

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
LICENCIATURA EM MÚSICA

**A VOZ E OS SONS DA BOCA DENTRO DO CONTEXTO DA MÚSICA  
CORPORAL**

**AMANDA APPEL**

RIO DE JANEIRO, 2018

# **A VOZ E OS SONS DA BOCA DENTRO DO CONTEXTO DA MÚSICA CORPORAL**

por

AMANDA APPEL

Monografia submetida ao Curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito para a obtenção do grau de Licenciado em Música, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Doriana Mendes.

RIO DE JANEIRO, 2018

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe Eliane Guerra, pelo amor e apoio incondicionais, em som e em silêncio.

A meu pai Marcelo Appel, por ser cúmplice no olhar sensível para a arte e por confiar nas minhas escolhas.

A meu irmão Gabriel Carneiro, meu oposto complementar e primeira parceria da vida, que em suas buscas foi abrindo as portas para que eu começasse meu caminho na música.

À minha querida orientadora Profa. Dra. Doriana Mendes, que além de ser grande inspiração, é forte incentivadora.

A Filipe Cretton, pela amizade preciosa e todas as trocas sobre música e vida, tão essenciais nestes anos de Unirio.

Aos maravilhosos André Grabois, Arthur de Paula, Clarice Maciel, Filipe Cretton e Pedro Autran, por me acolherem e por todas as experiências compartilhadas no nosso grupo de música corporal.

A Stenio Mendes e Nayana Torres, pela grande generosidade e incentivo.

A Anita Gritsch, Charles Raszl, Fernando Barba, Keith Terry, Steven Harper, Pedro Consorte, Ronaldo Crispim, Sérgio Ghivelder e Yurê, que com oficinas inspiradoras me ajudaram a movimentar os sons e as ideias.

A todas as professoras e professores, funcionárias e funcionários e colegas da Unirio, por tudo e, principalmente, por todos os aprendizados que só os encontros são capazes de nos dar.

Muito obrigada.

*A arte é o exercício experimental da liberdade.*

Mário Pedrosa

APPEL, Amanda. *A voz e os sons da boca dentro do contexto da música corporal*. 2018. Monografia (Licenciatura em Música) - Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Este trabalho teve como objetivo conceituar a música corporal de forma aberta, traçando um breve panorama das manifestações existentes nos cinco continentes nas quais ela se faz presente e das áreas de conhecimento com as quais se relaciona. Buscou-se enxergar a música corporal para além da percussão corporal, destacando a forma como a voz, seus efeitos e as sonoridades e ruídos produzidos pela boca aparecem neste contexto. Isto se deu através de mapeamento de sons e de análises de performances, assim como de levantamento de propostas pedagógicas de Stenio Mendes e de Murray Schafer que, por meio da criação e da improvisação, envolvessem esta forma de fazer música.

**Palavras-chave:** Música corporal. Voz. Sons da boca. Efeitos vocais. Percussão vocal. Percussão corporal.

APPEL, Amanda. *The voice and sounds of the mouth within the context of body music*. 2018. Monograph (Graduate degree in Music). Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

### ABSTRACT

The aim of this project is to conceptualize body music in an open manner, making a overview of the existing manifestations in the five continents where it is present and the areas of knowledge it relates to. It sought to perceive body music beyond body percussion, highlighting how the voice, its effects and sounds and noises produced by the mouth appear in this context. That was done through sound mapping and performances analysis, besides surveys of pedagogical proposals by Stenio Mendes and Murray Schafer, that, through creation and improvisation, involved this way of making music.

**Keywords:** Body music. Voice. Sounds of the mouth. Vocal effects. Vocal percussion. Body Percussion.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Sinais para Vozes, de Stenio Mendes	26
FIGURA 2 - Sopros-Blablação	27
FIGURA 3 - Osciladores e Ressoadores	36
FIGURA 4 - Sons das mãos percutindo o rosto e sons extraídos de lábios e língua	39
FIGURA 5 - Gestos vocais	44
FIGURA 6 - Mapa de possibilidades: A voz e os sons da boca	53
FIGURA 7 - Poema dadaísta de Hugo Ball	60
FIGURA 8 - Poema futurista de Marinetti	60
FIGURA 9 - Composição VIII, quadro de Wassily Kandinsky (1923)	64
FIGURA 10 - Composição para voz solo, M. Schafer	64

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 MÚSICA CORPORAL	15
2.1 Uma breve passagem pela música corporal nos cinco continentes	16
2.1.1 África	18
2.1.2 Américas	19
2.1.3 Ásia	20
2.1.4 Oceania	22
2.1.5 Europa	22
2.2 A música corporal no Brasil	24
2.2.1 Stenio Mendes	24
2.2.2 Barbatuques	28
2.2.3 Pedro Consorte, a Fritura Livre e a Música do Círculo	30
3 A VOZ E OS SONS DA BOCA	33
3.1 Voz e Linguagem	33
3.2 Vozes do Mundo	34
3.3 Osciladores e Ressonadores: como são produzidos os sons	35
3.4 Mapeando sons	36
3.4.1 Voz mesclada com a respiração	36
3.4.2 Assobios	37
3.4.3 Sons extraídos dos lábios e da língua	39
3.4.4 Estalos de língua	40
3.4.5 Vogais e Consoantes: exploração fonética	40
3.4.6 <i>Beatbox</i> , um tipo de percussão vocal	41
3.4.7 Tipos de vibrato	44
3.4.8 A gestualidade da voz	44
3.5 Análise de performances de música corporal	45
3.5.1 <i>Tudo Fica</i> , grupo Barbatuques	46

3.5.2 <i>Solais</i> , Badi Assad	48
3.5.3 <i>Au port</i> , Camille Dalmais	50
3.6 Mapa de possibilidades da voz e dos sons da boca	53
4 CAMINHOS	53
4.1 Uma reflexão: corpo e voz são instrumentos?	54
4.2 Práticas e exercícios recolhidos	57
4.2.1 Jogo do eco e jogo de passar o som	58
4.2.2 A voz música: poema sonoro, blablação, e sopros, ruídos e vozes	59
4.2.3 Reprodução ou composição de uma paisagem sonora	62
4.2.4 Partituras não convencionais	64
4.2.5 Sequência Minimal	65
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	68

## 1 INTRODUÇÃO

Murray Schafer, em seu livro *O ouvido pensante*, afirma que Beethoven não teria perdido a audição e sim a visão. Com essa afirmação, desestabilizadora a princípio, o autor faz referência à ruptura que observamos, nesse caso, entre as artes - da mesma forma, os pintores estariam perdendo a audição.

Seguindo com a questão e adentrando o âmbito da educação, Schafer afirma que enquanto para uma criança de cinco anos vida é arte e arte é vida, para uma de seis, logo vida se torna vida e arte se torna arte (ou, ainda pior, uma mera disciplina em um horário específico).

O que Schafer quer evidenciar é que a vida nos permite experiências multissensoriais o tempo inteiro, nas menores e nas maiores coisas. Em uma caminhada, no ato de comer, em rituais. E nós, quando decidimos explorar um domínio do conhecimento, na busca pelo virtuosismo, acabamos fragmentando nossos sentidos, fragmentando tudo aquilo que nasceu sendo entrecruzamento.

Nas palavras do autor, o problema que esse comportamento ocasiona é que "uma total e prolongada separação dos sentidos resulta em fragmentação da experiência". (SCHAFER, 2011, p. 279)

Por ser este um pensamento que ressoa com inquietações pessoais e por perceber a graduação em música ainda presa a esse padrão de fragmentação em vários níveis, sinto que um dos motivos pelos quais me aproximei da música corporal foi a busca por experiências mais completas. Por ter o potencial de romper com a delimitação rígida dos campos de conhecimento, percebo que a música corporal, assim como outras expressões que também nos colocam em um lugar mais amplo, nos deixa muito mais livres e disponíveis artisticamente. Por isso, participar do grupo de prática e pesquisa em música corporal surgido na Unirio em 2015 foi um ponto chave do meu caminho pela universidade, me permitindo a aproximação com experiências nesse sentido.

Surgido como uma Prática de Conjunto<sup>1</sup> sob a responsabilidade da Profa. Dra. Doriana Mendes — cantora, bailarina e atriz — que também orienta esse trabalho, o grupo foi uma iniciativa de alunos que tinham a música corporal como interesse comum e não viam o assunto ser abordado durante a graduação.

É raro, em todo o Brasil, encontrarmos a música corporal ou a percussão corporal como parte da grade dos cursos de Música. Geralmente o assunto surge na universidade — quando surge — de forma periférica, através de projetos de extensão, atividades pontuais ou em projetos de iniciativa de alunos.

Segundo Goes (2015), esse *status* de assunto menor que recebe a música corporal no ambiente acadêmico, sendo vista "muito mais como uma brincadeira que soa do que como um fazer musical", teria relação com o processo de surgimento das salas de concerto que observamos desde o século XIX e a consequente soberania da composição em relação à improvisação, a qual a música corporal se encontra predominantemente alinhada.

Assim, ainda de acordo com Goes (2015), não existindo as categorias de percussionista corporal ou músico corporal solista, nem quantidade significativa de repertório composto para a área, os aspectos composicionais ou performativos desta forma de fazer música seriam subestimados e ignorados.

Desse modo, mesmo sendo o Brasil um importante polo de prática de música corporal, praticantes e academia pouco se encontram e pouco material de registro e reflexão sobre o que é feito nessa área é gerado.

Parece que enquanto o ambiente acadêmico tende a um esquecimento do corpo e a uma visão de supremacia da mente, como se o corpo possuísse menos demandas e competências e fosse apenas um objeto acessório subordinado a comandos, nos ambientes de prática de música corporal a valorização do fazer prático tende, em boa parte dos casos, ao pouco desenvolvimento teórico e conceitual, o que pode levar também ao pouco desenvolvimento crítico sobre o que se faz.

---

<sup>1</sup> Disciplina na qual um repertório é ensaiado, sob a orientação de um professor, resultando em uma apresentação que estará inserida na Semana de Mostras Pedagógicas e Artísticas do Instituto Villa-Lobos.

Acredito que aí se encontre um dos motivos pelos quais escrever sobre música corporal, dialogando com a prática e buscando não reproduzir dualismos, seja extremamente relevante.

João Simão, integrante do grupo de música corporal Barbatuques, relata o processo de pesquisa em sua dissertação de mestrado:

Difícilmente encontramos na área acadêmica registros de pesquisas de música corporal. Não foram encontradas referências acadêmicas nos sites da Biblioteca eletrônica Scielo, no portal Capes de periódicos e no google acadêmico. Para apresentar de forma mais ampla o tema da música corporal além do Barbatuques, busquei na internet uma *linkgrafia* de vídeos e sites para que isso possa ser lido, ouvido e assistido proporcionando assim maior compreensão do que é *body music*. (SIMÃO, 2013, p. 26, 27)

Apesar de as pesquisas sobre música corporal terem crescido nestes últimos cinco anos, a quantidade limitada de bibliografia, comentada por Simão, ainda é uma realidade. Sendo assim, grande parte desta pesquisa também acontece através de vídeos<sup>2</sup>, *sites* e de contato direto com pessoas do meio, da mesma forma como estudávamos no grupo de prática e pesquisa em música corporal na Unirio.

Com pouco material escrito sobre o assunto e não tendo professores dentro do curso que tivessem vivência na área, buscamos artistas de fora da universidade que pudessem nos guiar, o que se deu através do formato de oficinas.

Conseguimos realizar alguns desses encontros dentro da própria universidade e também participamos de cursos oferecidos em outros locais como o Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, e o espaço Música e Movimento, em São Paulo. Dessa forma, entramos em contato com as propostas de Sergio Ghivelder, Pedro Consorte, Ronaldo Crispim, Charles Raszl, Anita Gritsch, Yurê, Keith Terry e Fernando Barba. E foram ficando claras para nós as múltiplas possibilidades relacionando música, movimento, dança, cena, autodesenvolvimento, pedagogia e performance que se abriam com a música corporal.

---

<sup>2</sup> Isto também se dá pelo motivo de que a pesquisa tem como tema som e movimento e não faria sentido nos restringirmos apenas a palavras escritas. Ao longo do texto serão colocados links para que prática e discurso possam melhor dialogar.

Ao mesmo tempo em que buscávamos esse contato através de pessoas da área, mantínhamos encontros semanais do nosso grupo, em formato colaborativo, nos quais cada integrante levava uma proposta. Fomos estudando diferentes técnicas, desenvolvendo exercícios de coordenação motora, explorando sonoridades e suas possíveis e diferentes relações com o movimento, buscando enxergar desdobramentos performáticos e pedagógicos.

Tivemos também a oportunidade de conduzir "Estudos Abertos" ao final de alguns semestres, durante a Mostra de Atividades Pedagógicas e Acadêmicas da Unirio, aberta à comunidade. Assim, pudemos compartilhar práticas e exercícios com outros alunos da universidade, não apenas dos cursos de Música, e pessoas de fora. Posteriormente, essas experiências nos abriram as possibilidades de conduzir oficinas de música corporal no Festival Conexões UFF-Unirio, na Semana de Produção Cultural da UFF e em algumas unidades do Sesc Rio.

Com estes desdobramentos positivos, me senti inspirada a continuar a pesquisa. A escolha pelo enfoque em voz e sons da boca teve relação com uma questão que foi discutida entre nós dentro do grupo durante um tempo: percussão corporal ou música corporal? Havia uma certa divisão de opiniões.

De fato, percussão corporal é uma expressão mais estabelecida no Brasil, é entendida rapidamente pela maior parte das pessoas se compararmos com o termo música corporal. Para Goes (2015), uma possível explicação para essa preferência seria a seguinte:

(...) no Brasil, um termo mais utilizado que *música corporal* é “percussão corporal”, possivelmente por ser o principal segmento do grupo *Barbatuques*, pioneiro em música corporal no contexto brasileiro. O fato de o grupo trabalhar não só sons percussivos, mas também sons vocais, não diminui seu reconhecimento enquanto núcleo de percussão corporal. (GOES, 2015, p. 47)

No entanto, para mim, talvez por ser cantora, o termo "percussão corporal" parecia limitar nossas explorações sonoras, ao mesmo tempo em que com frequência os termos *body music* e *musique corporelle*, por exemplo, são encontrados em trabalhos estrangeiros.

Compreendo que talvez a voz e os sons da boca, isoladamente, não sejam especificados como música corporal e que podem ser incluídos em muitas outras

categorias, enquanto a percussão corporal estará sempre associada diretamente ao termo. No entanto, a intenção da pesquisa, de acordo com as reflexões expostas anteriormente, não é gerar mais delimitações e sim trabalhar com trânsitos.

Assim, seguindo minhas motivações pessoais artísticas, inseparáveis do percurso que busco como professora e, considerando que a voz e os sons da boca podem ser explorados de inúmeras maneiras no contexto da música corporal e que, de fato, estão inseridos em diversos trabalhos na área, o segundo capítulo desta pesquisa é dedicado ao assunto, assim como os exercícios recolhidos e sugeridos que compõem o capítulo final. O primeiro capítulo tem a intenção de contextualizar e contribuir para o entendimento do que vem a ser a música corporal, em seus diferentes diálogos e técnicas. E dessa forma, espero deixar minha contribuição para professores, estudantes, artistas de diversas áreas e todos aqueles que se interessem em adentrar esse universo, já tão amplo e ainda em expansão, que é a música corporal.

## 2 MÚSICA CORPORAL

Em 1979, Keith Terry — músico, percussionista e dançarino norte americano — começou a utilizar o termo *body music* para se referir ao trabalho que vinha desenvolvendo e pesquisando há anos: o corpo como executante e meio para a música, se relacionando com diferentes áreas do conhecimento, tais como a dança e o teatro.

Para Keith Terry, *body music* é "música que se pode ver, dança que se pode ouvir" e este é o *slogan* do IBMF - *International Body Music Festival*, festival criado por ele em 2008 com a intenção de reunir artistas e grupos de diversos países para shows e *workshops* a cada dois anos, em São Francisco, Califórnia.

Pelo encontro que promove, o IBMF torna claro que *body music* é, na verdade, um termo bastante amplo que indica uma forma na qual estão inseridos diferentes estilos em que a exploração de sons do corpo acontece. A seguir estão dois trechos extraídos de divulgações do festival:

(...) um concerto itinerante de artistas tradicionais e contemporâneos de Body Music de todos os lugares do mundo. Da tundra aos trópicos pessoas estalam os dedos, batem palmas, sapateiam e cantam música cheia de arte e criatividade.<sup>3</sup>

Kecak, Hambone, Zapateo, Saman, Stepping, Throat-singing, Beatbox -- É a música mais antiga do planeta, e é novidade.<sup>4</sup> (tradução nossa)

Os dois trechos ressaltam a presença da música produzida com sons do corpo em diferentes culturas e seu caráter tanto tradicional quanto contemporâneo. Isso porque a *body music* ou música corporal aparece, atualmente, com mais constância em trabalhos de artistas alinhados ao campo da música experimental e se relaciona com a ideia de inovação. Mas possui origens remotas.

---

<sup>3</sup> "(...) a touring concert of traditional and contemporary Body Music artists from around the globe. From tundra to tropics people snap, clap, step and sing artful music."

<sup>4</sup> "Kecak, Hambone, Zapateo, Saman, Stepping, Throat-singing, Beatbox—It's the oldest music on the planet, and it's brand new."

A percussão corporal se reporta a origem dos tempos. É possível que o homem antes de golpear uma pedra contra outra e trabalhar com troncos para construir tambores, tenha aplaudido, batido, pisado e vocalizado para expressar suas ideias musicais. (NARANJO, 2008, p. 57, tradução nossa)<sup>5</sup>

Segundo Simão (2013), a música corporal é "um conceito em construção que vem do inglês *body music*" e se refere à música produzida por sons *do* corpo, *no* corpo: uma vasta gama de possibilidades desde a percussão corporal até os sons da boca, a voz e seus efeitos, cada um também com infinitas possibilidades de nuances, timbres e técnicas.

Ainda que sem a intenção de determinar pontos específicos para o surgimento dessa forma de expressão, faz sentido pensar, como propõe Naranjo, que a *body music* ou música corporal tenha surgido antes da música produzida a partir de objetos ou instrumentos e até mesmo que fosse utilizada como um recurso de comunicação, em diálogos não verbais. Há indícios deste tipo de produção de sons em muitas culturas antigas ao redor do mundo, principalmente como parte de rituais e danças guerreiras.

Em entrevista para Goes (2015), Stenio Mendes, artista brasileiro de extrema importância para a pesquisa da música corporal no Brasil, sobretudo em relação à exploração da voz, também comenta essa questão: "*Para mim paira o mistério e a pergunta: como só nestas últimas décadas é que está sendo redescoberto o que já era óbvio na cultura dos povos milenares?*".

De fato, é curioso notar que mesmo praticada há tanto tempo, a música corporal, no Brasil e no mundo, ainda encontra-se em processo de consolidação e reconhecimento enquanto performance.

## **2.1 Uma breve passagem pela música corporal nos cinco continentes**

Assim como ao se falar de música é frequente surgirem ideias romantizadas quanto a sua natureza, é comum entrarmos em contato com pensamentos que sustentem a noção de que a música corporal é uma linguagem universal.

---

<sup>5</sup> "La percusión corporal se remonta al origen de los tiempos. Es posible que el hombre antes de golpear una piedra contra otra y agujerear troncos para fabricar tambores, aplaudiera, se golpeara, pisara y vocalizara para expresar sus ideas musicales."

Segundo Barba (2013), ao redor do mundo conseguimos observar uma rica diversidade de formas de canto, fala, sapateados, estalos de língua, assobios, sons vocais fonéticos e onomatopaicos que se integram à comunicação verbal e que são destacados ou privilegiados de formas distintas em cada idioma, gerando os sotaques particulares da língua de cada região. Seria, portanto, difícil pensar que esse sotaque se restringisse apenas às línguas faladas e não a todo o repertório corporal e expressivo de cada lugar, moldando também sua música.

Pedro Consorte, em entrevista para Goes (2015), refuta de forma contundente a ideia de música corporal como linguagem universal, indo além das questões sonoro-musicais:

Música corporal, para mim, não é uma linguagem universal. Dentro dela existem muitas línguas, muitos sotaques e cada um é criado dentro de um contexto específico. Por causa disso, cada técnica ou linha de trabalho de música corporal tem um tipo diferente de abordagem performática, no sentido de abordagem cênica, técnico, visual, corporal. (GOES, 2015, p. 63)

É possível encontrar mais sentido em reconhecer o caráter multicultural da música corporal do que em pensá-la como uma linguagem universal. Talvez justamente por estar relacionada ao tradicional e à inovação, por ser uma expressão tão antiga e em desenvolvimento, a música corporal possua igual capacidade de se enraizar nas culturas e de se transformar e se adaptar a outros contextos e territórios.

-

A partir destas observações, e considerando que a música corporal é uma forma híbrida que comumente se relaciona com diferentes áreas, podendo ser encontrada como protagonista ou recurso dentro de diferentes contextos, esse capítulo busca, ao apresentar algumas formas e técnicas que se desenvolvem ao redor do mundo, evidenciar as inúmeras possibilidades existentes na área - sem a pretensão de dar conta de um panorama detalhado e, portanto, transitando tanto pelas expressões contemporâneas quanto ancestrais, dispensando um critério fechado que guie as escolhas.

### 2.1.1 África

Sabemos que o contexto político-social é inevitavelmente influência e impulso para o surgimento de muitas manifestações artísticas. O *Gumboot Dance* foi criado na metade do século XIX, quando a África do Sul estava sob o controle de colonizadores holandeses e britânicos, que exploravam minas de ouro e diamante em diversas regiões do país.

Em condições extremamente opressivas, sul africanos de tribos segregadas eram recrutados para o trabalho e, nesse contexto, começaram a desenvolver uma forma de comunicação dentro das minas, envolvendo percussão nas botas de borracha, sapateado, canto, palmas e gritos.

Os sons se transformavam em códigos e simbologias, sendo solução tanto para a proibição de conversas dentro das minas quanto para o fato de que falantes de diversas línguas haviam sido misturados, uma vez que a África do Sul possui em torno de onze línguas oficiais.

Atualmente existem muitos grupos que praticam e continuam a desenvolver o *Gumboot* ao redor do mundo. No Brasil, liderado pelo bailarino Rubens Oliveira, há o *Gumboot Dance Brasil*.

Como tradição, o continente africano possui também tipos de percussão vocal e bocal encontradas em rituais realizados por diversas tribos, como comenta Naranjo (2008). O autor cita como exemplo os daomeanos (da região onde atualmente se situa o Benim) que em seus rituais religiosos percutiam a boca entreaberta enquanto emitiam um som inarticulado, gerando um tipo de vibrato. Esse som recebia o nome de "bobobó".

Já o *Hambone*, um jogo de mãos afroamericano, teria surgido para representar os tambores aos quais africanos escravizados em continente americano não tinham acesso. Nesta técnica, parte-se de um movimento básico no qual as costas das mãos passam pelas coxas, seguidas pelas palmas das mãos em sentido oposto indo em direção ao toráx, repetindo-se a sequência de forma circular. O *Hambone* é bastante utilizado na música corporal atualmente, principalmente nos Estados Unidos.

### 2.1.2 Américas

Vimos com a expressão *Gumboot Dance*, que um fator que pode ser condutor da música corporal é o movimento, a dança. Sandy Silva — performer e bailarina canadense — foi uma das primeiras pessoas a utilizar o termo *dança percussiva* para se referir a essa forma.

O vocabulário que vem desenvolvendo ao longo dos anos é inspirado por sons e danças da Hungria, Appalachia, Cape Breton e Andalusia e integra dança contemporânea, percussão corporal, circo e teatro.

O fato de Sandy Silva se inspirar no som e nas danças da Hungria, por exemplo, se refere em alguns casos aos sons *das* danças, mais especificamente. Através de movimentos coreográficos que produzem sons, música e dança estão absolutamente interligadas em diversas culturas. E é esse o caso de muitas manifestações artísticas também ao sul do continente americano, tais como o Huayno peruano ou o Joropo venezuelano, que incluem tipos de sapateados e a Chacarera argentina, que além de sapateado inclui palmas.

De forma mais recente, existem alguns grupos lidando exclusivamente com a música corporal na América do Sul, sendo exemplos o *Tekeyé*, grupo colombiano e o *Bande Música Corporal*, uruguaio.

Além da dança, outro meio com o qual a música corporal e a percussão corporal se relacionam é o da música vocal a cappella. Os grupos *Vocal Sampling*, de Cuba e *Bocapelo*, do Equador, por exemplo, realizam arranjos nos quais suas vozes imitam instrumentos, utilizando a percussão corporal como recurso em alguns momentos, além de efeitos de voz. Existe um número significativo de grupos que trabalham diferentes repertórios ao redor do mundo através dessa proposta, que é conhecida pela expressão "*a cappella contemporâneo*", unindo, em alguns casos, a voz e percussão vocal à percussão bocal e corporal.

Ainda na música vocal, o norte americano Bobby McFerrin, utiliza diferentes técnicas estendidas de voz. Com quatro oitavas de extensão vocal e técnicas que vão desde a percussão vocal até cantar mais de uma nota ao mesmo tempo, se tornou referência da música vocal *a cappella* e da improvisação vocal.

Suas composições transparecem a influência de diversas culturas musicais e vocais do mundo, sendo utilizadas em algumas de suas performances, além das diferentes técnicas, efeitos, recursos expressivos da voz e dos sons da boca, a percussão

corporal. Sua forma de percutir o peito, gerando articulações na voz, é uma marca registrada, por exemplo.

Em seu projeto solo realiza shows completamente sozinho, com momentos de grande interação musical com a plateia. Já em seu projeto *Voicestra*, conduz um grupo vocal com doze cantores, explorando as *circlesongs*<sup>6</sup>.

Além de desenvolver esse trabalho com o *Voicestra*, Bobby McFerrin oferece cursos em diferentes formatos, abertos a qualquer pessoa interessada. Neles os participantes podem experimentar as *circlesongs* enquanto cantores e enquanto condutores.

### 2.1.3 Ásia

Retornando à questão das origens, já brevemente comentada, a música corporal também parece se associar em seus primórdios à necessidade de reafirmar limites territoriais.

Segundo Naranjo (2008), o canto com o intuito de delimitar território é bastante observado no comportamento de animais, como aves ou macacos e, a única diferença para o costume, quando observado em humanos, seria o fato de que temos a capacidade de cantar coletivamente por possuímos senso rítmico: "Os humanos são a única espécie que pode cantar em grupo seguindo um ritmo. E uma vez que se pode cantar em unísono também é possível mover-se em unísono. Esta é a base da dança guerreira arquetípica." (NARANJO, 2008, p. 47, tradução nossa)<sup>7</sup>

O *Kecak*<sup>8</sup> de Bali, Indonésia, surge deste contexto. Trata-se da reconstrução de uma dança mítica hindu que acontecia ao ritmo de vozes masculinas imitando o canto de macacos.

---

<sup>6</sup> As *circlesongs*, nomeadas assim por Bobby McFerrin, são "práticas essencialmente vocais e coletivas em que a base é a composição espontânea (improvisação) por um líder que distribui vozes pelas sessões de um grupo", como comenta Ferlim (2015).

<sup>7</sup> "Los humanos son la única especie que pueden cantar en grupo siguiendo un ritmo. Y una vez que se puede cantar el unísono también es posible moverse al unísono. Esta es la base de la danza guerrera arquetípica." (NARANJO, 2008, p. 47)

<sup>8</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=2WOOUbEirc8&index=9&t=143s&list=PLK\\_oPPkxN87amP1tnF6BlckK\\_k42UZz-X](https://www.youtube.com/watch?v=2WOOUbEirc8&index=9&t=143s&list=PLK_oPPkxN87amP1tnF6BlckK_k42UZz-X)

Enquanto performance, contendo teatro, dança e música, o *Kecak* foi desenvolvido em 1935. Em sua apresentação, realizada por um grupo geralmente grande de homens, nenhum instrumento é usado, ouve-se apenas voz humana - ora cantada ora falada, predominantemente explorada de forma rítmica e em sobreposição de camadas, aliada sempre a movimentos.

Outra expressão artística surgida no continente asiático e que envolve a música corporal é o *Saman*<sup>9</sup>, da Sumatra. Foi reconhecido em 2011 como patrimônio imaterial da humanidade com necessidade de proteção pela UNESCO, devido a queda de sua prática durante conflitos políticos e militares na região de Aceh durante os anos de 1976 e 2005.

Trata-se de uma dança que acontece ao som de um cantor, realizada também em grupo, assim como o *Kecak*. No entanto, o *Saman* tem como foco o movimento das mãos, com palmas e batidas nas pernas (que ficam dobradas, com os dançarinos sentados de joelhos), no peito e nos braços realizadas em si e nos outros integrantes, junto com vocalizações e movimentos de cabeça. Os gestos, coreografados, geram desenhos e simetrias.

Saindo do âmbito das tradições e das ilhas da Indonésia, a israelense Lior Shoov — cantora multi-instrumentista, performer e clown — é um exemplo para que seja comentada a possibilidade da música corporal de se aliar fortemente às artes cênicas.

A artista desenvolve performances nas quais a improvisação e a exploração não convencional sonora se unem ao humor e seu trabalho como clown. Além de instrumentos e objetos alternativos, Lior utiliza a percussão corporal e efeitos vocais. Em 2012, quando esteve no IBMF, realizou uma performance apenas com a exploração dos sons do corpo, incluindo a voz, sons da boca e a respiração como efeito expressivo.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Mini-documentário sobre o *Saman*: [https://www.youtube.com/watch?v=E2RZaxW -A0](https://www.youtube.com/watch?v=E2RZaxW-A0)

<sup>10</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=ELCByWGLMb0&index=13&t=13s&list=PLK\\_oPPkxN87amP1tnF6BlckK\\_k42UZz-X](https://www.youtube.com/watch?v=ELCByWGLMb0&index=13&t=13s&list=PLK_oPPkxN87amP1tnF6BlckK_k42UZz-X)

#### 2.1.4 Oceania

Assim como o *Kecak* na Indonésia, na Nova Zelândia o povo maori possuía sua dança-música para assustar os inimigos e delimitar território. *Haka* é o nome que se dá a essas danças típicas dos maoris, geralmente masculinas e com certo teor de agressividade, utilizando gritos e ritmos feitos a partir de palmas no corpo e pisadas.

Pode-se dizer que o caráter e o intuito das *Haka* se mantém quando assistimos atualmente a performance do time *All Blacks*, seleção de rúgbi da Nova Zelândia, antes do início de seus jogos: como forma de intimidação do time adversário, o *All Blacks* costuma executar uma *haka* chamada *Ka Mate*, completamente coreografada e sonora.

Em relação a trabalhos de origem mais recente, o artista australiano Mal Webb, de Melbourne, possui uma ampla pesquisa de sons do corpo, principalmente referente a voz e sons da boca. Em suas canções, utilizando *loops* mistura recursos vocais percussivos diversos, tipos de *beatbox* e técnicas vocais estendidas com guitarra, baixo, mbira, trompete, trombone, gaita cromática e piano.

#### 2.1.5 Europa

Como tradição, o continente europeu possui grande variedade de sapateados, tais como o *Clogging* (sapateado inglês), o sapateado presente no Flamenco espanhol, que também utiliza palmas, o sapateado irlandês e a dança cigana de países do leste, como a Eslováquia e a Hungria.

Mais recentemente, uma técnica que envolve música corporal foi criada pelo escritor, compositor e artista austríaco Reinhard Flatischler e tem ganhado notoriedade.

A *TaKeTiNa*, desenvolvida em 1970, tem o intuito de unir o desenvolvimento de habilidades rítmico-musicais e o autodesenvolvimento humano. O método parte do princípio de que existem pontos comuns a todos os diferentes ritmos musicais que ouvimos em todas as culturas, aos ritmos da natureza e aos ritmos do nosso próprio corpo — pontos que nos levariam a movimentos rítmicos primordiais, intrínsecos a nós.

A técnica atua com o objetivo de permitir que todos consigam acessar essa energia rítmica fundamental, que pode ter sido esquecida ou nunca acessada, utilizando para isso uma combinação de métodos, sendo o primeiro dentre eles a música corporal.

(...) o processo da TaKeTiNa usa voz, movimentos de mãos e pés de uma maneira nova e bastante particular: os participantes são guiados por três diferentes movimentos rítmicos que envolvem sapateado, palmas e canto - um desafio mesmo para músicos treinados. Contudo, utilizando nossos métodos isso pode ser dominado por qualquer pessoa, mesmo sem conhecimentos musicais prévios.<sup>11</sup> (tradução nossa)

A voz, empregada de maneira rítmica, pronuncia sílabas — TaKeTiNa ou GaMaLa — que não possuem significado semântico, mas que têm o intuito de movimentar o som dos dentes até a garganta<sup>12</sup> ou da garganta para os lábios. Segundo Flatischler, a reprodução dessas sílabas por longos períodos ativa movimentos rítmicos no nosso sistema nervoso e é capaz de parar o fluxo compulsivo de pensamentos ao qual estamos acostumados.

Já os pés trabalham principalmente movimentos laterais, que desenvolvem equilíbrio, orientação rítmica e ancoramento. Enquanto os pés acabam se tornando movimentos autônomos, automáticos, os braços são responsáveis pelos movimentos sempre conscientes das camadas rítmicas.

Os outros métodos presentes na TaKeTiNa, além da música corporal, são a utilização dos movimentos rítmicos primordiais, que envolvem pulsação, subdivisão e ciclos; a coordenação relativa, conduzida pela oscilação entre caos rítmico e ordem, permitindo ao praticante um estado de maior flexibilidade; e por fim, a percepção simultânea, ou seja, a percepção de todas as camadas rítmicas ao mesmo tempo, promovendo um relaxamento ao invés da tensão gerada pela noção de "multitarefa".

A *TaKeTiNa* têm sido adotada ao redor do mundo em universidades de música, centros médicos, práticas terapêuticas, escolas de teatro e outros locais. *Workshops*

---

<sup>11</sup>"(...) the TaKeTiNa process uses vocal expression, hand and feet movements in a new and very particular way: participants are gradually guided into three different rhythmic movements with stepping, clapping and chanting - a challenge even for trained musicians. Using our methods, however, this can be successfully learnt by everyone even without a musical background."

<sup>12</sup> Mais especificamente a nível glótico, que consiste no espaço entre as pregas vocais.

acontecem regularmente pelo mundo, assim como cursos de formação para quem deseja se tornar um condutor do método.

No Brasil, o primeiro a ser habilitado como professor em TaKeTiNa, foi Gustavo Gitti, de São Paulo, em 2012.

## **2.2 A música corporal no Brasil**

A cultura brasileira está repleta de manifestações populares nas quais a música corporal se faz presente: o coco, o xaxado, o cavalo marinho, o samba de roda, a catira, a chula, o fandango e a capoeira são apenas alguns exemplos de expressões artísticas em que palmas, sapateados, cantos e efeitos de voz aparecem, como partes essenciais ou recursos, durante a performance.

O Instituto Brincante, em São Paulo, criado por Antônio Nóbrega e Rosane Almeida, oferece inúmeros cursos de danças populares brasileiras com enfoques e entrecruzamentos de linguagens variados. As propostas passam por dança e percussão, narrativas de tradição oral, reflexões sobre o corpo e, inclusive, cursos de percussão corporal e música corporal mais especificamente.

Goes (2015) acredita que atualmente o Brasil seja um dos polos mais significativos em música corporal se pensarmos no grande número de artistas, educadores e pesquisadores que utilizam seus conceitos para performance ou atividades pedagógicas.

Dentro desse contexto, a cidade de São Paulo vem se mostrando um polo muito importante e profícuo da música corporal no Brasil e por esse motivo alguns artistas paulistas de diferentes gerações serão destacados nos itens a seguir.

### **2.2.1 Stenio Mendes**

Stenio Mendes nasceu em uma família musical, na qual a exploração sonora estava extremamente presente. A craviola, instrumento ao qual se dedica, foi inventada

por seu tio Paulinho Nogueira<sup>13</sup>, e apresenta uma mistura entre as sonoridades do cravo e da viola brasileira. A grande marca de Stenio é o fato de que enquanto toca a craviola, explora simultaneamente efeitos vocais e percussivos.

Em 1983, já pesquisando e desenvolvendo sua linguagem artística, Stenio teve contato com Teophil Maier, quando este ministrava um curso de recursos vocais e canto na UFRGS.

Ator, cantor e pedagogo alemão, Teophil Maier desenvolvia um trabalho que utilizava textos dadaístas e poemas concretos, explorava a fonética e a produção de ruídos com a voz. Sentindo grande identificação com a estética proposta por ele, Stenio Mendes passou a incorporar as ideias em suas práticas.

O encontro com o percussionista Djalma Correia, na mesma década, também teve forte impacto nos caminhos percorridos por Stenio. Dele, surgiu o que os dois denominaram música espontânea - na qual a composição é completamente improvisada, criada em um fluxo livre de diálogos, buscando o contato instintivo com a música, a exploração não convencional e, que segundo os próprios, comumente remete a tradições musicais milenares.

Djalma Correia e Stenio Mendes fizeram shows juntos e em certo ponto, Djalma convidou Stenio para ministrar workshops que uniriam seu ensino de percussão com a exploração vocal e fonética de Stenio. Foi este o momento que impulsionou Stenio a criar uma abordagem própria de ensino de música corporal.

Sua exploração vocal e fonética uniu-se ao conceito da música espontânea, gerando a criação de jogos e dinâmicas que fazem parte de sua pedagogia até hoje. A Sequência Minimal, jogo sempre presente nas oficinas realizadas pelo Barbatuques<sup>14</sup>, é um exemplo. Nela, em uma roda, cada participante por vez sugere um som e o mantém, para construir uma composição coletiva espontânea. Vários outros jogos de improviso e criação do Barbatuques também tiveram a influência de Stenio Mendes.

Em relação a exploração dos sons, Stenio divide em quatro grupos seu mapeamento da percussão bocal, como descreve Simão (2013):

---

<sup>13</sup> Violonista prestigiado pela crítica especializada por seu método próprio de harmonia para violão, tendo gravado, como compositor e intérprete, mais de vinte LPs e CDs ao longo de sua carreira.

<sup>14</sup> Grupo de música corporal comentado no item a seguir.

1 - Sons de vácuos produzidos com a língua, lábios e boca: estalo de boca, beijo, estalos com lábios, entre outros.

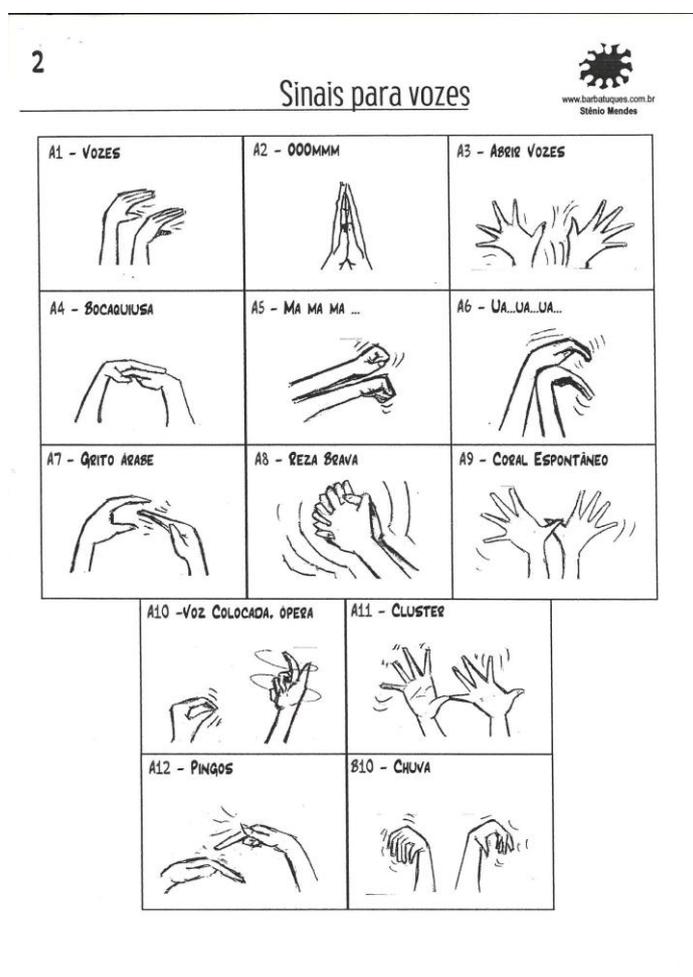
2 - Sons aéreos produzidos pelos sons das vogais ahhhhh, ohhhhh, ehhhhh, ihhhhh.

3 - Sons aéreos produzidos pelas consoantes sssss, xxxxx, zzzzz, fffff, vvvvv.

4 - Timbres onomatopaicos que desenvolvem a capacidade de imitação de instrumentos musicais, melódicos ou percussivos como bateria, guitarra, animais, máquinas, etc. (SIMÃO, 2013, p. 35)

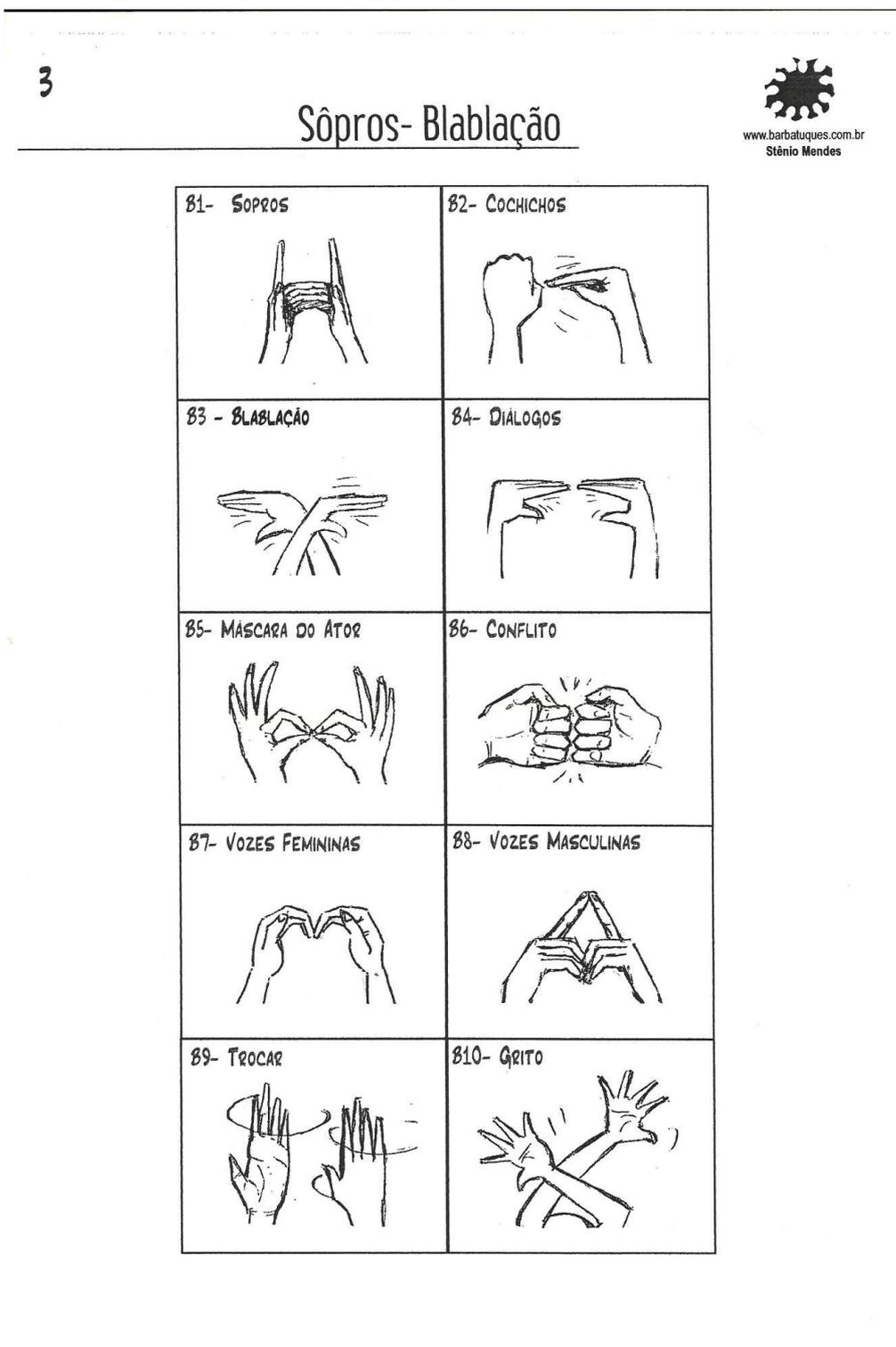
Tendo desenvolvido também uma regência para utilizar nos exercícios propostos em sua oficina, descritos através de desenhos próprios, temos acesso a mais outros tipos de sons trabalhados por ele:

FIGURA 1 - Sinais para Vozes, de Stenio Mendes



Fonte: Apostila Barbatuques Curso de Formação Básica, 2012.

Figura 2 - Sopros-Blablação



Fonte: Apostila Barbatuques Curso de Formação Básica, 2012.

A contribuição de Stenio Mendes para a exploração não convencional sonora é ampla. Em 2000, com colaboração de Fernando Barba, criou a Orquestra Orgânica Performática na, já não mais existente, Universidade Livre de Música Tom Jobim, em São Paulo. A orquestra era um núcleo de experimentação sonora a partir da percussão vocal/corporal e do uso de materiais alternativos.

Atualmente esse trabalho segue com o NOP - Núcleo Orgânico Performático, grupo formado por atores, cantores, artistas plásticos, terapeutas, dançarinos e educadores que se mantém aberto para o trânsito de pessoas interessadas e oferece workshops para educadores e público em geral, abordando a música corporal e o uso de materiais alternativos para a música, aliado à questão de consciência ambiental.

Stenio também segue seu caminho na música orgânica, espontânea, corporal, através da exploração sonora com sua craviola e do compartilhamento de ideias e sons em aulas e oficinas que ministra.

### **2.2.2 Barbatuques**

Formado por quatorze integrantes com vivências e formações variadas, o Barbatuques — expressão que dá nome ao grupo e à técnica nele desenvolvida — é dirigido por Fernando Barba e André Hosoi, tendo como principal mote a ideia de fazer música predominantemente e quase que exclusivamente com sons produzidos com o corpo.

O grupo atua com igual consistência nos eixos artístico e pedagógico, trazendo como influências Hermeto Pascoal, Naná Vasconcelos, Stenio Mendes e Djalma Corrêa. É possível que justamente pelas poucas referências de artistas que trabalhassem especificamente com a música corporal na época em que foi criado, o Barbatuques tenha tido a liberdade necessária para a criação de uma abordagem bastante particular.

A base da técnica barbatuques começou a se desenvolver a partir do eixo peito-estalo-palma, no qual peito representaria um bumbo, o estalo um chimbau e a palma uma caixa, em uma lógica de transposição dos sons da bateria para o corpo. E, em 1995, pelo encontro de Fernando Barba com Stenio Mendes, o virtuosismo rítmico desenvolvido no grupo passou a se aliar a nuances timbrísticas que envolviam outras partes do corpo

e em especial os sons da boca e a exploração vocal e fonética, característica forte do trabalho de Stenio.

Desde esse encontro, não apenas a performance do grupo ganhou novas sonoridades, mas também a sua pedagogia passou a acolher mais exercícios voltados para a improvisação e criação.

Isto, junto a outras técnicas de música corporal que foram sendo incorporadas ao longo do tempo, faz com que o Barbatuques possua um trabalho extremamente rico e virtuoso musicalmente, com uma sonoridade bastante característica.

O fato de o grupo apresentar composições próprias em seus espetáculos, por exemplo, é de extrema importância em um cenário musical onde quase não existem composições para a música corporal. Tais composições possuem registros através de gravação e de partituras, com uma notação também desenvolvida dentro do grupo.

Com quatro CDs lançados, dois DVDs, apresentação de espetáculos, trilha sonora para cinema, espetáculos de dança e circo, além de *jingles* para publicidade, o grupo comemora mais de vinte anos e uma trajetória artística consistente, se tornando referência em música corporal no Brasil e no exterior.

Entre os artistas internacionais que já fizeram parcerias com o Barbatuques estão nomes como os de Bobby McFerrin e Keith Terry (EUA), Camille Dalmats (França) e o grupo Çudamani (Indonésia). No Brasil o grupo já realizou trabalhos com Stenio Mendes, Badi Assad, Naná Vasconcelos, Hermeto Pascoal, Djalma Correa, Metá Metá, Emicida, por exemplo.

A trajetória artística do Barbatuques está absolutamente entrelaçada à sua trajetória pedagógica, que inclusive teve início anterior. Sabemos que é comum o fato de que grupos artísticos dedicados à música corporal desenvolvam também trabalhos pedagógicos, mas o Barbatuques se destaca com a solidez com que desenvolve seu método. O núcleo educacional do grupo promove com uma agenda regular cursos e *workshops* em diversos formatos, atuando em escolas, festivais, ONGs, empresas, etc.. tanto no Brasil quanto no exterior, já tendo passado por mais de vinte países ensinando e propagando a técnica e a metodologia barbatuques.

Por ser tão amplo quanto profundo nos dois eixos, além de pioneiro, é que o Barbatuques tem sido a principal referência brasileira e tem aberto espaço para a música

corporal ser reconhecida enquanto expressão artística e metodologia pedagógica no país.

### **2.2.3 Pedro Consorte, a Fritura Livre e a Música do Círculo**

Pedro Consorte é uma das pessoas que mais articula material online sobre música corporal no país atualmente. É o criador do grupo PERCUSSÃO CORPORAL BR no *facebook*, com quase 2.000 membros, no qual acontecem discussões e divulgações relativas a música corporal.

Além de possuir um site pessoal no qual disponibiliza referências bibliográficas, artigos e vídeos sobre o assunto, Pedro possui um canal no youtube e alimenta sites de outros projetos dos quais participa, realizando com frequência *podcasts* e *lives*.

Trazendo como influências Fernando Barba e Stenio Mendes, Pedro tem se tornado referência internacional em percussão corporal, música e movimento, já tendo realizado *workshops* em mais de quinze países e integrado, durante um ano e meio, o elenco de Londres do espetáculo STOMP<sup>15</sup>.

Ao mesmo tempo em que se faz totalmente presente na cena da música corporal, Pedro Consorte possui uma relação forte com a academia: é graduado em Artes do Corpo pela PUCSP, onde também faz mestrado em Comunicação e Semiótica e tem especialização em Pedagogia da Cooperação e Metodologias Colaborativas pela UNIP. É possível que isto tenha relação com o fato de ele ser uma das pessoas que mais produz reflexões, questionamentos e conteúdo crítico em relação às práticas.

Atualmente, Pedro vem articulando cada vez mais projetos nos quais a percussão corporal e cantos circulares sejam ferramentas para a integração de grupos, trabalhando também como facilitador, *coach*, consultor e palestrante nas áreas de Comunicação, Diálogo, Cooperação e Desenvolvimento Humano.

Em São Paulo, junto com Ronaldo Crispim e Zuza Gonçalves, é um dos facilitadores da Fritura Livre, evento que surgiu como um desdobramento do antigo grupo de estudos em percussão corporal iniciado por Fernando Barba em 2003,

---

<sup>15</sup> Espetáculo criado em 1991 por Luke Cresswell e Steven McNicholas na Inglaterra que envolve percussão, dança, teatro físico e a produção de ritmos a partir de objetos ou recursos não convencionais.

chamado Fritos, que sem hierarquias e em modelo colaborativo, realizava o estudo de técnicas.

As Frituras Livres acontecem um domingo por mês em algum espaço público da cidade, com práticas inspiradas nas propostas do grupo Barbatuques, de Stenio Mendes e de Bobby McFerrin conduzidas por Pedro, Ronaldo e Zuza.

As Frituras Livres são encontros abertos de música corporal, envolvendo práticas integradas de música vocal e percussão corporal, vivenciadas de forma livre, inclusiva e comunitária. Não é necessário experiência musical e não existe pré-requisito além da disponibilidade de estar com o outro. Depois do encontro acontece um piquenique colaborativo para o qual todos estão convidados.<sup>16</sup>

O mesmo trio é também fundador do projeto Música do Círculo, que movimenta eventos e oficinas de música circular, a vinda de artistas e facilitadores de música corporal de fora ao Brasil e promove o Retiro de Música Circular.

Realizado duas vezes ao ano, o retiro idealizado pelo Música do Círculo integra percussão corporal, cantos circulares, jogos musicais cooperativos, improvisação, Comunicação Compassiva, corpo, movimento e Pedagogia da Cooperação, oferecendo bolsas para educadores que estejam envolvidos em projetos sociais e/ou de baixa renda.

A Música Circular, portanto, é compreendida pelo Música do Círculo como um conjunto de valores e como uma prática essencialmente coletiva, na qual se busca a horizontalidade e a inclusão.

Através da Fritura Livre e do Retiro de Música Circular fica claro que a característica mais forte desta geração é a de enxergar e disseminar a música corporal como uma ferramenta de conexão entre as pessoas.

-

As três gerações apresentadas se entrelaçam, cada uma com suas conquistas e visões sobre a música corporal. Enquanto Stenio Mendes se relaciona mais com a experimentação no âmbito da performance e começa também a abrir caminhos para um

---

<sup>16</sup> <https://frituralivre.wordpress.com/>

trabalho pedagógico com a improvisação através de oficinas, o Barbatuques se estabelece tanto como grupo artístico especificamente de música corporal, com uma técnica própria, quanto como núcleo educacional e Pedro Consorte, Ronaldo Crispim e Zuza Gonçalves, com o Música do Círculo, herdando técnicas e propostas de Stenio e Barba, se voltam para práticas nas quais a música corporal é ferramenta para conexão e criação de um senso de comunidade.

## 3 A VOZ E OS SONS DA BOCA

### 3.1 Voz e linguagem

Rousseau em seu *Ensaio sobre a Origem das Línguas* defende a ideia de que "As primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas." (apud MENDES, 2018, p. 30). Isso porque a linguagem em seu surgimento, nascendo de impulsos do sentir, da necessidade de expressão de paixões, seria mais canto e poesia, onomatopeia e metáfora do que ferramenta de raciocínio.

A voz era, então, parte essencial para a comunicação, transmitindo sentidos que somente ela seria capaz, noção que atualmente se inverte quando a voz é concebida apenas como veículo para a palavra que, ao ser escrita, seria capaz de manter seu sentido intacto.

Tal mudança de visão em relação à voz teria causado seu achatamento, tornando a fala menos musical, o que é associado por Schafer ao processo de civilização: "*Quanto mais a língua se torna civilizada, tanto menor a quantidade de exclamações e interjeições, menos os risos e inflexões que a voz adota.*" (SCHAFER, 2011, p. 223)

Para autoras como Pederiva e El Haouli esse fato se associa fortemente a lógicas provenientes da Revolução Industrial e da produtividade exigida pelo capitalismo, que defendem um corpo mecanizado, alienado, "domado", o que conseqüentemente nos levaria também à uma fala com menos nuances.

Enquanto Pederiva (2004) discorre sobre as conseqüências negativas de processos de aprendizagem que, por inevitavelmente estarem inseridos dentro destas lógicas, excluem a subjetividade e o corpo, seja no ensino para músicos ou nas escolas em geral, El Haouli (2000) defende a ideia de que caberia ao *performer* restituir à sociedade, ainda que de forma transformada, esses sentidos perdidos.

Nada mais fantasmagórico do que a corporalidade controlada de nossos dias, dos imperativos morais que nos reduzem a autômatos, seres sem vida, sem prazer, educados para a produção e consumo da sociedade capitalista. A voz e o corpo não podem ser separados, antes, devem questionar as repressões impostas, cabendo essencialmente aos performers a aplicação de seus

impulsos e desejos, de seus prazeres e agressões não só à construção de papéis sobre o palco, mas também a atuações na própria vida, desobstruindo os sentidos das pessoas no cotidiano. (EL HAOULI, 2000, p. 3)

### 3.2 Vozes do mundo

No âmbito da performance vocal na música, outro fator relacionado a esse achatamento da voz se daria por um mundo que, globalizado, se volta apenas para padrões europeus e norte americanos, fazendo com que nossa escuta ao invés de se ampliar se restrinja, e que nos prendamos a duas técnicas vocais específicas.

Magda Pucci, idealizadora do grupo Mawaca<sup>17</sup>, traça um breve panorama sobre a diversidade vocal no mundo em seu artigo "Vozes do mundo: ouvir para entender" (2012). E, ainda que utilize o termo *world music*<sup>18</sup> em outras publicações e ao falar de seu trabalho, neste artigo relata:

Mais do que simplesmente tentar reproduzir o timbre de "vozes estranhas e desconhecidas", busquei, com o Mawaca, buscar compreender o contexto histórico, social e antropológico. A prática musical vem me inspirando perguntas que são como pistas para "tirar o pó" da história e, buscando respostas na Antropologia, estabelecer conexões que aprofundem a *performance* do grupo e ultrapassem a mimese puramente técnica. (PUCCI, 2012, p. 1)

Com essa mesma visão, buscando evitar os lugares de mero exotismo aos quais essas sonoridades muitas vezes são relegadas, e considerando que a música corporal, ligada à ancestralidade e a linhas experimentais de arte, é um campo que se mostra aberto para outras sonoridades que não apenas as hegemônicas, serão apresentadas algumas características vocais nos trânsitos da fala e do canto presentes em diferentes culturas do mundo nesse mapeamento das possibilidades que se encontram na voz e nos sons da boca.

---

<sup>17</sup> Grupo vocal feminino que pesquisa e apresenta um repertório de canções de diversas partes do mundo, acompanhado por um grupo instrumental acústico com instrumentos de diferentes nacionalidades e tradições.

<sup>18</sup> Existe uma grande discussão quanto a esta expressão, uma vez que ela coloca inúmeras expressões musicais, completamente diferentes, em uma mesma categoria, reduzindo-as ao "exótico".

Também usaremos como base a palestra "The best synthesizer is... the human voice"<sup>19</sup> de Mal Webb — bacharel em Educação Musical, cantor, compositor e multi-instrumentista — realizada para o TEDxGeneva em 2017, na qual aspectos técnicos sobre como os sons são produzidos no aparelho fonador são apresentados.

### **3.3 Osciladores e Ressonadores: como os sons são produzidos**

Todo o trato vocal, que inclui o tubo da traqueia (região da hipofaringe), as pregas vocais (na laringe), a úvula, a epiglote, o palato, os dentes, as cavidades nasais (nasofaringe) e as narinas constituem um enorme campo para combinações e permutações de sons. (MENDES, 2018, p. 149)

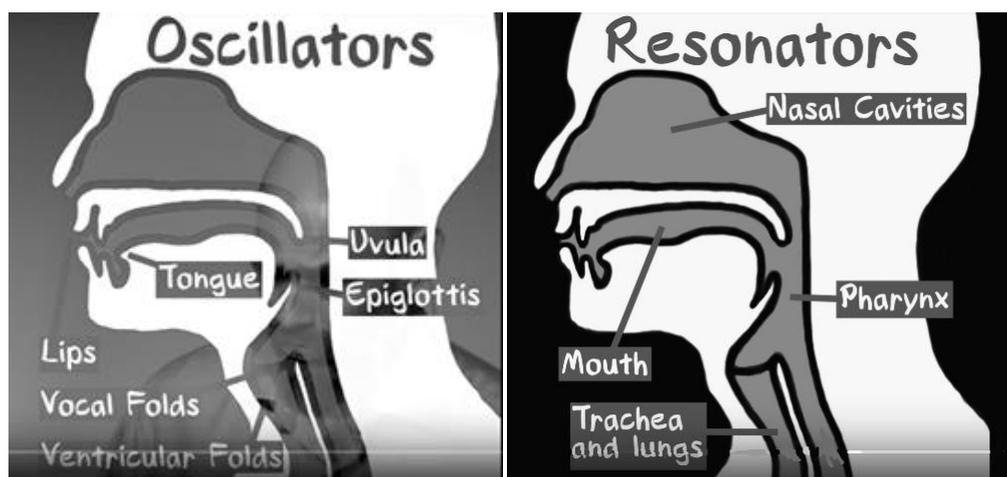
Compartilhando o trato vocal enquanto local de produção de sons, a voz e os sons da boca se diferenciam pelo fato de que a primeira exige a adução das pregas vocais para que aconteça, enquanto diversos tipos de sons podem ser produzidos na boca (através da língua, dos lábios, de sopros, etc..) sem esta ação. Justamente por isso, alguns sons da boca podem, inclusive, ser combinados com sons vocais, ampliando as variações e possibilidades sonoras.

A partir do trato vocal, então, podemos identificar estruturas que atuam como ressoadores e osciladores, essenciais para a produção de sons, como comenta Mal Webb. Expondo os esquemas apresentados abaixo em sua palestra, Webb explica que os osciladores são responsáveis pela produção de vibrações, enquanto os ressoadores possuem a função de amplificar e sintonizar essas vibrações.

---

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=skzyx1jpod4&t=630s>

Figura 3 - Osciladores e Ressonadores



Fonte: "The best synthesizer is... the human voice"

Seguindo o esquema apresentado, os osciladores que possuímos são os lábios, a língua, a úvula, a epiglote, as pregas vocais e as dobras ventriculares, enquanto nossos ressoadores são a cavidade nasal, a boca e a laringe.

Manipular a forma e o tamanho dos ressoadores modifica características do som, como projeção e timbre. Por exemplo, quando bocejamos ou pensamos no ato de bocejar, a laringe tende a abaixar enquanto o palato mole tende a subir, aumentando nosso espaço de ressonância. É possível também diminuir esse espaço, subindo a laringe, atingindo um outro tipo de som durante a emissão.

Flora Menezes, em sua pesquisa "Ajustes vocais para construção de voz de personagem no teatro musical: estudos de caso" comenta que "o aparelho vocal humano é flexível e passível de muitos ajustes que geram as mais diversificadas formas de expressão vocal" e discorre mais aprofundadamente, através da autora Cathrine Sadolin, sobre os "modos vocais" que somos capazes de produzir por meio de ajustes.

### 3.4 Mapeando sons

#### 3.4.1 Voz mesclada com respiração

Magda Pucci (2012) cita como exemplos pertencentes a esta categoria o canto dos tuaregues do deserto do Marrocos, os cantos de cura de Madagascar e, em especial,

o canto aspirado Burundi, pequeno país na África onde se encontra a nascente do rio Nilo.

No canto do Burundi<sup>20</sup>, fatos históricos e épicos pastorais são contados através de uma performance vocal que utiliza a respiração como recurso timbrístico. Acompanhada por uma harpa *inanga*, a sonoridade vocal resultante é uma combinação entre o suspirado, o falado e cantado.

Já o canto gutural inuit<sup>21</sup> - tradição de povos do norte do Canadá, na região do Ártico - utiliza a respiração pesada na criação de padrões rítmicos e não possui relação com a palavra. Tradicionalmente, esse canto surge como um jogo, no qual duas mulheres, de pé e bem próximas, se encaram. Cada uma cria, então, um padrão rítmico que deve se encaixar nas pausas do padrão rítmico realizado pela outra. Os padrões vão evoluindo ao longo da performance, ganhando notas e variações.

Na tradição, em determinado momento, as bocas das cantoras quase se tocam, de modo que cada uma usa a cavidade bucal da outra como ressoador. Também podemos encontrar performances nas quais as cantoras se seguram pelos braços, movendo-se em um determinado pulso juntas. Em média, o jogo dura três minutos, terminando quando uma das mulheres ri ou perde o fôlego.

Tanya Tagaq é uma cantora canadense influenciada fortemente pelo canto gutural inuit. Utiliza técnicas<sup>22</sup> com as quais canta sozinha o que seria realizado por duas mulheres. Em 2004, participou da faixa 'Ancestors'<sup>23</sup>, do álbum *Medúlla*, da cantora islandesa Björk, na qual estão presentes apenas as vozes das duas cantoras, em relação bem próxima, fazendo referência à tradição.

### 3.4.2 Assobios

Sabe-se muito pouco sobre as etnias que viveram nas sete Ilhas Canárias, antes que os espanhóis tomassem o controle delas no século XIV. Pouco ficou além de uma coleção de nomes de guerreiros escravizados, alguns

---

<sup>20</sup> Cantos burundi acompanhados por inanga: <https://www.youtube.com/watch?v=0nsjV8R7VXs>  
[https://www.youtube.com/watch?v=MHVNx\\_7WlIgA&list=PLK\\_oPPkxN87ZV6lpK\\_7AChe6H9TY-gRT1](https://www.youtube.com/watch?v=MHVNx_7WlIgA&list=PLK_oPPkxN87ZV6lpK_7AChe6H9TY-gRT1)  
21 Inuit Throat Singing: <https://www.youtube.com/watch?v=qnGM0BIA95I&t=199s>

<sup>22</sup> "Tanya Tagaq - The sounds of throat singing" (Vídeo no qual Tanya Tagaq comenta e apresenta alguns tipos de sons que utiliza) <https://www.youtube.com/watch?v=KNb2ZDjeiU4>

<sup>23</sup> "björk+ tanya tagaq: ancestors" <https://www.youtube.com/watch?v=VqeNk0ZFhzw>

relatos de heróicos feitos e linhagens nobres, e alguns milhares de crânios expostos nos expositores de um museu de antropologia que, até hoje, servem mais para demonstrar a brutalidade dos conquistadores. Ainda assim, o improvável ocorreu, superando toda a adversidade; uma única língua, cuja transmissão é estritamente oral, não só resistiu com sucesso ao invasor como também se adaptou a ele: o silbo gomero - uma língua assobiada, hoje usada apenas pelos habitantes de La Gomera e considerada um patrimônio cultural oral e intangível. (RENNÓ, Método básico de assobio Gomero-Tupi, 2014-2016)<sup>24</sup>

Em sua série Turista Transcendental, a artista brasileira Rosângela Rennó nos apresenta através da vídeo-arte "Método básico de assobio Gomero-Tupi" (2014-2016)<sup>25</sup> e de seus escritos sobre a obra, cujo fragmento acima faz parte, o silbo gomero, uma língua estritamente oral e assobiada.

Os assobios, segundo Mal Webb, acontecem quando comprimimos nosso fluxo de ar e geramos turbulência, caracterizando um oscilador. Com este oscilador conseguimos produzir sons como "shhh", "ssss", "ffff", etc., que são ruídos, ou seja, uma união complexa de várias frequências, mas, também por meio deste processo, somos capazes de produzir notas definidas, como acontece no assobio.

Webb apresenta e demonstra<sup>26</sup> variações de assobios que podem ser realizadas com os lábios, com a língua, com a úvula e, inclusive, com as pregas vocais. Todas essas variações poderiam também ser combinadas com outras partes do nosso rosto que são capazes de vibrar (um assobio de lábios enquanto vibramos a língua, por exemplo).

Sabemos que Mal Webb é um virtuose dos efeitos vocais e que nem todos esses tipos de assobio são fáceis ou mesmo possíveis para todas as pessoas, mas o assobio está presente de forma natural em nossa cultura. Aparece no cotidiano também com as variações geradas pelo auxílio dos dedos ou das mãos, por exemplo, e é uma

---

<sup>24</sup> Very little is known of the ethnicities who once lived on the seven Canary Islands, before the Spanish took control of them in the 14th century. Little remained aside from a collection of names of enslaved warriors, a few reports of heroic feats and noble lineages, and a few thousand skulls exhibited in the display cases of an anthropology museum which, to this day, serves more to demonstrate the conquistadors' brutality. Still, the improbable did occur, overcoming all adversity; a single language, whose transmission is strictly oral, not only successfully resisted the invader but also adapted to him: the silbo gomero – a whistled language, today used only by the inhabitants of La Gomera and considered an oral and intangible cultural heritage. (Rosângela Rennó, 2014-2016, disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/67/1>)

<sup>25</sup> <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/67/1>

<sup>26</sup> Aos 10'30" de <https://www.youtube.com/watch?v=skzyx1jpod4&t=1s>

sonoridade que pode ser explorada dentro da ideia das singularidades que cada um possui em produzir sons.

### 3.4.3 Sons extraídos dos lábios e da língua

Enquanto na produção da voz utilizamos diretamente nossa respiração, para os sons da boca muitas sonoridades podem ser geradas a partir de vácuo ou mesmo de um fluxo de ar que venha de fora, do encontro de nossas mãos, por exemplo. Isso acontece no "poc poc", um dos sons indicados pela apostila do Núcleo educacional do Barbatuques:

Figura 4 - Sons das mãos percutindo o rosto e sons extraídos de lábios e língua



Fonte: Apostila Barbatuques Curso de Formação Básica, 2012.

Com a percussão de lábios, bochechas e o "poc poc" também é possível explorar diferentes regiões, do grave ao agudo e, inclusive, notas, através de ajustes no espaço interno da boca.<sup>27</sup>

#### 3.4.4 Estalos de língua

Os estalos de língua, ainda que não possuam altura definida, podem ser mais graves ou mais agudos, dependendo da região da boca onde são produzidos. No continente africano existem línguas nas quais diversos tipos de estalos estão presentes enquanto fonemas.

Os *clicks* presentes na língua sul africana Xhosa<sup>28</sup>, por exemplo, são diferentes tipos de estalos de língua combinados com vogais. Em vídeo<sup>29</sup>, a UBuntu Bridge, empresa que promove o ensino das línguas Xhosa e Zulu, ensina a pronúncia de três tipos de *clicks*: *X*, *C*, *Q*.

Indo do som mais agudo ao mais grave, o *X click* é produzido com o encontro da língua nos dentes superiores, *C click* é produzido com os lábios em bico e a língua tocando os dentes frontais e *Q click* é produzido com a boca também em bico mas com a língua ao fundo da boca, tocando o palato. Existem muitos outros tipos de estalos e cada *click* é combinado e emitido simultaneamente a vogais, resultando em diferentes fonemas.

Sendo parte da língua falada, os *clicks* conseqüentemente estão presentes nas canções. *Qongqothwane (The Click Song)*, canção tradicional da tribo Xhosa, ficou bastante conhecida pela interpretação de Miriam Makeba<sup>30</sup>.

#### 3.4.5 Vogais e consoantes: exploração fonética

"A biografia do alfabeto"<sup>31</sup>, escrita por Schafer (2011), busca compartilhar "metáforas que revelam segredos". Para cada letra (do alfabeto ocidental) e seu som, o

---

<sup>27</sup> Neste arranjo de "Peixinhos do Mar" do projeto infantil Tum Pá, do Barbatuques, a melodia é feita desta forma. Também podemos ouvir outros efeitos da boca como o som da "gota" e percussão vocal. <https://www.youtube.com/watch?v=vJbq1XVG3JQ>

<sup>28</sup> O Xhosa é uma das onze oficiais da África do Sul, é uma língua tonal.

<sup>29</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YlocO29uud4>

<sup>30</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vhgb60Qsjrs>

autor apresenta características e sensações subjetivas correspondentes, incentivando o leitor a fazer suas próprias observações também. Para Schafer, "cada som evoca um encantamento".

De forma mais concreta, podemos constatar que enquanto as consoantes são responsáveis por aspectos rítmicos do som e suas diferentes formas de articulação, as vogais são responsáveis pelas partes melódicas e apresentam, cada uma, sua "cor" particular. Seus usos e combinações, portanto, proporcionam uma quantidade significativa de possibilidades sonoras (e simbólicas, tal como Schafer sugere).

(...) encontramos, enquanto modo articulatorio (ponto de articulação) variadas qualidades de vogais (das mais puras u/o/a/e/i/, e da mais escura /û/ até a mais nasal /in/); semi-vogais (m/n/ng/l/w/j/h/ produzidas pelo palato frontal até o posterior); sons vibrantes (r/r'/r''/ do mais gutural às vibrações com a língua e labiais); sons plosivos (f/v/s/z/ch/j/th/sh/th'/sh'/ através dos dentes e região alveolar). Esta classificação segundo o material sonoro (vogais, semi-vogais, etc) obedece rigorosamente a uma progressão que parte da vogal ao ruído. (MENDES, 2018, p. 151)

A percussão vocal utiliza essa exploração dos fonemas, combinando vogais e consoantes para criar diferentes efeitos. A apostila "Barbatuques Curso de Formação Básica" (2012) indica a exploração de diferentes possibilidades fonéticas, tais como "TUM, PÁ, TXI, TAKA, TEKE, TOKO, PSS, TSS, KSS, PÁUM, TÓIM, BUM, etc."

### 3.4.6 O *Beatbox*, um tipo de percussão vocal

Com origens na década de 80 e na cultura hip hop, o *beatbox*<sup>32</sup> atualmente também se faz bastante presente em grupos de música corporal e grupos vocais de *cappella contemporâneo*. Trata-se de um tipo de percussão vocal na qual se busca imitar o som de baterias eletrônicas, baterias convencionais e outros tipos de percussão. Geralmente, simultaneamente a esses sons são realizadas imitações de linhas de baixo, melodias e vocais, criando assim uma ilusão de polifonia.

A questão da imitação é o que mais diferencia o *beatbox* das outras tradições de percussão vocal do mundo e guia técnicas e escolhas dos *beatboxers* — o *scat singing*

---

<sup>31</sup> Presente no livro *O Ouvido Pensante*, dentro do capítulo *Quando as palavras cantam*, inteiramente dedicado à voz.

<sup>32</sup> "Beatbox Brilliance" <https://www.youtube.com/watch?v=GNZBSZD16cY>

no jazz e o *bol* indiano, como comentam Plumbey e Stowell (2008), não têm a pretensão de dissimular sua fonte sonora.

O padrão vogal-consoante, por exemplo, presente na maior parte das tradições vocais, são evitados, em uma fuga de padrões linguísticos que poderiam ser associados à voz humana.

Nos exemplos [...] de *performances* de campeões de torneios de *beatbox* pelo mundo, podemos escutar distorções de todo tipo, do registro grave até o agudo, *mimeses* de avanços e reversões (o gestual de *scratch* dos DJ's que forçam o mecanismo do 'prato' do vinil), sons sequenciados, em repetição, como se a máquina tivesse "engasgado", além de uma infinidade rítmica de sons percussivos dos mais variados timbres. (MENDES, 2018, p. 59)

Uma das formas pelas quais esses efeitos são produzidos são os trinados, que dentro do *beatbox* não devem ser interpretados com o sentido usual em música e sim em um sentido fonético, ou seja, como uma oscilação produzida pela repetição de um bloqueio e desbloqueio da passagem de ar. São geralmente empregados para reproduzir viradas de bateria, quando é necessária uma repetição rápida de sons, ou então para sons graves de altura definida, como linhas de baixo, por exemplo.

Entre os tipos de trinado praticados pelos *beatboxers*, três bastante comuns são reconhecidos pelo *International Phonetic Alphabet* (IPA), são eles:

/t/ - o trinado alveolar, que acontece a partir da vibração da língua em encontro com o céu da boca (o vibrante);

/β/ - o trinado bilabial, que ocorre com a vibração dos lábios;

/ʀ/ - o trinado uvular, que resulta da vibração da úvula (o 'r' na garganta).

Um outro recurso presente no *beatbox* é a alternância de registros vocais, com a intenção de reforçar a ilusão de polifonia que é buscada. E além da voz, podemos perceber o uso de alguns sons da boca, tais como estalos de língua.

A respiração é um elemento crucial e é usada de forma bastante particular por *beatboxers*.

Os sons podem ser produzidos tanto pela inspiração quanto pela expiração e o número de sonoridades produzidas pelos dois sentidos é equivalente. Sons realizados juntamente com o ato inspiratório são mais difíceis de executar e provocam certo desconforto, além do ressecamento das vias e mucosa. (MENDES, 2018, p. 150)

Enquanto na maior parte das culturas vocais faladas e cantadas, os sons são emitidos durante a exalação, evitando naturalmente os fatores alertados por Mendes (2018), no *beatbox* acontece um uso generalizado de sons inalados. Isso provavelmente acontece pelo fato de que sons inalados são predominantemente percussivos.

No entanto, é a combinação destes sons com sons exalados e com sons que podem ser emitidos nos dois sentidos da respiração que compõe técnicas que permitem poucas pausas durante as performances de *beatbox* e um certo nível de independência entre os padrões de respiração e os padrões rítmicos empregados.

Os *beatboxers* ao revelarem a voz humana e seu alento (a necessidade de nutrir-se com o oxigênio e dominar o fôlego) entre um gesto e outro, além de atestarem sua *expertise* evidenciam a conexão entre voz e tecnologia, como se o ponto de encontro fosse o próprio jogo de humanidade *versus* artificialidade. Tal jogo só é possível porque estamos diante da voz amplificada pelo microfone. A captação de sons tão sutis e, ao mesmo tempo complexos, em sua superposição, ao serem amplificados, nos fornece uma imensa gama de frequências e riqueza sonora dessas emissões (MENDES, 2018, p. 60)

Segundo Plumbey e Stowell (2008) o *beatbox* pode ser realizado tanto a cappella quanto com amplificação. Mas, de fato, como comenta Mendes (2018), através da amplificação, uma vasta gama de possibilidades surge, porque o microfone, além de captar sutilezas, é capaz de modificar o som através do seu posicionamento.

Enquanto os microfones dinâmicos padrões são feitos para serem usados a uma distância de 15 a 20 cm da boca para uma qualidade "natural" do som, *beatboxers* costumam posicionar seus microfones a distâncias de 1 a 2 cm apenas. E dependendo do som que desejam obter, o microfone pode ser posicionado também perto do nariz ou encostado no pescoço. Essas técnicas são conhecidas como "close-mic".

Há uma infinidade de recursos e técnicas no meio do *beatbox*. No *youtube* podemos encontrar vídeos que expõem níveis de virtuosidade, como é o caso da multi-instrumentista, educadora musical e campeã de torneios mundiais de *beatbox* Kaila Mullady<sup>33</sup>, assim como inúmeras vídeo-aulas que ensinam efeitos e "levadas" vocais, como as que o músico, comediante e *beatboxer* Gaspard Herblot<sup>34</sup>, produz.

---

<sup>33</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=w9zLrMoQIIE>

<sup>34</sup> Exercícios para a prática do *beatbox* (sem microfone), de Gaspard Herblot: <https://www.youtube.com/watch?v=iWb8B8OEihA>

### 3.4.7 Tipos de vibratos

O vibrato "convencional", que associamos aos cantores líricos, acontece a nível glótico e é produzido quando oscilamos o campo frequencial de uma nota. Mas existem formas pelas quais podemos produzir outros tipos de vibrato. Quando movimentamos a barriga, por exemplo, oscilamos a corrente de ar e como consequência produzimos um tremor na voz.

Dentro do contexto da música corporal os vibratos mais comuns são aqueles gerados por movimentos externos, como o das mãos, que percutem ou movimentam levemente regiões como o pescoço, os lábios, o nariz e o peito. Bobby McFerrin também utiliza esse recurso enquanto canta com o intuito de gerar articulações, percutindo o peito de acordo com os ritmos específicos que busca explorar.

### 3.2.8 A gestualidade da voz

De acordo com Guilbert-Gillie (2011), enquanto o movimento seria da ordem do comportamento, sendo visivelmente observável e podendo não implicar em nenhum nível de subjetividade, o gesto, da ordem da conduta, implicaria em *intenção*.

Dentre os muitos sentidos relacionados à expressão "gesto vocal" comentados pela autora, aqueles que mais se aproximam do ponto que será abordado neste item nos apontam para essa direção, do gesto enquanto intenção: "É provavelmente o conceito de teatralidade que caracteriza melhor a essência expressiva do gesto vocal; ele implica uma resposta emocional daquele a quem se destina." (GUILBERT-GILLIE, 2011, p.24)

É o que explora Schafer (2011) ao pedir que seus alunos executem as diferentes expressões que apresenta por escrito, fazendo com que experienciem com a voz diferentes intenções e, conseqüentemente, gerem diferentes estímulos emocionais:

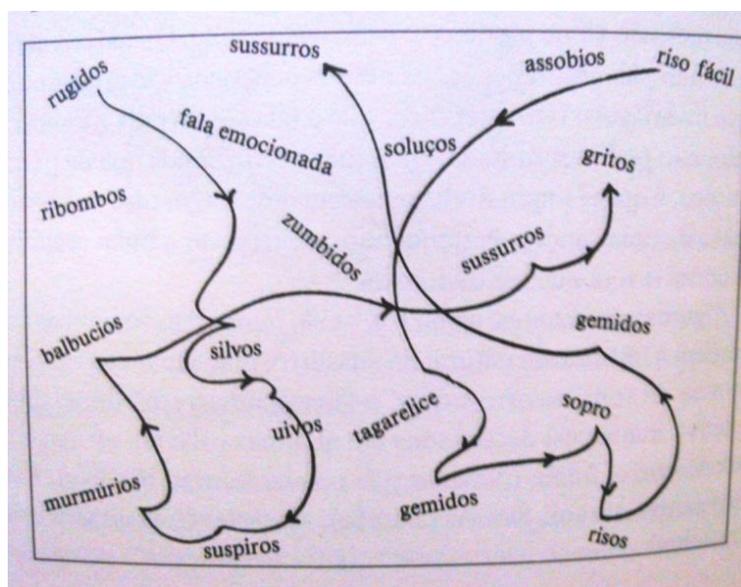
Sussurros e gritos. Quantas expressões vocais não articuladas existem?  
Quantas interjeições e exclamações; sopros, gemidos, sussurros, gritos,  
rugidos?

Algumas vezes, cubro o quadro-negro de expressões, como as que  
aparecem na ilustração a seguir, e peço à classe que as execute à medida que

---

são apontadas. Com dois ou três regentes apontando para as várias expressões, e dividindo-se a classe em grupos, as complexidades de som vocal que podem resultar são inesgotáveis. (SCHAFFER, 2011, p. 222)

Figura 5 - Gestos vocais



Fonte: *O Ouvido Pensante*, de M. Schafer, 2011, p. 222

A glossolalia, o gromelô, ou ainda, a blablação, como nomeada por Stênio Mendes, bastante presentes em propostas teatrais, seguem a mesma lógica. Em um dialeto inventado, é somente a intenção expressa através da voz que a torna portadora de sentidos.

Já em relação com a palavra, em linguagem verbal tal como conhecemos, a intenção também é capaz de produzir diferentes efeitos, podendo reforçar ou desestabilizar o sentido semântico inicial de uma palavra. A ironia, o espanto, a seriedade, o humor, a doçura e tudo o que cabe na voz nos concedem mais uma vasta gama de variações sonoras e expressivas.

### 3.5 Análise de performances de música corporal

Sabendo que é impossível esgotar as possibilidades sonoras que se encontram na voz e nos sons da boca, os itens anteriores buscaram fazer apenas um breve

levantamento, para que fosse possível constatar a existência de certas sonoridades e nomeá-las. Ao final do capítulo há também um "mapa" que, de forma rizomática, esquematiza o repertório de possibilidades pesquisadas até aqui, e que pode ser usado como um pequeno ponto de partida para práticas e pesquisas seguintes.

Os próximos três itens têm o intuito de mostrar como artistas articulam essas sonoridades dentro de composições e performances.

### 3.5.1 *Tudo fica*, grupo Barbatuques

*Tudo Fica* ao vivo no Estúdio Showlivre, dia 17 de setembro de 2015:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZXwVAUf9sNI>

(último acesso em julho de 2018)

*Tudo fica* é uma composição de André Venegas, Helô Ribeiro, João Simão e Lu Horta, integrantes do Barbatuques, gravada no álbum *Ayú*, de 2017.

Pode-se dizer que em *Tudo Fica* há uma exploração mais ampla das sonoridades do aparelho fonador e redondezas do que da percussão corporal - para além da região do rosto - apesar de ela estar presente.

O primeiro aspecto a ser notado na composição é o uso da gestualidade da voz. A partir de 0:04 acontece a blablação, primeira textura que ouvimos e vemos no vídeo, sendo indicada por um dos integrantes através do gesto de regência proposto por Stenio Mendes para essa sonoridade, apresentado em desenho no capítulo 1 (Figura 2).

Tendo como base a textura criada pela blablação, as vozes femininas começam, em 0:11, a cantar uma frase, melódica e legato. Primeiramente a frase é vocalizada com um "a" nasal e posteriormente repetida com a vogal "a" aberta, no momento em que algumas integrantes passam a cantar uma linha em *stacatto* com a vogal "u". Neste momento estão sendo exploradas diferentes cores, proporcionadas pelas vogais, e

diferentes timbres, através do direcionamento da voz para diferentes cavidades de ressonância (ora a boca, ora o nariz).

Junto às vozes cantadas podemos ouvir efeitos realizados por alguns integrantes individualmente, tais como: estalos de língua, poc poc, percussão da boca e percussão vocal através de exploração fonética.

Chegando ao final dessa primeira seção da música uma outra frase surge, em 0:44. As vozes femininas adotam novamente um som mais anasalado, com algumas integrantes produzindo vibrato através da manipulação da garganta. Ouvimos movimentos de abertura de voz, dos quais participam também as vozes masculinas.

Esse momento nos leva a uma seção na qual o uso do *stacatto* se faz mais presente e a voz é usada de forma percussiva.

Também nesta seção, em 1:02, a voz aparece com o intuito de imitar uma guitarra, adentrando novamente o âmbito da gestualidade vocal, através de mimese<sup>35</sup>. Ainda sobre o caráter mais percussivo desta seção, percebemos que, além de vogais, consoantes começam a ser articuladas. Em 1:12 começamos a ouvir o título da música - "tudo fica" - a ser pronunciado ao fundo, também de forma a destacar seu potencial rítmico, através da valorização das consoantes presentes nas palavras.

Logo após esse momento há uma parte de texto sobre, predominantemente uma nota, explorando aspectos rítmicos e timbrísticos da voz, a partir de 1:23.

Em 1:43 dois dos integrantes usam como recurso a voz sussurrada ao microfone. Está presente também o uso de sons não vozeados como "s", "ch", de forma prolongada e imitando baterias digitais, se aproximando da linguagem do *beatbox*. Ao mesmo tempo, algumas vozes se aproximam do que seria talvez uma aproximação da sonoridade de uma guitarra.

Em 2:03 chegamos à parte da música em que mais há texto. Versos são pronunciados sobre apenas duas notas, em intervalo de semitom. Assim como antes,

---

<sup>35</sup> Rowena Jameson escreve em sua pesquisa "Estratégias de abordagem em busca de uma identidade do cantor" (2017) sobre o conceito de *mimese*, discutido por Platão e Aristóteles, relacionando-o com a voz. A autora comenta como a *mimese*, "um dos processos mais básicos que o ser humano conhece, uma habilidade que nasce junto conosco, a de observar o outro, analisar o fazer, entender o que isto quer dizer para si mesmo e reproduzir de acordo como nós entendemos aquele comportamento", é ao mesmo tempo um processo imitativo e criativo.

nesse momento a parte rítmica se destaca, com a frequência com que aparece o fonema /t/ e com a articulação das consoantes em geral.

O arranjo caminha para o final, a partir de 3:10, com uma variação da primeira seção, na qual a blablação e os efeitos com sons da boca são substituídos pelo *beatbox*, formando base para que as duas frases cantadas pelas vozes femininas sejam executadas.

Por ter sido composta para uma performance em grupo, *Tudo Fica* utiliza os efeitos gerados tanto por emissões coletivas quanto por emissões individuais e pontuais; e explora bastante a polifonia e a criação de diferentes texturas através da sobreposição de sons da voz e da boca. Tem também como aspecto significativo o uso exclusivo de sons do corpo durante toda a performance.

No âmbito cênico, vemos alguns movimentos que não se relacionam diretamente com os sons produzidos (no sentido de serem indispensáveis para sua produção), tais como os que fazem referência às mimeses de instrumentos e os que acompanham a intenção da blablação.

### **3.5.2 *Solais*, de Badi Assad**

*Solais* no teatro Centro da Terra, em novembro de 2001:

<https://www.youtube.com/watch?v=d9nivsb2Ov4>

(último acesso em julho de 2018)

Badi Assad - premiada violonista, compositora e cantora brasileira - se alinha à música experimental e explora em seus trabalhos a união de voz, violão e percussão. *Solais* foi gravada pela primeira vez em 2002, em seu álbum *Nowhere*.

Da mesma forma como a percussão de partes do corpo que não envolvessem a boca não foram comentadas em *Tudo Fica*, a parte instrumental da performance de *Solais* não será comentada, para que o foco permaneça na voz e nos sons da boca.

Em 0:01, os primeiros sons vistos e ouvidos são sopros, emitidos com diferentes formas de boca, e que ganham uma dimensão maior pelo uso do microfone. Em 0:32, simultaneamente a um sopro, Badi produz um trinado uvular.

Em 0:58, sopro vira assobio, ao ganhar voz e altura mais definida.

Em 1:11, Badi canta ao mesmo tempo em que emite "j", unindo notas definidas e ruído em uma mesma emissão.

Em 1:48, logo após um estalo de língua, Badi explora a voz com uma colocação nasal e com bastante articulação.

Em 1:56, ouvimos um tipo de vibrato que parece ser produzido com a garganta mas que não se assemelha tanto ao vibrato da técnica vocal erudita europeia. As explorações vocais de Badi, muitas vezes, remetem a cantos tradicionais.

Em 2:27, percebemos uma voz mais "pura", próxima ao cantar popular brasileiro, apenas cantada, através de vocalizações com vogais e poucas consoantes.

Em 2:37 uma mesma nota é articulada ritmicamente através da sílaba "li", novamente remetendo a tradições vocais. Enquanto em 2:52 sussurros são intercalados com vocalizações de sílabas livres.

A partir de 3:09 Badi começa a explorar a percussão de diversas partes do rosto, começando pelas bochechas, percutindo levemente com apenas um dedo e explorando alturas, em um movimento ascendente que se dá através de ajustes de forma na boca.

Em 3:20 reconhecemos a melodia de Asa Branca produzida através da percussão do pescoço e, mais uma vez, de ajustes na boca.

Em 3:33, Badi utiliza novamente a percussão das bochechas, mas dessa vez com todos os dedos da mão e produzindo movimentos melódicos ascendentes e descendentes.

Em 3:43, ápice desta parte dedicada à percussão corporal na performance, vemos e ouvimos a percussão do nariz, alternada com percussão da bochecha, percussão dos lábios e com o efeito "gota".

Em 4:04 percebemos um único e breve som inalado que antecede e indica a transição para um momento exclusivamente instrumental da composição.

A voz retorna em 4:45, com canto difônico, caminhando para explorações vocais com vogais em 5:21, que permanecem até o final.

A riqueza de sonoridades explorada por Badi Assad na performance de *Solais* deixa explícita a dificuldade que temos para encontrar palavras que descrevam tudo o que uma voz é capaz de produzir. Como comenta Magda Pucci "definitivamente, nosso vocabulário carece de termos que definam melhor todas as características e propriedades da voz humana." (PUCCI, 2012, p. 127).

### 3.5.3 *Au port*, Camille Dalmais

*Au port*, vídeo publicado em outubro de 2010:

<https://www.youtube.com/watch?v=BcxKeXlfzgo>

(último acesso em julho de 2018)

*Au port* é uma canção de Camille Dalmais — cantora e compositora francesa — gravada pela primeira vez em 2005 no álbum *Le fil*. Por Camille ter o costume de variar os arranjos de suas músicas a cada apresentação, a música possui diversas versões feitas pela própria autora.

Mesmo estando dentro de um contexto pop, Camille utiliza com frequência os sons do corpo e a exploração da voz de formas mais livres. Na performance tomada como referência, a artista aproxima essas sonoridades ao uso da tecnologia, em um

arranjo que também possui piano, baixo e chimbau. Em alguns momentos, os instrumentistas também realizam vocais ou sonoridades e ruídos produzidos pela boca.

De 0:05 a 1:02 Camille cria ao microfone *loops* com efeitos de *beatbox*. Em sequência, são eles: exploração fonética com /t/, estalos de língua em encontro com dentes superiores frontais, trinado /r/, trinado bilabial e por último grava o poc poc sem variação de altura.

Em 1:02 começa a cantar enquanto ouvimos a base criada com os loops, que são pausados em determinados momentos através do uso de um pedal.

Em 1:25 utiliza novamente estalos de língua com dentes superiores, mas de forma mais suave do que ao início, como um efeito culminante, junto a palmas, que precede a entrada dos instrumentos.

Em 1:49, através da percussão de suas costas, feita pelo pianista, gera um vibrato na palavra "port" que tem a vogal "o" prolongada.

Em 2:00 a situação se repete musicalmente, enquanto pronuncia a palavra "nord", mas o vibrato é gerado pela própria Camille a partir da percussão de percussão na região do peito.

Em 2:22 imita um trompete com a boca, alternando com efeitos percussivos de voz.

Em 3:09 ouvimos vocais sussurrados pelos instrumentistas, explorando a letra de forma mais rítmica, valorizando as consoantes em encontro com o microfone. Camille se une a eles em seguida, mas se mantém mais melódica.

Até então Camille utiliza uma voz próxima à fala, com registro de peito e, em alguns momentos, de cabeça. Aos 3:18, parte final da performance, começa a explorar uma voz mais encorpada, com colocação atrás, através de vocalizações com a vogal "o", fazendo uso do vibrato "convencional".

Ao mesmo tempo em que musicalmente os sons do corpo possuem papel significativo dentro deste arranjo, observamos que eles também são explorados enquanto elementos cênico-performáticos. Isto é perceptível desde o início, na gravação

dos *loops* - que, inclusive, servem de base para o instante em que a cantora pinta o rosto - e se torna evidente no momento em que o pianista percute em suas costas. Por fim, também é interessante ressaltar que Camille Dalmats leva a música corporal para um contexto pop, com banda, em um programa de televisão de grande visibilidade.

### 3.6 Mapa de possibilidades - A voz e os sons da boca

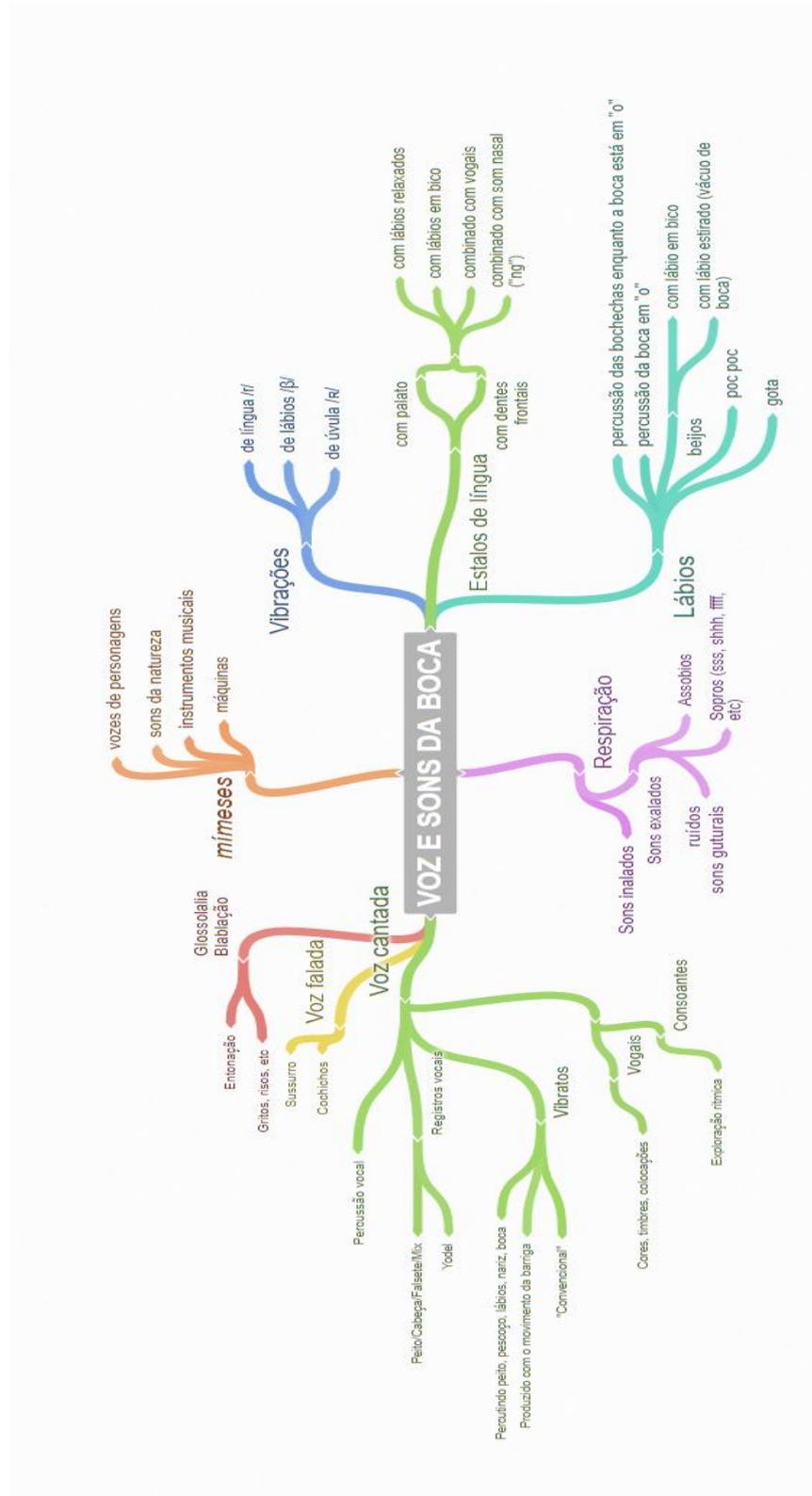


Figura 6 - Mapa de possibilidades: A voz e os sons da boca. Criado pela autora através do aplicativo *coggle*.

## 4 CAMINHOS

### 4.1 Uma reflexão: voz e corpo são instrumentos?

instrumento sm. **1.** Objeto, em geral mais simples que o aparelho, que serve de agente mecânico na execução de qualquer trabalho. **2.** Qualquer objeto considerado em sua função ou utilidade. **3.** Recursos empregados para alcançar um objetivo; meio. **4.** Objeto que produz sons musicais. (Dicionário Aurélio, 2000, p. 393)

Recorrente dentro do campo da música corporal, a ideia de que o corpo é um instrumento merece uma reflexão mais aprofundada. Em sua pesquisa *"Por relações mais porosas: repensando formas de trabalhar com a percussão corporal, a partir da teoria corpomídia"*, Pedro Consorte lista uma série de quatorze exemplos, que vão desde divulgações de materiais pedagógicos sobre música corporal a pesquisas acadêmicas, nos quais a expressão "corpo como um instrumento" e suas variações são empregadas.

Ainda que se trate de uma metáfora, tal ideia é sintomática: se formos um pouco mais a fundo percebemos que enxergar o corpo como um instrumento indica a noção de que nosso corpo é algo a ser simplesmente manipulado e que os processos de aprendizado e prática caminhariam sempre no sentido da mente (que comanda) para o corpo.

(...) chamar o corpo de "instrumento musical" parece ser uma maneira objetiva de dizer que é possível fazer música a partir dos sons produzidos no próprio corpo (...). Porém, ao chamarmos o corpo de "instrumento", cria-se uma outra situação, na qual vale identificar que o dualismo vem junto: existe uma pessoa (que não é corpo) que tem uma coisa, diferente dela, que se chama corpo. Essa pessoa 'domina' o seu instrumento (ou seja, o seu corpo). (CONSORTE, 2014, p. 14)

Em contexto similar, a voz é também frequentemente tratada como um instrumento. Davini (2008), em seu artigo *Voz e palavra - música e ato*, defende uma abordagem para o ensino da voz que não seja "instrumentalizada", como enxerga que seja, predominantemente, nos contextos do canto e da atuação. E observa como autores que buscam sustentar esse tipo de visão acabam caindo em contradição: "(...) perto do

final do livro *A ciência da voz cantada*, após desenvolver exaustivamente a ideia da voz como "instrumento", Sundberg reconhece que o desempenho da glote, definida por ele como "oscilador humano", é afetado pelas emoções." (DAVINI, 2008, p. 309).

Em consonância com Davini, Valente (2012) argumenta que, se a voz é um instrumento, possui características que a distanciam de qualquer outro:

(...) destaco este aspecto primordial e único: a voz cantada reúne num mesmo corpo instrumento, meio de execução e, em grande medida, o próprio receptor, que decodifica e interpreta aquilo que lhe entra pelos ouvidos. Diferentemente de qualquer outro instrumento musical, que responde a uma ação mecânica (fricção, sopro, percussão, etc.), o instrumento do qual a voz emana é instrumento de sopro, de origem orgânica; como tal, engloba um conjunto de referenciais particulares da categoria; por sua vez, estará sempre sujeito a oscilações de natureza múltipla. (VALENTE, 2012, p. 22)

Diferente de um objeto, o corpo é um organismo vivo, com dimensões psicofisicoemocionais e toda a complexidade que isto representa. As definições para a palavra 'instrumento' concedidas pelo dicionário Aurélio, expostas ao início deste item estão, portanto, muito distantes do que voz e corpo são. Uma única exceção poderia ser concedida à terceira definição: "3. Recursos empregados para alcançar um objetivo; meio."

Podemos entender a voz e o corpo como instrumentos de discurso, por exemplo. Ou, ainda, podemos inverter a lógica, como faz Neto (2010) ao comentar sobre a presença da voz nos trabalhos de Hermeto Pascoal, e enxergar a voz como detentora de instrumentos, tal como poderíamos enxergar o corpo: "Som musical e discurso, palavra cantada e falada podem ser considerados como instrumentos da voz." (NETO, 2010, p. 45).

A importância de se demorar nestas reflexões e de se refletir criticamente em relação às palavras que usamos reside no fato de que nosso discurso molda as nossas percepções e conseqüentemente as nossas práticas.

Aqui se busca chamar a atenção para a importância de afinar a forma de como se fala, pois, como se sabe, as escolhas feitas encaminham-se, por coerência, para uma sintonia com o que acontecerá na prática. Quando se muda a forma de falar sobre um certo assunto, mudam também as percepções sobre aquele assunto. É importante que percebamos como as palavras que

usamos vêm carregadas de conotações que norteiam nossas percepções no mundo. (CONSORTE, 2014, p.16)

O conceito de musicorporalidade, por exemplo, presente em muitas propostas pedagógicas relevantes no reconhecimento do corpo dentro do processo de aprendizagem, transparece em certo sentido a crença de que, se existem as atividades musicorporais, existiriam as que não o são. É o que comenta Goes (2015) ao dizer que "(...) quando criamos uma categoria de experiências musicais que são corporais, impedimos uma perspectiva que visa a corporalidade como etapa substancial para que toda e qualquer música possa existir."

O mesmo também acontece quando afirma-se que a percussão corporal desenvolve a integração mente-corpo, fica clara a ideia que se tem de separação, quando o que de fato acontece na música corporal, assim como nas pedagogias que acolhem o corpo no processo de aprendizagem, é que a consciência sobre o corpo está presente. Ou seja, não se trata de integrar corpo e mente, e sim de reconhecer a sua integração nata.

Por se tratar de uma dinâmica de consciência e conhecimento corpóreo em movimento, esta prática nos impele a revisitar nossas concepções acerca de desconsiderar a existência de nossos corpos em hábitos musicais e/ou simplesmente diários, mostrando e provocando a presença de cada indivíduo enquanto ser que é corporal de maneira ininterrupta. (GOES, 2015, p. 79 - 80)

Um exemplo de consequências negativas mais concretas que o pensamento dualista corpo/mente pode gerar está na escolha de propostas de aquecimento para a prática. Enxergando o corpo como um instrumento, algo a ser manipulado, podemos esquecer seus limites e suas singularidades, o que poderia, inclusive, nos fazer esquecer da importância de um aquecimento. Mas, ainda que atentos a esta questão, se pensarmos em aquecer um corpo que está separado dos níveis emocional e cognitivo, acabamos por ignorar atividades que lidem com o todo - corpomente - atividades que lidem com movimento, atenção, concentração, interação, de forma integrada.

Quando considera-se a possibilidade de uma indissociável relação entre corpo e mente, na qual contaminações e trocas são incessantes, podem-se equalizar as atenções em procedimentos de aquecimento, incorporando, em uma mesma prática, focos diferentes, simultâneos e complementares. (CONSORTE, 2014, p. 48)

#### **4.2 Desdobramentos pedagógicos: práticas e exercícios recolhidos<sup>36</sup>**

As práticas apresentadas a seguir lidam com diferentes aspectos musicais simultaneamente e, de formas variadas, todas passam pela criação. Assim, pode ser importante que antes, ou entre as práticas, aconteçam momentos de exposição e estudo de técnicas e também de apresentação de referências e inspirações, o que pode ser feito através de materiais audiovisuais de artistas que trabalhem com as linguagens abordadas.

Alguns dos exercícios tratam especificamente dos recursos da voz e dos sons da boca, outros lidam com a música corporal de forma mais ampla mas também podem ser voltados, se assim desejado, para esses tipos de sons, uma vez que, inicialmente - principalmente em improvisações - é interessante gerar recortes e delimitações.

Inclusive, é importante ter em mente que a improvisação, diante de um grupo, geralmente não é tarefa fácil para a maior parte dos alunos. O ideal é que, antes que se chegue ao momento de improvisações individuais, o grupo tenha passado por muitos momentos coletivos de improvisação, que gradualmente criem conexão entre seus integrantes e um ambiente acolhedor e seguro para a expressão individual voluntária. Fazer música não deveria ser motivo de tensão nunca.

Dessa forma, os exercícios podem ser adaptados para que se encaixem em cada etapa do grupo: indicações de improvisos individuais podem ser realizadas apenas por

---

<sup>36</sup> Os exercícios "Jogo do eco", "Blablação", "Sopros, ruídos e vozes" e "Sequência Minimal" foram desenvolvidos por Stenio Mendes junto a atores da UNESP e disponibilizados por ele generosamente para a pesquisa. Os exercícios "Poema Sonoro", "Reproduzindo ou compondo uma paisagem sonora" e "Partituras não convencionais" foram retirados ou inspirados em práticas propostas por Murray Schafer em seu livro *Ouvindo Pensante*. O "jogo de passar o som" foi inspirado em atividade proposta por Lívia Nestrovski no curso de Improvisação e Canto Criativo na 35ª Oficina de Música de Curitiba, em fevereiro de 2018.

quem está conduzindo a atividade ou então por um grupo de participantes simultaneamente.

#### **4.2.1 Jogo do eco e jogo de passar o som**

Esses dois primeiros jogos são boas formas de ampliar o repertório de sons do grupo a partir das singularidades de cada participante ou de memorizar e contextualizar sons que tenham sido estudados.

##### **Jogo do eco**

Uma pessoa cria uma pequena frase musical, rítmica e/ou melódica e todos repetem em seguida. Trabalha-se a escuta e a memorização à medida que o grupo, através do olhar e da escuta apurada, terá que reproduzir os detalhes da frase proposta por cada um. O exercício pode ser feito dentro de uma métrica estabelecida ou sem métrica.

Desdobramentos ou variações:

Em uma outra fase desse mesmo exercício pode-se ir variando e propondo, por exemplo, uma rodada apenas com estímulos percussivos, ou apenas melódicos, percussão vocal, etc.

Outra sugestão é que os estímulos lançados tenham uma coerência com o estímulo anterior, seja timbre, intenção, ritmo, etc.

##### **Jogo de passar o som**

O som é plástico e é moldado pela pessoa que o tem "em mãos". Uma pessoa inicia o jogo produzindo um som que será entregue a outra pessoa. Essa pessoa deve buscar emitir exatamente o som que lhe foi passado e começar a modificá-lo aos poucos até que vire algo completamente novo. A atmosfera que envolve o som, o peso dele, as diferentes intenções que pode conter vão aparecendo com a exploração de timbres, colocações, entonações, ruídos, etc.

Este é um exercício de criação e exploração sonora que sugere atenção ao corpo em cena, sendo interessante permitir-se visualizar o som que se produz, deixando que surjam gestos coerentes entre corpo e voz.

Pode ser feito em roda ou com o grupo distribuído pelo espaço, quem está com o som caminha até outra pessoa para entregá-lo.

#### 4.2.2 A voz música

Os três exercícios seguintes partem da ideia de que o som é muito mais do que veículo para a palavra, é o que a excede, e constitui sentidos que não seriam possíveis apenas através da semântica. São exercícios que trabalham diretamente com a ideia de gestualidade da voz tal como comentada no capítulo A voz e os sons da boca.

#### Poema sonoro

O corpo humano conta com diversos “geradores” de sons pertencentes ao aparelho fonético, partes que, a partir da inalação e exalação do ar, intervêm na produção sonora sob forma de “quadros combinatórios”. [...] A poesia sonora surgiu com o propósito de explorar a variedade de sons gerados pelas combinações entre estas diferentes partes do aparelho fonético. Constitui uma busca de revalorização da cultura oral, no momento em que a literatura “aprisionou” as manifestações poéticas nas formas escritas. É a redescoberta das riquezas da espacialização da voz humana, com todos seus ruídos, normalmente reprimidos pelos aparelhos emissores e receptores do corpo, em detrimento da fala e da “tirania tipográfica. (TOSIN, 2004, p. 3)

O termo *poesia sonora* começa a ser utilizado apenas na década de 1950, junto com o surgimento do magnetofone<sup>37</sup>. No entanto, como comenta Tosin (2004), seu desenvolvimento começa antes, com os dadaístas, letristas e ultra letristas, com as vanguardas europeias.

Hugo Ball, poeta e escritor do Manifesto Dadaísta, reivindicava

uma “língua natural”, formada por sequências sonoras sem palavras, exaltando a voz emancipada da servidão da linguagem. Restitui-se assim a virtude mímica da linguagem, onde a poesia passa a explorar o “espaço

---

<sup>37</sup> Aparelho de som para gravação e reprodução de sinais de áudio em fitas magnéticas ou fitas cassete.

misterioso” que se estende entre a voz e as palavras, entre o som e a fala. (TOSIN, 2004, p. 4)

A proposta do exercício é, então, através de poemas fonéticos, dadaístas e futuristas, se abrir para tudo aquilo que estamos acostumados a ignorar ou esconder sonoramente. Nesse exercício a protagonista é a "voz música" e devemos explorar "uma vocalidade "desperdiçada", que comunique além da palavra." (EL HAULI, 2000, p. 2)

Algumas sugestões de textos a serem lidos dentro do contexto descrito por Hugo Ball:

Figura 7 - Poema dadaísta de Hugo Ball.



Fonte: Berfrois<sup>38</sup>

Figura 8 - Poema futurista de Marinetti.



Fonte: Blog Conversa de Português<sup>39</sup>

<sup>38</sup> <http://www.berfrois.com/2013/03/karawane-hugo-ball/> Acesso em 7 de jul 2018.

<sup>39</sup> Blog Conversa de Português - Literatura e Educação <http://conversadeportugues.com.br/#> Acesso em 7 de jul 2018.

## **Blablação**

"Esse jogo trabalha a percepção fonética, interpretativa e a musicalidade instintiva. O material sonoro é a "Blablação", uma língua inventada, sem significados linguístico, uma língua fictícia." (Stenio Mendes)

É sugerido ficar de olhos fechados para começar. Deve-se manter a atenção primeiro na escuta do silêncio e, em seguida, permitir que surjam os sons, de forma fluida, na seguinte ordem:

1. Sons de sussurros. Os participantes devem ir entrando de forma suave e gradativa.
2. Passado um tempo naturalmente consensual, ainda em meio ao sussurro, vão surgindo alguns monólogos, de maneira calma. Aos poucos, ir aumentando a presença, explorando modos de interpretação, de sentimentos, etc.
3. Em dado momento sente-se necessidade de abrir os olhos e começarmos um diálogo com a mesma língua fictícia. Interagindo mais diretamente com os outros participantes, respondendo naturalmente, indicando estar entendendo o que é dito, devemos ir percebendo também os aspectos melódicos, interpretativos, os gestos, as pausas e que tudo isso faz parte da música.
4. Pode acontecer que seja desencadeada a presença da dimensão cênica neste jogo, o que torna mais rico e descontraído, e deve ser incentivada.
5. No seguimento deste estágio propõe-se juntarmos a este falatório, o aspecto cantante. Vamos, então, estendendo as vogais, cria-se uma mudança de dinâmica, em que todos vão passando para o estágio das cantorias, explorando vozes, acordes, até que venha terminar com um acorde final, regido pelo professor ou propositor.

## **Sopros, ruídos e vozes, inspirado em Theophil Maier**

Recomenda-se que as luzes estejam apagadas ou que todos fiquem de olhos fechados, em roda ou em rodas concêntricas.

- 1 - silêncio = limpando por dentro... relaxando... quietude... ouvir ao longe... vazio!
- 2 - sons da respiração, começa suave, sopros, vai modelando, explorando livremente, tipos de respiração, a acústica, efeitos com boca, nariz, língua, sssss, xxxxxx, fffff... sem pressa... hhh...
- 3 - introduz sons com mais atritos, ainda sem voz (importante), estalos, vácuos, batidas, fricções...ruídos.
- 4 - Entram todos os sons, ruídos e vozes, livres, onomatopéias, misturando percussão corporal e percussão vocal, se misturam, se fundem...buscando harmonizar com o som geral e incentivar a criação de naipes...
- 5 - Nesta última fase cessam os ruídos, ficam só as vozes !!! corais que se cruzam, se encontram, desencontram, surgem acordes, caos, cosmos...
- 6 - Para terminar, depois satisfeita a última fase, o grupo vai buscar como um único coral, um tom comum, uma nota ou um acorde... OOoouuummm.
- 7 - Volta ao silêncio...

(Stenio Mendes)

#### 4.2.3 Reprodução ou composição de uma paisagem sonora

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. (SCHAFER, 2011B, p. 23)

Nesse exercício o termo *paisagem sonora* se refere aos sons presentes em determinada paisagem, lugar, local. A proposta, então, é que se busque reproduzir os sons dessa paisagem, que pode estar definida também por um determinado momento (a paisagem sonora de uma praia pela manhã pode ser significativamente diferente da mesma praia de noite, por exemplo) ou época específica (uma mesma praça tem a paisagem sonora modificada ao longo de séculos ou anos, etc).

Para que a reprodução ou composição aconteça é necessário uma busca cuidadosa nas memórias perceptivas ou, então, uma pesquisa de campo, se for possível. Quanto àquelas paisagens sonoras sobre as quais nunca mais teremos acesso (por não

existirem registros), também é possível realizar o exercício, através de uma investigação criativa.

Todo tipo de possibilidades para a voz e os sons da boca se abre com este exercício: o mar pode sugerir respirações expressivas, a fala que canta pode surgir com a voz de ambulantes em praias ou praças, sons de animais ou máquinas podem inspirar a exploração de diferentes tipos de assobios e sons de vácuo, um lugar urbano pode sugerir a exploração tanto da fala quanto de diferentes tipos de ruídos, etc.

(...) foi pedido a todos que tomassem um documento histórico e listassem todos os sons em potencial contidos nele. Qualquer documento serviria: uma pintura, um poema, a descrição de um vento, uma fotografia. Alguém tomou *A Batalha entre o Carnaval e a Quaresma*, de Peter Brueghel, o Velho, e nos apresentou os sons de uma paisagem urbana holandesa do século XVI. Outra pessoa tomou um trecho de um romance do Arnold Bennett e nos apresentou os sons de uma cidade industrial do norte da Inglaterra no século XIX. Outra pessoa tomou uma aldeia indígena norte-americana; outra, uma cena bíblica e assim por diante. (SCHAFER, 2011, p. 113)

O trecho apresentado descreve um exercício proposto por Schafer no qual os alunos deveriam apenas listar os sons de diferentes contextos. O relato torna claro que pensar sobre as paisagens sonoras é algo que, feito em escolas, além de ampliar a escuta e propiciar um aumento do repertório de sons, pode ter um potencial forte para dialogar com outras disciplinas.

#### **4.2.4 Partituras não convencionais**

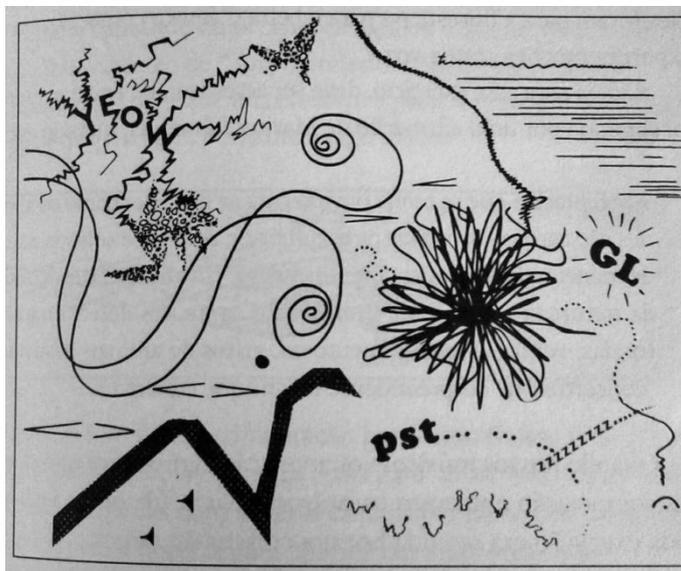
Outro exercício proposto por Schafer, que pode ser usado para promover uma exploração dos sons da voz e da boca, é a leitura de partituras não convencionais, ou a tomada de imagens, pinturas abstratas, por exemplo, como partituras.

Figura 9 - Composição VIII, quadro de Wassily Kandinsky (1923)



Fonte: Guggenheim Foundation<sup>40</sup>

Figura 10 - Partitura Composição para voz solo, M. Schafer



Fonte: *O Ouvido Pensante*, de M. Schafer, 2011, p. 199

No próprio livro *Ouvido pensante*, o autor sugere, além de algumas imagens, que em algum momento os alunos criem suas próprias partituras não convencionais.

O exercício pode ser feito em grupo ou individualmente.

<sup>40</sup> <https://www.guggenheim.org/artwork/1924> Acesso em 7 jul 2018.

#### 4.2.5 Sequência Minimal

A Sequência Minimal é um exercício de criação coletiva. Em roda, uma pessoa inicia um estímulo musical buscando, após alguma experimentação, torná-lo repetitivo e cíclico. A pessoa seguinte buscará criar uma outra frase musical, também repetitiva, que complemente ou dialogue com essa frase inicial. Nessa sequência todos os integrantes da roda vão somando, um por vez, uma nova frase, tecendo um mosaico de sons que se relacionam. Esse exercício pode ser feito só com sons vocais ou apenas sons percussivos e contém um grande número de variações.

Vale ressaltar que a sequência é *minimal* - em referência ao movimento minimalista - pois a intenção é que cada um busque apenas uma célula ou frase pequena para contribuir na roda, nada que seja muito elaborado ou de difícil execução, visto que se tornará um ostinato.

Após um determinado tempo, a ser sentido pelo grupo ou orientado por quem estiver conduzindo a prática, cada integrante da roda vai aos poucos silenciando, na mesma ordem em que a música começou a ser composta.

Em uma outra possibilidade a ser estabelecida previamente a composição coletiva pode ganhar uma regência. Depois que todos os sons forem escolhidos e estiverem em movimento, uma pessoa pode explorar, através de gestos, silenciar alguns sons para que outros se tornem mais evidentes em determinados momentos, destacando "naipes", fazendo combinações mais inusitadas, pedindo dinâmicas específicas a todo o grupo ou partes dele, etc.

Ainda em mais uma possibilidade de desdobramento, após estabelecidos os sons do grupo, todos saem caminhando para dentro da roda interagindo aleatoriamente, uns com os outros, criando duplas, naipes, até o sinal do condutor para a finalização.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção com este percurso foi conceituar a música corporal de uma forma aberta, buscando mais entender suas relações e seus contextos do que aprisioná-la em uma definição fechada. Foi também contribuir na ampliação de um repertório de sons para um fazer musical mais criativo e expressivo e apontar alguns caminhos para a educação musical que proporcionem experiências menos fragmentadas.

Através dos exemplos de manifestações culturais que contém música corporal ao redor do mundo, foi possível enxergar as inúmeras possibilidades e particularidades das práticas existentes, que transparecem a variedade de contextos sociais, políticos e culturais, que as impulsionaram e impulsionam. Também ao reconhecermos seu caráter ancestral e ao mesmo tempo inovador, a música corporal revela para nós sua condição extremamente dinâmica e aberta a diálogos com as mais diversas áreas.

A partir destas constatações, as reflexões, o mapeamento e as análises, referentes à voz e aos sons da boca, buscaram começar a desarticular certos clichês e a organizar ferramentas concretas para práticas que estejam dispostas a lidar com a espontaneidade, a experimentação e a criatividade, tais como as que foram apresentadas em seguida.

As propostas pedagógicas, então, apontaram algumas direções mais flexíveis para a educação musical, abrindo oportunidade para que estas ideias e sonoridades sejam postas em movimento.

Refletindo sobre os exercícios recolhidos, percebemos que através deles é possível trabalhar todos os parâmetros sonoros e que todos apresentam grande potencial interdisciplinar ou então, interdisciplinaridade já em seu enunciado inicial. Também relevante é o fato de que tais exercícios oferecem material para performance, não fazendo parte, portanto, de uma categoria de exercícios musicais fabricados apenas para a sala de aula, sem muito potencial artístico ou de diálogo.

E, para além dos exercícios, de forma mais ampla, podemos perceber que a música corporal consegue trazer para a educação musical maior clareza sobre a participação do corpo dentro dos processos - de aprendizagem e da vida.

Assim, também é válido comentar que, tendo como foco o corpo, a música corporal pode, muitas vezes, ser aliada em sala de aula em situações de falta de recursos materiais, de ausência de instrumentos, como sabemos ser a realidade de inúmeras escolas brasileiras. No entanto, também é necessário que tenhamos consciência de que a qualidade das atividades a serem desenvolvidas sempre dependerá dos conhecimentos de quem as conduz.

Além disso, a música corporal não precisa se fechar nela mesma, ou seja, em situações nas quais não haja esta falta de recursos, não precisamos trabalhar sempre com a música corporal de forma exclusiva. O diálogo entre ela e instrumentos é uma experiência bastante rica, como visto através de algumas performances ao longo da pesquisa.

Por último, o espaço que a escuta ocupa na música corporal merece destaque. Primeiro, pela possibilidade que nos traz de contato com diversas culturas musicais do mundo, através de suas técnicas e seus sons particulares. A música corporal descondiciona nossa escuta, nossa tendência de nos voltarmos apenas para as sonoridades hegemônicas. E segundo, por estar fortemente associada a experimentação e improvisação.

Improviso é diálogo, conversa, é dizer algo, e isto só se torna possível - ainda mais em práticas coletivas, como a maior parte dos exercícios recolhidos sugere - se há escuta. Cultivar uma forma de estar no mundo mais integrada e sensível - a si, aos outros, ao ambiente - é ter uma maior qualidade de presença e é algo que a escuta nos traz. Por consequência, esse estado nos permite uma disponibilidade artística muito maior, e é por isso que o lugar de escuta, associado a valores que se relacionam com a música corporal, pode ser considerado um dos pontos mais preciosos de sua prática.

## REFERÊNCIAS

BARBA, Fernando; Núcleo Educacional Barbatuques. *O corpo do som: experiências do Barbatuques*. (revista) Música na Educação Básica. Brasília: 2013.

CALVER, Steven. Björk's *Medúlla*: The 'blood and meat' of music? (Final year undergraduate dissertation). University of Manchester, 2004.

CONSORTE, Pedro Leme. *Por relações mais porosas: repensando formas de trabalhar com a percussão corporal, a partir da Teoria Corpomídia*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação das Artes do Corpo). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

CORRÊA, Menezes. *Ajustes vocais para construção de voz de personagem no teatro musical: estudos de caso*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

DAVINI, Silvia. Voz e palavra - música e ato. In: MATOS, C.; MEDEIROS.; F.; TRAVASSOS, E. (Orgs.) *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

EL HAOU LI, Janete. A voz nômade de Demetrio Stratos. Revista Pesquisa e Música. Vol. 5, n. 1. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 2000.

FERLIM, Uliana Dias Campos. *Circlesongs: uma abordagem de prática musical criativa e colaborativa*. In: XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, Natal, 2015.

GOES, Acauan Amanda. 2015. *Corpo Sonoro e som em movimento: um estudo sobre a prática da música corporal*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.

GUILBERT-GILLIE, Claire. «*Et la voix s'est faite chair...*». Naissance, essence, sens du geste vocal. Cahiers d'ethnomusicologie, 14. 2011. Disponível em: <http://ethnomusicologie.revues.org/71> (último acesso em julho de 2018)

JAMESON, Rowena. Estratégia de abordagem em busca de uma identidade do cantor. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

MENDES, Dorian. O Discurso Não-Semântico na Música Eletrovocal. 2018. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PLUMBLEY, Mark; STOWELL, Dan. Characteristics of the beatboxing vocal style. University of London, 2008.

NARANJO, Francisco Javier Romero. Percusión corporal en diferentes culturas. *Música y Educación: Revista trimestral de pedagogía musical*. Año XXI, 4 – Núm. 76 - Diciembre 2008. SPAIN, Madrid, pp. 46 – 97.

NETO, Luiz Costa Lima. *O Cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz*. PER MUSI - Revista Acadêmica de Música, n. 22, jul-dez 2010.

NÚCLEO EDUCACIONAL BARBATUQUES. Apostila Barbatuques Curso de Formação Básica, 2012.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. *A relação músico-corpo-instrumento: procedimentos pedagógicos*. Revista da ABEM, Associação Brasileira de Educação Musical, Porto Alegre, v. 11, p. 91-98, set. 2004.

PUCCI, Magda Dourado. As vozes do mundo: ouvir para entender. In: COLI, J.; VALENTE, H. (Orgs.) *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 115-128.

RASZL, Charles. Música corporal, danças brasileiras e música - ostinatos rítmicos na educação musical. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Musical), Universidade Federal de São Carlos, São Paulo.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. 2ª edição. São Paulo: Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. *A afinação do mundo*. 2ª edição. São Paulo: Unesp, 2011B.

SIMÃO, João Paulo. *Música Corporal e o Corpo do Som: Um estudo dos Processos de Ensino da Percussão Corporal do Barbatuques*. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

TERRY, Keith. *Body Music*. Crosspulse, Oakland, 1989.

TORRES, Nayana. A Percussão Corporal no Coral e em Sala de Aula. Simpósio Brasileiro de Educação em Música, Rio de Janeiro, 2018.

TOSIN, Giuliano. Poesia sonora no Brasil e no mundo. Unopec, São Paulo, 2004.

VALENTE, Heloisa de A. Duarte. Os grãos quase graúdos da voz: pontos e contracantos sobre a performance do canto. In: COLI, J.; VALENTE, H. (Orgs.) *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 21-34.

Bande Musica Corporal. Disponível em:  
<<https://www.bandemusicacorporal.com/>>

Bobby McFerrin. Disponível em:  
<<http://bobbymcferrin.com>> Acesso em: 26 jun 2018.

Bocapelo banda vocal. Disponível em:  
< <http://bocapelo.ec/>> Acesso em: 26 jun 2018.

Grupo Barbatuques. Disponível em:  
<[www.barbatuques.com.br](http://www.barbatuques.com.br)> Acesso em: 26 jun 2018.

Gumboot Dance Brasil. Disponível em:  
<<http://gumbootdancebrasil.blogspot.com.br/>> Acesso em: 26 jun 2018.

International Body Music Festival. Disponível em:  
<<http://www.internationalbodymusicfestival.com/>> Acesso em: 26 jun 2018.

Música do Círculo. Disponível em:  
<<https://www.musicadocirculo.com/>> Acesso em: 26 jun 2018.

NOP| Núcleo Orgânico Performático. Disponível em:  
<<http://organicoperformatico.wixsite.com>> Acesso em: 26 jun 2018.

Pedro Consorte. Disponível em:  
<<https://pedroconsortebr.wordpress.com/>> Acesso em: 26 jun 2018.

Rosângela Rennó. Método básico de assovio Gomero-Tupi, Série Turista Transcendental, 2014-2016. Disponível em:  
<<http://www.rosangelarenno.com.br/>> Acesso em: 26 jun 2018.

TaKeTiNa. Disponível em:  
<<http://taketina.com/>> Acesso em: 26 jun 2018.

Tekeyé - High Impact Percussion. Disponível em:

<<http://www.tekeye.net/>> Acesso em: 26 jun 2018.

Vocal Sampling. Disponível em:

<<http://www.vocal-sampling.com/>> Acesso em: 26 jun 2018.