitados enriquecendo assim a expressividade e a capacidade de se comunicar como um todo.

7. Você utiliza jogos de improvisação em suas práticas musicais vocais?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", conte um pouco aqui:

Regularmente nos ensaios do Grupo Barbatuques, assim como nas aulas e oficinas que ministro e nos meus estudos pessoais. É impressionante perceber como a improvisação ajuda a voz a se soltar e encontrar caminhos inusitados para a expressão musical. É uma prática fundamental no ensino de qualquer instrumento porque impulsiona e melhora a compreensão da linguagem musical assim como a percepção do próprio instrumento, aqui no caso, da voz.

8. Como você vê a configuração de círculo nas atividades de improvisação e criação coletiva citadas? E o aspecto relacional? Comente.

O formato de aula ou prática em círculo é perfeito para os jogos de improvisação porque todos os envolvidos conseguem se ver e se escutar melhor. Quando o número de pessoas ultrapassa 35, de um modo geral, fica um pouco mais vulnerável e talvez um pouco desconfortável, mas ainda assim possível de se manter em círculo até no máximo 45 pessoas. Num número além disso, eu pessoalmente prefiro trabalhar com outras dinâmicas e formatos mas que não excluem a improvisação.

9. Caso já tenha participado de atividades de música corporal ou de improvisação coletiva dos trabalhos citados, quais dos aspectos abaixo você percebe que se fazem presentes?

( ) inclusão social
( ) possibilidades de novas estéticas para a voz
( ) desenvolvimento da criatividade
( ) desenvolvimento da musicalidade
( ) desenvolvimento da escuta
( ) colaboratividade
( ) valorização das singularidades
( ) valorização do coletivo
( ) presença e disponibilidade
( ) desenvolvimento da música vocal improvisada
( ) nunca participei de atividades de música corporal e de improvisação coletiva

(x) outros

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

Todos os aspectos citados acima são estimulados e desenvolvidos nas práticas de improvisação coletiva. Cliquei em “outro” porque não foi possível clicar em mais de um dos aspectos.

10. Se houver algo que queira acrescentar, escreva aqui:

Especial para regentes

Se você é regente de grupos, coros ou regente de música improvisada por sinais:

11. Como você vê o lugar da voz nos espaços de música corporal ou improvisação coletiva citados e numa proposta de coro tradicional?

12. Como você vê a atuação do regente nestes dois contextos?

Nome:

Marcus Vinícius da Silva

1. O seu trabalho vocal é como:

( ) artista/performer

(x) educador musical

( ) outro

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

2. Você já teve contato com algum tipo de música vocal coletiva improvisada?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", quais as tuas referências?

Orquestra do Corpo

3. Você conhece as práticas de improvisação propostas por Fernando Barba e Stenio Mendes?

( ) não conheço
( ) conheço pouco
( ) conheço suficiente
(x) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

4. Você conhece as práticas de improvisação propostas pelo Música do Círculo?

( ) não conheço
(x) conheço pouco
( ) conheço suficiente
( ) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

5. Você acha que as práticas citadas (Stenio, Barba, Música do Círculo) se relacionam com a voz e a criatividade? De que forma? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Sim, no caso da Orquestra do Corpo, o cerne do trabalho é criar, através de jogos e práticas, um ambiente coletivo que promova uma estado de presença o qual permita que a música improvisada aconteça. Para isso, porém, é necessário também um trabalho técnico que dê ao músico condições de improvisar livremente.

6. Como você vê o uso da voz nas práticas de improvisação musical citadas? Você percebe aspectos estéticos, técnicos ou expressivos vivenciados? Como você os descreveria? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Como há muitos músicos talentosos no grupo, o aspecto vocal funciona bem, mas essa busca acaba sendo muito individual. Não há no grupo um trabalho profundo de timbragem e técnica vocal. Não vejo que isso seja o foco do grupo, pois exige coisas, como unidade e padrão vocal, que vão no sentido oposto ao da improvisação. Muitas vezes esse cuidado com afinação é um aspecto que falta, e a meu ver está aquém do trabalho técnico de percussão corporal.

7. Você utiliza jogos de improvisação em suas práticas musicais vocais?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", conte um pouco aqui:

Uso muito jogos como sequência minimal, contágio livre, carrossel. Mas são todos jogos de improviso pois, como trabalho com canto coral, grande parte do trabalho é centrado no estudo de arranjos prontos.

8. Como você vê a configuração de círculo nas atividades de improvisação e criação coletiva citadas? E o aspecto relacional? Comente.

Essencial, pois é o círculo que permite o trabalho do olhar e da conexão. Traz sentido de grupo, presença e união.

9. Caso já tenha participado de atividades de música corporal ou de improvisação coletiva dos trabalhos citados, quais dos aspectos abaixo você percebe que se fazem presentes?

( ) inclusão social

( ) possibilidades de novas estéticas para a voz

( ) desenvolvimento da criatividade

( ) desenvolvimento da musicalidade

( ) desenvolvimento da escuta

( ) colaboratividade

( ) valorização das singularidades

( ) valorização do coletivo

(x) presença e disponibilidade

( ) desenvolvimento da música vocal improvisada
( ) nunca participei de atividades de música corporal e de improvisação coletiva
( ) outros

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

10. Se houver algo que queira acrescentar, escreva aqui:

Esse é um trabalho absolutamente valioso, mas ainda há caminhos para galgar em busca de qualidade e excelência no aspecto da música vocal.

Especial para regentes

Se você é regente de grupos, coros ou regente de música improvisada por sinais:

11. Como você vê o lugar da voz nos espaços de música corporal ou improvisação coletiva citados e numa proposta de coro tradicional?

Na música improvisada, a voz é um dos diversos aspectos trabalhados. Já na música coral tradicional, a voz é o foco. Por isso, por questão de gestão do tempo, a atenção para o aspecto vocal é menor da música improvisada.

12. Como você vê a atuação do regente nestes dois contextos?

Totalmente diferente. Existe muito mais liberdade e abertura na música improvisada, e menor centralização no regente. Porém, o resultado depende muito da condição individual dos membros do grupo para música acontecer. Já no coro tradicional, o regente centraliza os conhecimentos musicais.

Nome:

Anabel Andrés

1. O seu trabalho vocal é como:

(x) artista/performer
( ) educador musical

( ) outro

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

2. Você já teve contato com algum tipo de música vocal coletiva improvisada?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", quais as tuas referências?

Começou na oficina para atores do Stenio Mendes em 1993 se não me engano. Depois o reencontrei orientando oficinas na ULM em 1999 e ele apresentou o Fernando Barba. No ano seguinte formamos a Orquestra Orgânica Performática, que durou até 2004 e então fundamos um núcleo de remanescentes chamado Núcleo Orgânico Performático que durou até 2012. Também foi lá que demos à luz em 2002 ao Vozes Bugras!

3. Você conhece as práticas de improvisação propostas por Fernando Barba e Stenio Mendes?

( ) não conheço

( ) conheço pouco

( ) conheço suficiente

(x) conheço profundamente

( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

4. Você conhece as práticas de improvisação propostas pelo Música do Círculo?

( ) não conheço

( ) conheço pouco

(x) conheço suficiente

( ) conheço profundamente

( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

5. Você acha que as práticas citadas (Stenio, Barba, Música do Círculo) se relacionam com a voz e a criatividade? De que forma? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Sim, a voz é um dos recursos musicais do corpo que mais utilizamos na criação da música coletiva com Stenio e Barba, especialmente na criação de harmonia e paisagens sonoras nas práticas de "contágio livre", mas também na "sequência minimal" e "carrossel". Acho que a escuta e o envolvimento na voz coletiva conduz rapidamente ao aprofundamento de um estado de catarse, um estado meditativo, de presença, fundamental para improvisação.

O Stenio tem também um trabalho específico de regência com os recursos da voz, não lembro se é esse o nome, mas funciona como um coral cênico, e nesse caso a nossa conexão se dá através de códigos que ele cria, e a regência conduz a improvisação coletiva, gerando um corpo sonoro muito potente e com profunda coesão. Há também outras propostas voltadas para a experimentação de acordes improvisados com a voz, formando uma cama para outros participantes realizarem solos, e outros de criação de paisagens sonoras determinadas, nas quais a voz inevitavelmente cria diversas atmosferas, seja recriando o som de animais, de ajuntamentos humanos, de eventos da natureza (vento, chuva, trovão, etc).

Tive poucas experiências com a Música do Círculo, mas percebo que a voz é muito utilizada na regência de côros minimais, semelhante ao carrossel, também propiciando um estado de catarse, como mantras sobre os quais os solistas improvisam, que é uma prática que associo às propostas do Bobby MacFerrin, que eles desenvolveram lindamente nessa condução compartilhada dos 3.

6. Como você vê o uso da voz nas práticas de improvisação musical citadas? Você percebe aspectos estéticos, técnicos ou expressivos vivenciados? Como você os descreveria? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Vejo a voz como um dos recursos musicais corporais mais envolventes, co-moventes e transformadores, no sentido de abrir um espaço de expressão onde é possível transcender padrões restritivos no uso da voz, da fala, das inflexões, com os quais somos educados na escola, na família, na sociedade. No aspecto estético percebo uma tendência a abrirmos vozes em intervalos harmônicos e padrões rítmicos que remetem à música étnica, uma musicalidade ancestral, mas também há bastante experimentação dodecafônica, e até levadas mais próximas de uma concepção jazzistica, no entanto não há padrões. A diversidade e as

singularidades são sempre celebradas. É música orgânica, revela-se no encontro, e cada coletivo acaba tendo uma personalidade. E cada encontro também ressoa com a experiência que cada um traz naquele momento.

No que diz respeito à técnica, entendo que cada uma dessas práticas são também caminhos de desenvolvimento técnico, no sentido de nos apropriarmos desses recursos cada vez mais, e podermos fluir no improviso com espontaneidade na utilização de uma gama cada vez maior de possibilidades vocais e corporais.

7. Você utiliza jogos de improvisação em suas práticas musicais vocais?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", conte um pouco aqui:

Acho que tem a ver com todo esse entendimento de "música em tudo", que eu tenho como referência de Hermeto Pascoal, Naná Vasconcelos, Stênio Mendes, Fernando Barba, Meredith Monk, e que como prática pessoal acaba sendo mais próximo de um jogo meditativo, ou um divertimento, um estado de brincar. Por exemplo, improvisar melodias com eletrodomésticos ligados, abrir voz com o som do metrô, etc. Já nas práticas que proponho como educadora, me apoio muito na experiência com Barba e Stênio, e uso muito suas práticas (principalmente as citadas anteriormente). Também gosto de brincar com a relação entre movimento e voz, como desenhar, colorir, dar texturas ao espaço que nos rodeia com voz e movimento, por exemplo.

8. Como você vê a configuração de círculo nas atividades de improvisação e criação coletiva citadas? E o aspecto relacional? Comente.

O círculo nos coloca em um lugar de igualdade e unidade que facilita a conexão das pessoas como um corpo coletivo, e assim propicia o sentimento de pertencimento e acolhimento para que cada um se sinta à vontade para expressar-se e soltar-se na improvisação, bem como interagir com qualquer parceira(o) na roda sem deixar de estar conectado em energia com todos os demais. E mesmo quando estão em silêncio, num jogo de dupla por exemplo, todos têm uma responsabilidade de sustentar a energia do jogo, e isso tem a ver com o estado de presença.

9. Caso já tenha participado de atividades de música corporal ou de improvisação coletiva dos trabalhos citados, quais dos aspectos abaixo você percebe que se fazem presentes?

( ) inclusão social
( ) possibilidades de novas estéticas para a voz
( ) desenvolvimento da criatividade
( ) desenvolvimento da musicalidade
( ) desenvolvimento da escuta
( ) colaboratividade
( ) valorização das singularidades
( ) valorização do coletivo
( ) presença e disponibilidade
( ) desenvolvimento da música vocal improvisada
( ) nunca participei de atividades de música corporal e de improvisação coletiva
(x) outros

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

Todos os anteriores, com exceção do "nunca participei"

10. Se houver algo que queira acrescentar, escreva aqui:

<u>Especial para regentes</u>

Se você é regente de grupos, coros ou regente de música improvisada por sinais:

11. Como você vê o lugar da voz nos espaços de música corporal ou improvisação coletiva citados e numa proposta de coro tradicional?

Nos espaços de música corporal a voz está no lugar da pesquisa, do experimentalismo, também de aprimorar a técnica, porém não há um "modelo" a ser seguido. Por outro lado, a voz está também no lugar que nos remete ao canto tribal, numa conexão que antecede a manifestação sonora, e se expande e retroalimenta quando esta se dá.

No coro tradicional a voz está no lugar de realizar uma estrutura musical dada pela partitura, e o desenvolvimento técnico se dá visando alcançar um padrão vocal que busca o

virtuosismo. A conexão do grupo é de ordem mais prática, de certo modo, sem que isso desmereça um ou outro.

12. Como você vê a atuação do regente nestes dois contextos?

No coro tradicional toda a estrutura da música tem uma definição a priori na partitura convencional, e o regente, além de ensaiar as vozes, conduz muito mais a expressão do coro remetendo-se à partitura, ainda que possa colorir a mesma de modo diferente de outro regente. Já numa proposta de improvisação coletiva, percebo o lugar do regente muito mais na escuta atenta das vozes do grupo, na provocação, reconhecimento de naipes sonoros e harmonização da diversidade, e na conexão mais horizontal com o coletivo, já que a música nesta perspectiva é sempre uma obra aberta.

Nome:

Larissa Finocchiaro

1. O seu trabalho vocal é como:

(x) artista/performer

( ) educador musical

( ) outro

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

2. Você já teve contato com algum tipo de música vocal coletiva improvisada?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", quais as tuas referências?

Orquestra do Corpo, grupos de estudos com Fernando Barba e Stenio Mendes, Fritura Livre que acontece em praças públicas de São Paulo conduzidas pela Música do Círculo. Além disso conheço o trabalho do Bobby McFerrin e me interessam artistas-educadores-cantores ligados a essa prática.

3. Você conhece as práticas de improvisação propostas por Fernando Barba e Stenio Mendes?

( ) não conheço
( ) conheço pouco
( ) conheço suficiente
(x) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

4. Você conhece as práticas de improvisação propostas pelo Música do Círculo?

( ) não conheço
( ) conheço pouco
(x) conheço suficiente
( ) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

5. Você acha que as práticas citadas (Stenio, Barba, Música do Círculo) se relacionam com a voz e a criatividade? De que forma? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Totalmente. Ambas são propostas essencialmente coletivas e que convidam a criação desde o início. Nestes encontros, o corpo e a voz são matéria prima para o fazer musical (isso se desdobra de forma muito eficiente e criativa, ao meu ver, em estudos e práticas rítmicas, harmônicas e melódicas). O improviso está presente não como algo pontual (como às vezes costuma acontecer em alguns espaços de educação musical) mas ele é o ponto de partida. Isso desloca o fazer musical tradicional e aponta novos caminhos nessa área.

6. Como você vê o uso da voz nas práticas de improvisação musical citadas? Você percebe aspectos estéticos, técnicos ou expressivos vivenciados? Como você os descreveria? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

A voz também é convidada a se deslocar do lugar comum que ainda é praticado nos conservatórios e escolas de música. Há espaço para experimentações muito interessantes de timbres que usam a voz como instrumento. Ainda é inovador que usemos a voz de forma mais criativa e não apenas para cantar melodias e letras em formato de canções. Muito me interessam essas práticas que exploram a voz para criar acompanhamentos rítmicos e harmônicos, para produzir sonoridades estéticas diferentes do usual e que convidam o tempo todo a criação em ato, com improvisos coletivos e individuais. Acredito que tais práticas sejam fundamentais para transformar o fazer musical tradicional e apontar caminhos muito interessantes para quem trabalha com canto (seja artista performer ou como educador).

7. Você utiliza jogos de improvisação em suas práticas musicais vocais?

( ) Não

(x) Sim

se a resposta foi "sim", conte um pouco aqui:

Eu utilizava muito em minhas aulas quando era professora de canto. Atualmente tenho trabalhado como cantora-performer em um projeto que não cabe a improvisação. No entanto, não consigo mais pensar um processo de aprendizado do canto que não entre em contato com jogos de improvisação, mesmo que sejam aulas individuais (que era o meu caso). Jogos de eco, refrão improviso, criação de padrões, brincadeiras com o uso do Loop HD (um aplicativo para gravar esses padrões), criação de canções. Gostaria de me aprofundar e conhecer mais.

8. Como você vê a configuração de círculo nas atividades de improvisação e criação coletiva citadas? E o aspecto relacional? Comente.

Acho o círculo um formato interessante para começar as práticas e claro, desenvolver seus desdobramentos. Já sabemos que por meio do círculo a conexão que se cria é outra, pois podemos olhar para todos na roda por inteiro. E fazer música, para mim, é criar conexão com o outro, portanto para que seja algo verdadeiramente potente, é preciso que haja conexão e que haja espaço para ela. Assim nos vemos, nos sentimos e nos apoiamos de forma mais consistente. Mas gosto muito da proposta da Música do Círculo que também explora outros formatos para os jogos e práticas e com isso vem o movimento e a ação do corpo no espaço, que forma círculo, sai dele, cria outras formas e enfim pode voltar a ele carregando novos aspectos. O movimento também é algo ainda muito pouco explorado quando se trata de

espaços formais de educação musical e aqui temos exemplos de como se pode fazer diferente. (Digo isso com base onde estudei e trabalhei - conservatório de música e escolas de música).

9. Caso já tenha participado de atividades de música corporal ou de improvisação coletiva dos trabalhos citados, quais dos aspectos abaixo você percebe que se fazem presentes?

( ) inclusão social
( ) possibilidades de novas estéticas para a voz
( ) desenvolvimento da criatividade
( ) desenvolvimento da musicalidade
( ) desenvolvimento da escuta
( ) colaboratividade
( ) valorização das singularidades
( ) valorização do coletivo
( ) presença e disponibilidade
( ) desenvolvimento da música vocal improvisada
( ) nunca participei de atividades de música corporal e de improvisação coletiva
(x) outros

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

Acredito que tudo que foi citado aqui está presente nas práticas de música corporal-vocal improvisada. Gostaria de selecionar todos!

10. Se houver algo que queira acrescentar, escreva aqui:

A música corporal e as práticas de improvisação transformaram meu modo de ver e fazer música. Estudei em espaços tradicionais como o Conservatório de Tatuí ao mesmo tempo em que eu fazia parte dos grupos de estudos do Barba e da Orquestra do Corpo. Fiz um trabalho sobre a música corporal como prática de produção de saúde coletiva na USP em que também desenvolvi reflexões sobre essas práticas e seus possíveis desdobramentos no campo da saúde coletiva da nossa sociedade, ou seja, considero essas práticas de uma potência enorme! Elas precisam ser vistas, estimuladas, desenvolvidas, divulgadas, disseminadas, para que possamos construir novos espaços no aprendizado e prática musical-vocal. Isso me interessa como artista e como educadora e acredito que há muitas pessoas

interessadas em contribuir com este campo tão fértil.Isso nos interessa enquanto sociedade pois possibilita desenvolver a capacidade de se conectar com outro, de criar, de escutar, de apoiar, de ser apoiado, de desenvolver a musicalidade e assim, abrimos mais espaço para uma sociedade mais inclusiva e mais criativa como um todo.

Especial para regentes

Se você é regente de grupos, coros ou regente de música improvisada por sinais:

11. Como você vê o lugar da voz nos espaços de música corporal ou improvisação coletiva citados e numa proposta de coro tradicional?

12. Como você vê a atuação do regente nestes dois contextos?

Nome:

Elisabeth Amin/ Beth Amin

1. O seu trabalho vocal é como:

(x) artista/performer
(x) educador musical
(x) outro

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

Fonoaudióloga

2. Você já teve contato com algum tipo de música vocal coletiva improvisada?

( ) Não
(x) Sim

se a resposta foi "sim", quais as tuas referências?

Bob Stoloff com quem estudei por 3 anos na Berklee College of Music.

3. Você conhece as práticas de improvisação propostas por Fernando Barba e Stenio Mendes?

( ) não conheço
(x) conheço pouco
( ) conheço suficiente
( ) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

Conheço mais a do Barba

4. Você conhece as práticas de improvisação propostas pelo Música do Círculo?

( ) não conheço
(x) conheço pouco
( ) conheço suficiente
( ) conheço profundamente
( ) outros

se a resposta foi "outro", comente aqui:

5. Você acha que as práticas citadas (Stenio, Barba, Música do Círculo) se relacionam com a voz e a criatividade? De que forma? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Não conheço o trabalho do Stenio, por isso não poderia dizer. No caso do Barba, a voz com o tempo assim como a percussão corporal foi tendo mais e mais importância nas criações grupais,. No caso da Música do Círculo do pouco que vivenciei a voz é protagonista nas criações.

6. Como você vê o uso da voz nas práticas de improvisação musical citadas? Você percebe aspectos estéticos, técnicos ou expressivos vivenciados? Como você os descreveria? (você pode escrever somente sobre as práticas que você teve contato)

Em qualquer tipo de improvisação vocal, mesmo nas de idioma jazzístico, os atributos do som são sempre muito explorados. Altura, intensidade, duração e timbre devem ser utilizados das mais diversas formas e combinações para poder trazer texturas vocais distintas. Em relação à Música do Círculo, o que observo quando participo é uma imersão na música modal e as características vocais que ela promove. Bastante exploração do falsete para homens e sonoridades que permitam aos participantes ouvirem a si e ao outro.

7. Você utiliza jogos de improvisação em suas práticas musicais vocais?

( ) Não
(x) Sim

se a resposta foi "sim", conte um pouco aqui:

Trabalho com jogos de improvisação no CORALUSP desde o final dos anos 90. Utilizo as práticas que aprendi no Vocal Summit, grupo dirigido por Bob Stoloff que por sua vez tinha como base o trabalho do grupo de mesmo nome do qual partticipavam além de Bob McFerrin e Bob Stoloff mais 3 ou 4 cantores de nacionalidades diferentes.

São práticas de alguma maneira parecidas com as utilizadas na Música do Círculo, mas utilizando diversos estilos musicais e complexidades variadas dependendo dos participantes, podendo até exigir dos mesmos muito conhecimento do harmonia e arranjo

8. Como você vê a configuração de círculo nas atividades de improvisação e criação coletiva citadas? E o aspecto relacional? Comente.

O círculo promove a escuta e a visualização da música em andamento além de colocar o "regente"/"agente" numa posição de facilitador e não de "diretor". O círculo remete também aos jogos infantis, a memórias que estão no corpo, facilitando o "brincar", condição que promove a criatividade e a felicidade de construir algo junto.

9. Caso já tenha participado de atividades de música corporal ou de improvisação coletiva dos trabalhos citados, quais dos aspectos abaixo você percebe que se fazem presentes?

(x) inclusão social
(x) possibilidades de novas estéticas para a voz

(x) desenvolvimento da criatividade
(x) desenvolvimento da musicalidade
(x) desenvolvimento da escuta
(x) colaboratividade
( ) valorização das singularidades
(x) valorização do coletivo
(x) presença e disponibilidade
(x) desenvolvimento da música vocal improvisada
( ) nunca participei de atividades de música corporal e de improvisação coletiva
( ) outros

se a resposta foi "outro", descreva aqui:

10) Se houver algo que queira acrescentar, escreva aqui:

Acredito no trabalho de improvisação vocal grupal como uma ferramenta importante para qualquer cantor. Cantar em grupo, desenvolver a escuta do som do outro, nos torna melhores como músicos e como pessoas

Especial para regentes

Se você é regente de grupos, coros ou regente de música improvisada por sinais:

11) Como você vê o lugar da voz nos espaços de música corporal ou improvisação coletiva citados e numa proposta de coro tradicional?

12) Como você vê a atuação do regente nestes dois contextos?

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, MARCUS VINÍCIUS DA SILVA, RG: 33.257.119-1, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** respondendo a um questionário elaborado pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. O questionário aborda a proposta de música corporal de Stenio Mendes e Fernando Barba e as experiências promovidas pelo Música do Círculo e é direcionado a artistas e educadores da voz que de alguma forma tiveram contato ou colaboram com estes trabalhos. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

(assinatura)

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Helena Eneida Por Baúle, RG: 6006843-6, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** respondendo a um questionário elaborado pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. O questionário aborda a proposta de música corporal de Stenio Mendes e Fernando Barba e as experiências promovidas pelo Música do Círculo e é direcionado a artistas e educadores da voz que de alguma forma tiveram contato ou colaboram com estes trabalhos. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

Helena Baúle

(assinatura)

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Larissa Finocchiaro R. da Silva, RG: 44.936.881-6, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** respondendo a um questionário elaborado pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. O questionário aborda a proposta de música corporal de Stenio Mendes e Fernando Barba e as experiências promovidas pelo Música do Círculo e é direcionado a artistas e educadores da voz que de alguma forma tiveram contato ou colaboram com estes trabalhos. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

(assinatura)

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Anabel Andrés, RG: 8.147.260-2, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** respondendo a um questionário elaborado pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. O questionário aborda a proposta de música corporal de Stenio Mendes e Fernando Barba e as experiências promovidas pelo Música do Círculo e é direcionado a artistas e educadores da voz que de alguma forma tiveram contato ou colaboram com estes trabalhos. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

Anabel Andrés

(assinatura)

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Taís Pedrozo Balieiro, RG: 29 221 608-7, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** respondendo a um questionário elaborado pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. O questionário aborda a proposta de música corporal de Stenio Mendes e Fernando Barba e as experiências promovidas pelo Música do Círculo e é direcionado a artistas e educadores da voz que de alguma forma tiveram contato ou colaboram com estes trabalhos. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

(assinatura)

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, JÓICE CURVELANO FREIRE, RG: 26.477.420-6, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** respondendo a um questionário elaborado pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. O questionário aborda a proposta de música corporal de Stenio Mendes e Fernando Barba e as experiências promovidas pelo Música do Círculo e é direcionado a artistas e educadores da voz que de alguma forma tiveram contato ou colaboram com estes trabalhos. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

Jóice Curvelano Freire
(assinatura)

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Maria Rita Brandão Machado, RG: 24 370 071-4, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** respondendo a um questionário elaborado pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. O questionário aborda a proposta de música corporal de Stenio Mendes e Fernando Barba e as experiências promovidas pelo Música do Círculo e é direcionado a artistas e educadores da voz que de alguma forma tiveram contato ou colaboram com estes trabalhos. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

(assinatura)

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, MAX FURTADO SCHENKMAN, RG: 47 879466-6, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** respondendo a um questionário elaborado pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. O questionário aborda a proposta de música corporal de Stenio Mendes e Fernando Barba e as experiências promovidas pelo Música do Círculo e é direcionado a artistas e educadores da voz que de alguma forma tiveram contato ou colaboram com estes trabalhos. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

(assinatura)

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Maria Luana Vázquez Baptista, RG: 6564 122, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** respondendo a um questionário elaborado pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. O questionário aborda a proposta de música corporal de Stenio Mendes e Fernando Barba e as experiências promovidas pelo Música do Círculo e é direcionado a artistas e educadores da voz que de alguma forma tiveram contato ou colaboram com estes trabalhos. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

Luana

(assinatura)

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Luciana Horta Lemos Effori, RG:14.142.945-8, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** respondendo a um questionário elaborado pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. O questionário aborda a proposta de música corporal de Stenio Mendes e Fernando Barba e as experiências promovidas pelo Música do Círculo e é direcionado a artistas e educadores da voz que de alguma forma tiveram contato ou colaboram com estes trabalhos. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

Luciana Horta Lemos Effori

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, ELISABETH AMIN, RG: 12 271 891-4, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** respondendo a um questionário elaborado pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. O questionário aborda a proposta de música corporal de Stenio Mendes e Fernando Barba e as experiências promovidas pelo Música do Círculo e é direcionado a artistas e educadores da voz que de alguma forma tiveram contato ou colaboram com estes trabalhos. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

Elisabeth Amin

(assinatura)

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, ULIANA DIAS CAMPOS FERLIM, RG: 22.562.028-5 SSP-SP, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** respondendo a um questionário elaborado pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. O questionário aborda a proposta de música corporal de Stenio Mendes e Fernando Barba e as experiências promovidas pelo Música do Círculo e é direcionado a artistas e educadores da voz que de alguma forma tiveram contato ou colaboram com estes trabalhos. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

Uliana D C F

(assinatura)

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Ronaldo dos Santos, RG: 23.199.428-X, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** com uma entrevista gravada em áudio (dia 17/10/2017) pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. A pesquisa estudará os jogos de improvisação a partir dos trabalhos de Stenio Mendes, Fernando Barba e Música do Círculo e suas contribuições para a Pedagogia Vocal e Educação Musical. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

Ronaldo dos Santos

RG. 23.199.428-X

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Pedro Leme Consorte, RG: 33995318-4, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** com uma entrevista gravada em áudio (dia 17/10/2017) pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. A pesquisa estudará os jogos de improvisação a partir dos trabalhos de Stenio Mendes, Fernando Barba e Música do Círculo e suas contribuições para a Pedagogia Vocal e Educação Musical. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

Pedro Leme Consorte

Pedro Leme Consorte

RG. 33995318-4

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Julius Cesar Ferreira Batista Gonçalves, RG: 28.597.250-9, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** com duas entrevistas gravadas em áudio (dias 17/10/2017 e 10/11/2017) pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. A pesquisa estudará os jogos de improvisação a partir dos trabalhos de Stenio Mendes, Fernando Barba e Música do Círculo e suas contribuições para a Pedagogia Vocal e Educação Musical. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

Julius Cesar Ferreira Batista Gonçalves

RG. 28.597.250-9

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Stenio Mendes Nogueira, RG: 4.984.594-9, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema "A voz em processos de criação, improvisação e experimentação" com uma entrevista gravada em áudio pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

Stenio Mendes Nogueira
RG. 4.984.594-9

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu Stenio Mendes Nogueira, RG: 4.984.594-9, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de mestrado com o tema **"A voz em processos de criação, improvisação e experimentação"** respondendo a um questionário elaborado pela pesquisadora Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet com orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Alencar de Brito. Sendo um(a) dos(as) entrevistados(as), concordo em disponibilizar as minhas respostas para a utilização e citação na dissertação em curso, em uso estritamente acadêmico, fruto deste trabalho.

Stenio Mendes Nogueira