

Voz e corpo no canto coral

Simone Santos Sousa

Universidade Estadual Paulista – UNESP

simsousa@gmail.com

Resumo: Este projeto tem como ideia central o entendimento do corpo por inteiro como instrumento de trabalho e pesquisa do cantor coralista. Parte da problemática do trabalho de preparação vocal/corporal do cantor, a partir das seguintes questões: a) que procedimentos metodológicos poderiam ser utilizados ao lidar com o corpo do cantor coralista no ensino e preparação vocal a fim de vivenciar corpo-movimento-voz de maneira integral neste processo? b) que resultados esta abordagem integral traria para a aprendizagem do canto do cantor coralista? O objetivo é compreender se e como a Educação Somática, a partir do caminho da Antiginástica, pode contribuir na construção de uma proposta de ensino do canto e preparação vocal em contextos corais que se fundamente no corpo em sua integralidade. O universo do estudo é o coral amador. O processo será guiado pela ideia de saber de experiência proposta por Larrosa, e seguirá o caminho da Antiginástica sugerido por Bertherat. Configura-se em uma investigação de abordagem qualitativa desenvolvida através de estudo de caso. A análise partirá de pesquisa de campo em forma de encontros com um grupo coral, com o objetivo de elaborar, colocar em ação e avaliar uma proposta de trabalho vocal/corporal para a preparação do cantor coralista a partir das ideias já relacionadas.

Palavras-chave: canto coral; preparação vocal; corpo-voz; educação somática.

Introdução

Para Thérèse Bertherat, o corpo é uma casa na qual não se mora. Proprietários únicos, costumamos perder as chaves desta casa, e assim, ficamos de fora, apenas observando sua fachada, mas sem verdadeiramente morar nela. “Esta casa, teto que abriga as suas mais recônditas e reprimidas lembranças, é o seu corpo” (BERTHERAT; BERNSTEIN, 1981, p. 11).

Apesar do destaque dado em livros e discussões que se debruçam sobre a arte do canto, o corpo está, ao mesmo tempo, afastado das salas de aula onde se ensina a cantar. É como se, mesmo reconhecendo sua importância, ainda não o tivéssemos entendido em sua totalidade: daí a dificuldade em colocá-lo em nossa prática.

Esta é a inquietação que movimenta a pesquisa de doutorado aqui proposta, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP: entender o corpo em sua unicidade, entender a voz como parte integrante deste corpo único; entender o movimento como ponto de encontro entre os dois.

Neste projeto me proponho realizar uma investigação em torno do entendimento do corpo por inteiro como instrumento de trabalho e pesquisa do cantor, bem como da problemática do trabalho de preparação vocal/corporal do cantor. Para isso, defini como universo da pesquisa grupos de canto coletivo. A partir de algumas reflexões iniciais, estabeleci as seguintes questões de pesquisa: Como vivenciar corpo/movimento/voz de maneira integral na aprendizagem do canto? Que procedimentos metodológicos poderiam ser utilizados ao lidar com o corpo do cantor na aprendizagem do canto?

Ao encontro do objeto de estudo

Minha formação musical teve início em XXX, como estudante de piano e integrante de um grupo coral infantil que apresentava, sempre ao final do ano, um pequeno espetáculo cênico-musical com canções infantis.

Ao ingressar na graduação, comecei a participar de outros grupos corais, o que me levou a caminhos completamente diferentes daqueles pensados ao entrar no curso: descobri em cantar uma nova perspectiva, e dentro dos corais, uma nova maneira de fazer coro, a partir da ideia de juntar corpo e movimento ao ato de cantar. Comecei a reger coro e trabalhar como professora de técnica vocal ainda na graduação, trabalho que direcionou minha escolha profissional, e tornei-me cantora e professora de canto.

O trabalho como cantora, regente de coro e professora de técnica vocal suscitou o surgimento de questões relativas ao ensino da voz cantada e suas implicações com o corpo. Minha prática pedagógica, a princípio totalmente voltada aos aspectos fisiológicos da voz, pouco levava em consideração aspectos emocionais. As dificuldades apresentadas por mim (enquanto cantora) e por meus alunos, além do desejo, surgido a partir do que vivenciei como coralista, de montar espetáculos com proposta cênica nos corais que eu regia abriram-me mais um caminho profissional, e a partir daí ingressei na graduação em Artes Cênicas.

As pesquisas de corpo realizadas pelos artistas de teatro e dança com os

quais tive contato naquele curso levaram-me a realizar algumas experiências em ensaios de coral e sala de aula. Em uma disciplina da minha segunda graduação tive acesso à Educação Somática, em especial às ideias de Thérèse Bertherat, para quem nosso corpo é inteligente, tem uma história, uma memória, merecendo mais do que uma domesticação forçada e um adestramento sistemático (BERTHERAT; BERNSTEIN, 1981). Em seu método de trabalho corporal, a Antiginástica, ela se vale de movimentos sutis, precisos e rigorosos, que respeitam a integridade da estrutura corporal. Esse conhecimento foi de grande importante em minha profissão, e anos depois de ter entrado em contato com o tema pela primeira vez tornei-me profissional formada no método de Bertherat.

Em minha prática como professora, regente e diretora de espetáculos cênico-musicais, o estudo dos trabalhos realizados na graduação em Artes Cênicas embasou as experiências desenvolvidas. Refletindo sobre estas práticas, deparei-me com questionamentos acerca das possíveis experiências e dificuldades vividas por quem tentasse aliar movimento à expressão vocal. Como lidar com o corpo do aluno no processo de preparação vocal? Que procedimentos de inclusão do movimento corporal poderiam ser utilizados? Como artistas, cantores e coralistas percebem a relação corpo/voz em seu processo de formação/aprendizado?

Canto coral e formação vocal

A formação do cantor pode ter início em vários contextos, formais ou não formais. Igrejas, escolas (especializadas ou não) e grupos corais são os espaços mais comuns de início de atividade para o cantor. Neste último contexto, o cantor tem, na experiência como coralista, um primeiro contato com a técnica vocal, o que pode levá-lo a buscar um maior aprofundamento no estudo da voz e até a descobri-la como um projeto de vida em potencial. Em outros casos, o cantor que começa suas atividades sem qualquer treino técnico inicial, procura este tipo de treinamento no canto coral, espaço no qual é possível ter mais fácil acesso à técnica vocal a partir da preparação do grupo. Em ambas as situações o regente de coro, na maioria das vezes o responsável pela preparação vocal dos coralistas, torna-se formador de cantores. De fato, vários autores que se debruçaram sobre as competências, habilidades e responsabilidades do regente perante seu

grupo coral (FERNANDES, 2009; BORGES, 2007; FUCCI AMATO, 2008) concordam que este é, na maioria dos casos o principal e por vezes único professor de técnica vocal de seus cantores.

O regente de coro é, principalmente, um educador musical e serve de exemplo para seus coralistas que o percebem neste papel. Ele é o único professor de canto que a maioria destes coralistas irão ter, fato este que aumenta muito suas responsabilidades. Entretanto, com prática, com atenção e uma cabeça aberta a um certo dinamismo na sua liderança, com aceitação do fato que o coralista bem conduzido desenvolverá uma técnica vocal adequada a sua voz e pode mudar de classificação, com um trabalho que inclui cuidado, carinho e humildade no tratamento da voz, o regente pode ser bem-sucedido na sua vocação de professor de canto, resultando em um som coral que é equilibrado, rico e, acima de tudo, saudável (HERR, 1998, p. 56).

No entanto, apesar da clara responsabilidade do regente com a sonoridade de seu grupo, não há, em geral, estudo técnico, experiência com o trabalho de preparação vocal ou mesmo convergência de posicionamentos com relação a este trabalho entre os regentes. Além disso, o planejamento para esta atividade deveria partir do trabalho desenvolvido pelo grupo; no entanto, não observa que a voz parte de um corpo que precisa ser vivenciado integralmente. É incomum que preparadores vocais tratem o corpo do coralista em sua totalidade como parte integrante do objeto a ser estudado no processo de ensino-aprendizagem da voz.

Neste projeto me proponho a realizar uma ação artístico/formativa com o objetivo de entender como poderia incluir o corpo em um processo tão dominado pelo racional, tão ligado apenas ao que é mais específico, como é o ensino do canto, a partir de uma proposta de preparação de cantores com base na Educação Somática em um grupo coral. A partir da Antiginástica de Thérèse Bertherat, busco compreender como modelos somáticos de trabalho corporal poderiam contribuir na busca de um processo de ensino/aprendizagem do canto que lide com a relação corpo-voz em sua totalidade e integralidade, e como esse processo afeta a consciência corporal do cantor e seu desempenho no canto. Além disso, este trabalho procura também identificar dificuldades e resistências que possam surgir no trabalho com o corpo na preparação do cantor. Por fim, tenciono adaptar o trabalho da Antiginástica com a finalidade de sistematizar um conjunto de ações que

envolvam o corpo como um todo e que possam favorecer o ensino-aprendizagem do canto em contextos corais.

Canto e movimento

A voz, no ser humano, é produzida a partir de um som básico gerado na laringe e envolve um conjunto de órgãos aos quais denominamos aparelho ou sistema fonador. Para efeito didático, costuma-se dividir o aparelho fonador em estruturas distintas, responsáveis pelo controle da respiração para a geração da coluna de ar necessária à fonação; transformação dessa coluna de ar em som laríngeo; amplificação deste som e sua transformação em palavra. O estudo da técnica vocal compreenderia, desta forma, o estudo de três processos: respiração, emissão (que compreenderia a ressonância) e articulação. Para este estudo, em geral aulas e ensaios seguem um esquema predeterminado: relaxamento corporal, exercícios respiratórios e vocalizações. Cantar, no entanto, mais do que a emissão de sons melódicos, envolve em sua ação muito mais do corpo do cantor do que ele mesmo tem consciência. A respiração para o canto não é a mesma para um corpo em repouso ou em outras atividades. Respirar com o corpo inteiro não é uma metáfora: a respiração é um ciclo contínuo de expansão-retração que envolve músculos em todo o corpo (BARROS, 2012). Da mesma forma, as estruturas relacionadas à emissão e articulação estão em constante movimento. No ato de cantar, a laringe movimenta-se constantemente, os espaços de ressonância são flexíveis e maleáveis, e os órgãos articuladores criam mudanças no som a partir de contínuos ajustes em suas posições. Impedimentos a essas movimentações podem gerar problemas na fonação.

Assim, canto é corpo em movimento. Pensar um processo de aprendizagem do canto seria, então, pensar em um trabalho a partir e através do corpo. Apesar deste entendimento, em geral a preparação do cantor é exclusivamente voltada para a técnica vocal, entendida como treinamento físico que lida especificamente com a emissão vocal e os órgãos do corpo diretamente ligados a ela. O lugar do corpo por inteiro é restrito ao trabalho que se costuma chamar de postura ou relaxamento nas aulas de canto e preparações vocais, acontecendo, em geral, dissociado de sua relação com a voz.

Numa perspectiva de ensino e preparação do cantor que entenda

seu instrumento como entidade por inteiro, e o canto como movimento de um corpo em sua unidade psicofísica, diferentes caminhos podem ser percorridos. O caminho aqui apresentado é o do encontro com a Educação Somática.

A história da Somática enquanto campo de estudo inicia com a proposição do termo *Somatics* por Thomas Hanna em 1976. A palavra é uma reinterpretação das palavras gregas *soma* (corpo completo) e *somatikos* (corpo vivenciado) para corpo experienciado. Hanna usou o termo para descrever abordagens desenvolvidas por diferentes terapeutas e educadores que integravam corpo e mente, definindo assim o campo por ele proposto:

Existe um enorme alcance para o campo somático; as orientações da pesquisa são tão variadas quanto as direções e os interesses das variadas ciências que entram nesse campo. (...) Como eu entendo, uma somatologia seria uma anatomia do processo somático, pelo qual o processo funcional/estrutural da vida é descrito a partir de suas características principais para suas características periféricas. Mesmo que a anatomia grosseira descreva as características centrais e periféricas das estruturas corporais, a somatologia descreveria as funções de vida consistentes e antigas afetadas pelas estruturas consistentes dos corpos vivos¹ (HANNA, 1976).

No Brasil, a primeira publicação acadêmica na área foi a tradução do artigo de Sylvie Fortin² (1999), que define como Educação Somática um conjunto de práticas corporais alternativas que propõem uma visão diferenciada do corpo na qual as estruturas orgânicas nunca estão separadas de suas histórias pulsional, imaginária e simbólica. “Novo campo de estudo, a educação somática engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes” (FORTIN, 1999, p. 40).

Partindo deste entendimento, que práticas podem ser então consideradas somáticas? A lista, de acordo com as fontes pesquisadas, não é pequena nem consensual, e

¹ There is an enormous range to the somatic field; the directions of research are as varied as are the directions and interests of the varied sciences which enter into this field. (...) As I understand it, a somatology would be an anatomy of somatic process, whereby the functional/structural process of life is described from its core features out to its peripheral features. Even as gross anatomy describes the central and peripheral features of the bodily structures, a somatology would describe the consistent and ancient life functions implied by the consistent structures of living bodies (tradução minha).

² FORTIN, Sylvie. L'education somatic et la formation en danse. **Nouvelles de Danse**. Bruxelas: Contradanse, n. 28, p. 15-30, 1996. Publicado em português no número 2 dos Cadernos do GIPE-CIT (1999). Disponível em https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=http://www.teatro.ufba.br/gipe/files/cadern_02.doc Acesso em 12 jun. 2017.

parece crescer a cada dia devido às próprias premissas desse campo. Apesar da delimitação da somática por Thomas Hanna ter tomado por base práticas terapêuticas já existentes e disseminadas na década de 1970, grande parte das propostas foi pensada ou estruturada depois disso, passando a ser reconhecidas como parte de um campo com premissas comuns, inclusive em constantes atualizações dos primeiros métodos, num processo de multiplicação e expansão de especialidades que continua até hoje” (FERNANDES, 2015).

Embora não se apoiem nos mesmos caminhos ou princípios, as técnicas de educação somática têm muito em comum. Todas têm como centro a ideia de um corpo único e indivisível, sem as tradicionais fragmentações corpo/espírito, corpo/mente, etc. Suas teorias a respeito das possibilidades de movimentos estão embasadas em conhecimentos de caráter científico. Todas as técnicas trabalham com a ideia de que a relação do sujeito com o mundo fixaria sua estrutura corporal e seu comportamento psicomotor; a mudança das estruturas corporais aconteceria a partir da experiência através do corpo e do desenvolvimento da consciência de si no indivíduo.

De que maneira a abordagem somática poderia contribuir para uma prática de ensino e preparação do cantor que entende o corpo como seu instrumento? Para responder esta pergunta, uma ideia e um caminho mostram-se instigadores neste processo: a ideia de *experiência* pra Jorge Larrosa e o caminho da *Antiginástica*, proposto por Thérèse Bertherat.

Larrosa e o saber de experiência

Para o filósofo da educação Jorge Larrosa, a educação deve se pautar na transformação do sujeito através da experiência. Por experiência entende-se *o que nos acontece*, o que nos passa e nos toca. Para definir a palavra, Larrosa apresenta, a partir da frase *‘eso que me pasa’* os três princípios da experiência:

1. Princípio de exterioridade, alteridade, alienação (*eso*): não há experiência sem um acontecimento externo que a defina. Assim, ela sempre acontece na relação do sujeito com algo que lhe é alheio e o atravessa;
2. Princípio da subjetividade, reflexividade, transformação (*me*): o que acontece, acontece a *mim*, ou seja, não há experiência sem um sujeito. O lugar da experiência sou eu;

3. Princípio da passagem, paixão (*pasa*): a experiência pressupõe uma passagem, uma travessia, e tem a ver com um movimento que atravessa o sujeito, transformando-o (LARROSA, 2011).

Neste sentido, experiência seria diferente de *informação*, que seria “quase o contrário de experiência, quase uma antiexperiência” (LARROSA, 2002, p. 21): assim, o saber de experiência não seria o mesmo saber de informação. No entanto, e até por isso, a filosofia e a ciência considerariam o primeiro um saber “inferior”, obstáculo para o verdadeiro conhecimento. O autor aponta aspectos desse saber que teriam sido menosprezados pela ciência:

[...] então a primeira coisa a fazer, penso eu, é dignificar a experiência, reivindicar a experiência, e isso significa dignificar e reivindicar tudo aquilo que tanto a filosofia quanto a ciência tradicionalmente desprezam e rejeitam: a subjetividade, a incerteza, a impermanência, o corpo³... (LARROSA *apud* BARROS, 2012, p. 87).

No caminho em busca de uma proposta de ensino do canto que perceba o corpo em sua totalidade, aprender com o corpo seria, sim, um saber de experiência, na medida em que o corpo é um espaço a ser experimentado e vivenciado, e o conhecimento acerca deste corpo deveria atravessar o sujeito; neste caso, a informação por si só não seria capaz de abarcar todas as possibilidades deste corpo. Neste caso, alguns aspectos elencados acima ocupariam um importante espaço neste caminho:

1. Subjetividade: a experiência não pode ser *passada* de professor para aluno; deve ser vivenciada por quem está apreendendo;
2. Incerteza: por ser única, os resultados da experiência serão incertos. Nas vivências do canto no corpo não há padrões;
3. Transitoriedade: a experiência se transforma continuamente. Não há formas pré-fabricadas que sirvam a todos os cantores: o professor indica o passo, mas é o aluno quem faz as escolhas;
4. O corpo: lugar da experiência, das vivências vocais e de movimento.

³ “entonces, lo primero que hay que hacer, me parece, es dignificar la experiencia, reivindicar la experiencia, y eso supone dignificar y reivindicar todo aquello que tanto la filosofía quanto la ciencia tradicionalmente menosprecian y rechazan: la subjetividad, la incertidumbre, la provisionalidad, el cuerpo...” (tradução minha).

Vivenciar um processo de aprendizado no canto dentro do corpo seria, dessa forma, vivenciar um saber de experiência, no sentido apontado por Larrosa.

Bertherat e a Antiginástica⁴

Para a fisioterapeuta Thérèse Bertherat, nosso corpo é inteligente, tem uma história, uma memória, e merece mais do que uma domesticação forçada e um adestramento sistemático (BERTHERAT; BERNSTEIN, 1981). Em seu método de trabalho corporal, a Antiginástica, ela se vale de movimentos sutis, precisos e rigorosos, que respeitam a integridade da estrutura corporal, particularmente, as leis mecânicas do corpo, descobertas pela também fisioterapeuta francesa Françoise Mézières⁵, que afirmava que todas as deformações posturais seriam fruto do encolhimento da musculatura posterior. A autora desenvolveu ainda estudos práticos e análise de outros métodos tais como a Bioenergética⁶, a Eutonia⁷, o Rolfing⁸ dentre outros.

Por meio de um trabalho essencialmente coletivo, que privilegia a realização de alongamentos globais, relaxamento muscular e o alinhamento postural constante, o método de Bertherat valoriza a consciência corporal com o intuito de redescobrir o próprio corpo. A Antiginástica procura trabalhar o corpo em sua totalidade a partir dos princípios: a) tomada de consciência do movimento; b) resgate sensorial; c) unidade do corpo; d) trabalho direcionados à coluna vertebral; e) respeito ao ritmo do indivíduo; f) relaxamento dos músculos posteriores (SILVA et al, 2015).

O caminho proposto pela Antiginástica para consciência e libertação do corpo parece ser adequado na busca deste corpo para o artista que canta. Em princípio, todo o trabalho (apesar de coletivo) deve ser realizado em contexto de experimentação individual: não é possível determinar posições ou posturas fixas e preestabelecidas. Além disso, a

⁴ A Antiginástica, por sua visão de corpo e sua proposta de consciência de si e mudança de formas através do movimento, é considerada uma prática de Educação Somática.

⁵ Fisioterapeuta francesa criadora do conceito de cadeias musculares. Sua maneira de trabalhar revolucionou o pensamento sobre a reabilitação, fornecendo uma nova visão da mecânica do corpo humano.

⁶ Terapia proposta por Wilhelm Reich que utiliza exercícios físicos e respiração para eliminar bloqueios emocionais.

⁷ Prática corporal criada e desenvolvida por Gerda Alexander que consiste na atenção às sensações promovendo a ampliação da percepção e da consciência corporal.

⁸ Terapia corporal criada por Ida Rolf que tem por objetivo levar o corpo a uma condição mais equilibrada e harmoniosa de postura e movimento.

atenção deve concentrar-se no desenvolvimento de percepções não visuais – busca-se a experiência sensorial do corpo. As indicações para posturas e movimentos são sempre realizadas sem demonstrações visuais, pois a ideia é que não haja imitações: o praticante deve descobrir por si só o próprio corpo. Nesse sentido, um cantor também deve descobrir seu próprio canto – é importante que suas escolhas partam do experimentar.

Outro princípio do trabalho é o de romper com automatismos e repetições mecânicas que nada acrescentam à descoberta. Para Bertherat, “seu corpo não tem necessidade de ser constantemente amolado e vigiado. O seu corpo tem necessidade de ser liberado, é só” (BERTHERAT, 1985, p. 183). Assim, não há benefício em tentar desesperadamente acertar os movimentos – o importante é ouvir as histórias que o corpo conta, tomar consciência, descobrir o corpo. Observar a própria velocidade, o ritmo, e descobrir com o erro o que o corpo ainda não pode fazer. Da mesma maneira, é importante que o artista em investigação do próprio canto, possa ouvir a voz que o corpo canta; entender a partir do próprio corpo o que é mais adequado para aquela ação.

Procedimentos metodológicos

A pesquisa qualitativa concentra-se no estudo das relações sociais e da pluralidade dos universos de vida, buscando uma compreensão particular daquilo que estuda sem se preocupar com a explicação dos fenômenos estudados. Sua natureza é simultaneamente prática e teórica; as observações e experiências vividas pelo pesquisador constituem o ponto de partida e a investigação e seus resultados são inevitavelmente influenciados pelos interesses e bases sociais e culturais de todos os que nela participam (FLICK, 2013).

Este trabalho define-se, do ponto de vista metodológico, por uma pesquisa de abordagem qualitativa, de natureza descritiva (com relação aos objetivos) e experiencial (no que diz respeito aos procedimentos) conforme descrita por Robert Stake (2010). “Pesquisadores experienciais às vezes usam estudos de caso para investigar os significados das situações e relatar aos leitores a complexidade do desempenho pessoal⁹” (STAKE, 2010, p. 62). O estudo de caso é indicado, entre outras situações, quando o caso em pauta é crítico

⁹ Experiential researchers sometimes use case studies to probe the meanings of situations and to report to readers the complexity of personal performance.

para testar uma hipótese ou teoria previamente explicitada (ALVES-MAZZOTTI, 2006, p. 643). No caso desta pesquisa, investigarei as possibilidades de um processo de ensino/aprendizagem do canto que parta de um entendimento do corpo enquanto entidade única e integral.

A primeira etapa da pesquisa será constituída por revisão de literatura e estudo bibliográfico com vistas a criar uma proposta de preparação vocal que lide com o corpo do cantor enquanto entidade total, sem a tradicional separação corpo-voz, construída a partir da ideia de saber de experiência proposta por Larrosa, com base nos princípios da Educação Somática e nos procedimentos da Antiginástica. A literatura examinada terá como eixo central a Educação Somática, além de pesquisas na área de pedagogia vocal e ciência da voz, fundamentais para o ensino e aprendizagem do canto.

A proposta criada na etapa anterior será colocada em ação junto à Oficina Vocal, projeto didático de extensão vinculado à Universidade Federal de São Paulo, para ser experienciada e aperfeiçoada em encontros de uma hora e meia por semana, realizadas durante três meses com pessoas com pouca ou nenhuma experiência em canto. Em seguida, a proposta de preparação vocal/corporal já consolidada será aplicada por mais três meses no grupo Coro Cidadão, projeto de extensão universitária da UNIFESP formado por alunos, funcionários e pessoas da comunidade que realiza apresentações em locais onde existem pessoas em situação de vulnerabilidade, como hospitais, orfanatos e comunidades carentes. Para entender os processos vivenciados nos encontros, será realizado o registro detalhado do material produzido nos grupos ou círculos de pesquisa, por meio de gravações e filmagens. Além disso, o protocolo de avaliação já utilizado pelo regente e professor dos dois grupos deverá aferir parâmetros como respiração, projeção e tessitura vocal na voz cantada individual e coletiva, bem como aspectos coletivos de afinação, homogeneidade e equilíbrio, antes e depois da aplicação da proposta de preparação vocal/corporal da qual trata esta pesquisa.

Como instrumentos de coleta de dados, utilizaremos a entrevista semiestruturada, o grupo focal e a observação participante com a criação de diários de campo. Na observação participante, o pesquisador adentra um determinado ambiente social, não previamente conhecido de forma íntima, participa da rotina do ambiente, desenvolve relações

com as pessoas e observa (EMERSOM; FRETZ; SHAW, 1995, p. 01). Nesta pesquisa, a observação participante permitirá captar uma variedade de situações ou fenômenos não possíveis de serem obtidos por meio de entrevista, podendo ser observados diretamente na própria realidade. “Nessa expressão temos observação e participação. Temos então dois tipos de situações que se combinam: o pesquisador é testemunha (estamos na observação) e o pesquisador é co-ator (estamos na interação, na participação)” (GERHARDT, SILVEIRA, 2009, p. 101). A necessária inserção da pesquisadora enquanto facilitadora responsável por colocar em prática a proposta de preparação vocal/corporal no grupo coral pesquisado torna imprescindível a observação participante no segundo caso apontado pelos autores citados. Para entender os processos vivenciados nos encontros serão realizados registros escritos em forma de diários de observação, instrumento no qual se anotarão fatos concretos, fenômenos sociais, acontecimentos, relações verificadas, experiências pessoais, reflexões e comentários do investigador surgidos no decorrer da investigação ou no momento observado.

Para conhecer a experiência do envolvidos no trabalho serão realizadas entrevistas em grupo, onde os participantes respondem simultaneamente às questões, já que este instrumento pode ajudar a compreender sentimentos e experiências em comum, significados subjetivos, motivações conscientes ou não, valores e opiniões expressadas coletivamente acerca do trabalho, só acessados com a contribuição dos atores envolvidos. No entendimento da Educação Somática, estes seriam conteúdos possíveis de serem acessados a partir do trabalho corporal, já que o corpo guardaria emoções, lembranças e memórias. Assim, este seria um material necessário para alcançar o objetivo da pesquisa.

Flick assinala que as entrevistas realizadas em grupo podem ser mais valiosas que uma amostra representativa já que ajudariam a equilibrar pontos de vista extremados (2013, p. 116). No caso do regente do grupo, no entanto, será feita entrevista individual semiestruturada com a finalidade de conhecer suas ideias a respeito da intervenção proposta e sua relação com a sonoridade de seu grupo.

Posteriormente procederemos à sistematização do material produzido nos encontros; este material será classificado e selecionado preparando-o para a análise e interpretação dos dados coletados com base no referencial teórico. Por fim, este

material será organizado com a finalidade de preparação de uma linha metodológica para o preparo vocal de cantores corais que pense o trabalho vocal como um trabalho de corpo inteiro. Para isso, será utilizada a análise de conteúdo dos dados coletados, que consiste em técnica usada para ler, descrever e interpretar o conteúdo de documentos e textos. Este tipo de análise é usado para ajudar a interpretar as mensagens e a atingir uma compreensão de seus significados num nível que vai além de uma leitura comum. Em sua vertente qualitativa, parte de uma série de pressupostos que servem de suporte para captar seu sentido simbólico, nem sempre manifesto, e seu significado, nem sempre único (MORAES, 1999, p. 9). Procederemos então à sistematização dos resultados para efeito de elaboração da tese.

Referências

ALVES-MAZZOTTI, A. J. Usos e abusos dos estudos de caso. *Cadernos de Pesquisa*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 129, p. 637-651, 2006.

BARROS, Maria Estelita. *Canto como expressão de uma individualidade*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2012.

BERTHERAT, Thérèse; BERNSTEIN, Carol. *O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

BERTHERAT, Thérèse. *As estações do corpo*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

BORGES, Gilberto André. Educação musical no ensino fundamental e canto coral: uma reflexão a partir da experiência da Rede Municipal de Ensino de Florianópolis. *Música e Educação*, 2007. Disponível em http://www.musicaeducacao.mus.br/artigos/BORGES_GilbertoAndre_educacaomusicalectocoral.pdf Acesso em 16 de maio de 2017.

EMERSON, Robert M.; FRETZ, Rachel I.; SHAW, Linda L. *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

FERNANDES, Ângelo José. *O regente coral e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2009.

FERNANDES, Ciane. Quando o todo é mais que a soma das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Revista Brasileira Estudo Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, 2015.

FLICK, Uwe. *Métodos qualitativos na investigação científica*. Lisboa: Monitor Projetos e Edições, 2013.

FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 2, v. 2, p. 40-55, 1999.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Habilidades e competências na prática da regência coral: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 19, 15-26, 2008.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (orgs.). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

HANNA, Thomas. The Field of Somatics. *Somatics: Magazine-Journal of the Bodily*

Arts and Sciences, v. I, n. 1, p. 30-34, 1976. Disponível em: <http://somatics.org/library/htmlfieldofsomatics.html> Acesso em: 12 jun. 2017.

HERR, Martha. Considerações para a classificação da voz do coralista. In: FERREIRA, Léslie Piccolotto; OLIVEIRA, Iara Bittante; QUINTEIRO, Eudisia Acuña; MORATO, Edwiges Maria. *Voz profissional: o profissional da voz*. Carapicuíba: Pró-fono, 1998.

LARROSA, J. B. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, n. 19, p. 20-28, 2002.

_____. Experiência e alteridade em educação. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v.19, n. 2, p. 4-27, 2011.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. *Revista Educação*, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7- 32, 1999.

SILVA, Evaldo Pereira; SOUSA, Simone Santos; SANTOS, Quésia de Carvalho dos. A voz do corpo: percepções formativas no canto coral. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal. *Anais...* Natal: ABEM, 2015.

STAKE, R. E. *Qualitative research: studying how things work*. New York, The Guilford Press, 2010.