



O corpo no ensino de canto: uma discussão a partir de cinco artigos brasileiros

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: EDUCAÇÃO MUSICAL

Rafael Prim Meurer

*Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
rafael.p.meurer@gmail.com*

Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo

*Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
sergiofigueiredo.udesc@gmail.com*

Resumo. O texto apresenta uma discussão acerca dos modos como o corpo é abordado pela literatura acadêmica que trata do ensino de canto. Trata-se de uma revisão parcial da literatura que tem como objetivo compartilhar o estado atual da discussão que está sendo desenvolvida na pesquisa de doutorado em andamento acerca dos valores do corpo no ensino de canto. A discussão toma como referência a filosofia de Nietzsche, em especial, os conceitos de apolíneo e dionisíaco. Os textos consultados tratam o corpo principalmente como um instrumento que pode ser controlado e utilizado pelo cantor com finalidades estéticas já estabelecidas. Esta concepção é relacionada ao apolíneo, como força de medida e delimitação. Além deste trato apolíneo do corpo, alguns textos apresentam aspectos que remetem à superação de limites, aspectos que consideramos dionisíacos e que, na abordagem que está sendo desenvolvida, são atrelados à experimentação e ao “deixar-se controlar pelo corpo”. Por fim, a disputa entre apolíneo e dionisíaco proposta por Nietzsche é transposta para o ensino de canto por meio de uma metáfora que trata o canto como resultado de um conflito entre controlar o corpo e ser controlado por ele.

Palavras-chave. Filosofia da educação musical, Ensino de canto, Corpo, Apolíneo, Dionisíaco.

Apollo and Dionysus Want to Sing: a Discussion About the Body in Singing Teaching Based on Five Brazilian Articles

Abstract. The text presents a discussion about the ways in which the body is approached by the academic literature that deals with singing teaching. This is a partial review of the literature that aims to share the current state of the discussion that is being developed in the doctoral research in progress about the values of the body in singing teaching. The discussion takes Nietzsche's philosophy as a reference, in particular, the concepts of Apollonian and Dionysian. The texts consulted treat the body mainly as an instrument that can be controlled and used by the singer for aesthetic purposes already established. This conception is related to the Apollonian, as force of measurement and delimitation. In addition to this Apollonian treatment of the body, some texts present aspects that refer to the overcoming of limits, aspects that we consider Dionysian and that, in the approach that is being developed, are linked to experimentation and to “letting oneself be controlled by the body”. Finally, the dispute between Apollonian and Dionysian proposed by Nietzsche is transposed to the singing teaching through a metaphor that treats singing as a result of a conflict between controlling the body and being controlled by it.



Keywords. Philosophy of Music Education, Singing Teaching, Body, Apollonian, Dionysian.

Introdução

Neste texto, apresentamos uma parte da discussão que temos realizado em uma pesquisa de doutorado acerca dos valores do corpo no ensino de canto, tomando como referência principal a filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900). Propomos aqui uma discussão acerca dos modos como o corpo é abordado em cinco artigos que tratam do ensino de canto¹ publicados entre os anos de 2007 e 2020 em revistas brasileiras do campo da Música: Fucci Amato (2007), Mangini (2013), Costa e Zanini (2016), Sousa e Andrada e Silva (2016) e Brito e Beineke (2020). Trata-se de uma revisão parcial da literatura que visa compartilhar o atual estado da discussão que está sendo desenvolvida na pesquisa de doutorado em andamento. Nesta revisão parcial, não consideramos todos os artigos publicados nos periódicos nacionais entre 2007 e 2020, mas sim selecionamos aqueles que, em nossa compreensão, auxiliam na explicitação da construção teórica que temos realizado.

Na leitura que faz da origem do teatro trágico grego, Nietzsche (2007 [1871]) propõe que o apolíneo e o dionisíaco são impulsos artísticos da natureza que existem em uma luta constante entre si e que estariam ligados ao contínuo desenvolvimento da arte. Para o filósofo, estes dois impulsos da natureza exercem-se na experiência humana como medida (apolíneo) e excesso (dionisíaco). O conflito entre apolíneo e dionisíaco se dá entre forças opostas de medida e excesso, de enquadramento e desordem, de delimitação e descontrole, de clareza visual e de indefinição. Uma característica destas duas forças da natureza é que elas não existem senão uma em relação à outra. Assim, o excesso e a medida só podem ser identificados na relação de conflito entre si.

Os conceitos de apolíneo e dionisíaco tais como abordados por Nietzsche (2007 [1871]) são aqui transpostos para o ensino de canto visando considerar dois aspectos interdependentes do ato de cantar, a saber, controlar o corpo e ser controlado por ele. O controle sobre o corpo é relacionado aqui à concepção muito difundida no ensino de canto de que o corpo é o instrumento do cantor. Já a ideia de um controle exercido pelo corpo sobre o cantor tem como referência a formulação nietzscheana que, em *Assim Falou Zaratustra* (2018 [1883/85]), inverte a tradicional hierarquia estabelecida na noção de que o corpo é um instrumento da alma, propondo que, ao contrário, é a alma que é um instrumento do corpo.

¹ Consideramos aqui o ensino de canto como a atividade de se ensinar alguém a cantar, que acontece de diferentes formas, seja em aulas individuais ou em grupo, em práticas corais e em diferentes tradições e contextos musicais.

Tendo esta inversão conceitual nietzscheana acerca da relação corpo-alma como referência, propomos um conceito dionisíaco do cantor no qual este é um instrumento do corpo.

Cabe salientar que esta inversão realizada por Nietzsche em *Assim falou Zaratustra* não dá continuidade às ideias metafísicas que separam o corpo da alma. Zaratustra defende, na primeira parte do livro, uma concepção de corpo na qual a “alma é apenas uma palavra para um algo no corpo” (NIETZSCHE, 2018 [1883/85], p. 33). Isso quer dizer que, para Nietzsche, o corpo é a única realidade do ser humano. Num primeiro momento, pode parecer que, com isso, Nietzsche afirma uma posição materialista. Mas não se trata disso. O corpo para Nietzsche não se limita à ideia de organismo da Biologia e nem se apresenta como um substituto da alma, como uma nova categoria metafísica. E Nietzsche tampouco abre mão da ideia de alma, visto que compreende que esse termo pode ter outros significados para além de um uso dogmático. Portanto, em *Assim falou Zaratustra*, a alma é instrumento do corpo justamente na medida em que ela é uma parte de um todo maior que é o corpo e está à serviço dele. Assim, o corpo, para Nietzsche é tanto psicológico quanto fisiológico, ou seja, o corpo é “fisiopsicológico”.

Neste trabalho, o termo “corpo” é considerado de forma ampla, buscando incluir as formas como os textos o utilizam, bem como incluir as discussões que envolvem concepções de corpo, mesmo quando o termo em si não é utilizado. Cabe salientar que nos textos que abordam o corpo mais numa perspectiva apolínea, corpo e cantor tendem a ser vistos como separados e, nestes casos, o corpo tende a ser considerado meramente como fisiológico ou biológico. Na perspectiva dionisíaca, no entanto, não há uma separação entre corpo e cantor.

Controle sobre o corpo no ensino de canto

Nesta seção, apresentamos alguns dos modos de controle sobre o corpo que são discutidos nos artigos consultados. Tratamos aqui da experiência que temos, enquanto cantores, de que possuímos um corpo que está a serviço de nossa vontade e que pode ser controlado. Sendo o impulso apolíneo aquele que cria aparências que dão contornos ao mundo, consideramos que a separação entre cantor e corpo e, portanto, a experiência de controle do cantor sobre o próprio corpo se dão por meio de uma operação ilusória proporcionada pelo apolíneo. Desta forma, atribuímos o apolíneo no ensino de canto à ideia de que o corpo é o instrumento do cantor e, por consequência, a todo direcionamento pedagógico que vise um controle sobre o corpo.

Sousa e Andrada e Silva (2016), ao tratarem de diferentes abordagens de ensino para projeção vocal no canto lírico, citam alguns estudos que, em suas palavras, “sugerem que a

prática de exercícios corporais deve ser adotada como prioridade na preparação do canto e anteceder a atividade vocal, pois o instrumento do cantor é o corpo inteiro, não apenas a laringe” (p. 131-132). Aqui, a partir de resultados de outros estudos, as autoras consideram que o corpo como um todo, não apenas a laringe, é o instrumento do cantor.

As demais referências nestes artigos ao caráter instrumental do corpo tratam especificamente da voz como um instrumento. Costa e Zanini (2016) assim o fazem por meio da seguinte citação: “cantar, emitir sons ou palavras que se sucedem através de modulações musicais da voz é, para o homem, utilizar-se do seu primeiro instrumento de comunicação como expressão artística sonora” (BEHLAU et al., 2010, p. 334 apud COSTA; ZANINI, 2016, p. 120). Aqui, entender a voz como um instrumento é tratá-la como algo que possa ser utilizado pelo cantor para se expressar artisticamente.

Fucci Amato (2007), que trata do canto coral como uma prática sociocultural e educativo-musical, afirma que “a voz é um dos instrumentos mais utilizados tanto na fala quanto na música” (p. 84). Esta frase está inserida em um parágrafo que trata da “conscientização para o uso da voz” dos coralistas que, para a autora, constitui-se, dentre outros aspectos, do “conhecimento da mecânica respiratória fônica com base na produção vocal de alto rendimento” (p. 84). Estes saberes, segundo a autora, “permitem o estabelecimento de um padrão de propriocepção refinado e capaz de realizar ajustes vocais para uma boa emissão cantada, dando impulsos essenciais para uma melhora da qualidade de vida de cada coralista” (p. 84). Aqui a autora evidencia a relação entre uma concepção instrumental da voz e a importância dada a padrões de alto rendimento, de boa emissão vocal e de um refinamento capaz de realizar ajustes vocais.

Mangini (2013) realizou uma reflexão sobre o ensino de canto para alunos de um curso de Licenciatura em Teatro. Ao tratar especificamente da prática coral como forma possível de musicalização do ator, Mangini (2013) afirma que, para o canto coral, o “instrumento de trabalho – a voz – é o mesmo que o do ator, se considerarmos que a música coral se baseia essencialmente na produção sonora do corpo humano” (p. 117).

As menções explícitas à ideia de que o corpo é o instrumento do cantor são poucas se comparadas com os modos como é valorizado o controle sobre o corpo nestes textos. Costa e Zanini (2016) utilizam como epígrafe do seu artigo a seguinte citação de Behlau e Rehder: “A voz é o som mais complexo e sofisticado produzido pelo nosso corpo, de tal modo voluntário que podemos modificá-lo e exercer sobre ele controle” (1997, p. 2 apud COSTA; ZANINI, 2016, p. 120). Nesta citação, o som vocal é definido como sendo algo voluntário que podemos controlar e modificar.

Quando consideramos os modos como a respiração é abordada, dois dos textos analisados se destacam pela quantidade de vezes que fazem referência direta à questão da respiração no ensino de canto: Fucci Amato (2007) a mencionam vinte vezes e Sousa e Andrada e Silva (2016) se referem à respiração trinta e uma vezes. Em ambos, a respiração aparece sempre como algo a ser controlado, seja no canto coral (FUCCI AMATO, 2007), seja no ensino da projeção vocal no canto lírico (SOUSA; ANDRADA E SILVA, 2016).

Tendo como finalidade estética almejada a projeção vocal, Sousa e Andrada e Silva (2016) direcionam seu foco investigativo para os meios pedagógicos que a literatura e os participantes de sua pesquisa apresentam nesta direção. As autoras, ao realizarem uma revisão de literatura acerca do tema da projeção vocal, citam um estudo, do qual também fizeram parte, para apresentar a seguinte definição de projeção vocal: “uma efetiva audibilidade da voz que é fruto de ampla ação coordenada entre a postura do cantor, controle da respiração durante a produção do som e a observação de questões estético-musicais do repertório” (p. 131). Como podemos observar, aqui, a definição de projeção vocal apresentada pelas autoras traz consigo os meios pedagógico-musicais necessários para alcançá-la. Ou seja, existe um conjunto de fatores que precisam ser controlados para que haja projeção vocal. Nestes termos, estabelece-se a projeção vocal como uma meta a ser alcançada pela aluna e pelo aluno de canto e determinam-se os meios necessários para se alcançar um resultado satisfatório, segundo estes parâmetros estéticos. Especificamente sobre o apoio respiratório, tomando ainda como referência outros estudos, Sousa e Andrada e Silva (2016) afirmam que a ativação do apoio “favorece o controle da pressão subglótica, melhora a qualidade de emissão da voz, e aumenta a intensidade da projeção” (p. 132). Mais uma vez, o foco está em um resultado satisfatório que determinado controle proporciona.

Em Fucci Amato (2007), o controle da respiração é abordado como um dos aspectos importantes da educação vocal no canto coral. Para a autora, a educação vocal “se realiza, basicamente, em três níveis: controle de fluxo aéreo (exercícios respiratórios), vocalizações (exercícios específicos com vogais) e técnica vocal propriamente dita – canto (impostação e articulação)” (p. 84). A autora refere-se ainda em outro momento à “realização de exercícios individuais de controle de fluxo aéreo expiratórios” como sendo “necessário à produção vocal cantada” (p. 86). A autora afirma também que é um dos objetivos educativo-musicais do coro “informar noções essenciais do conhecimento do aparelho fonador e respiratório e sua utilização com maior eficiência para a vida pessoal e profissional e para o canto” (p. 92). A ideia de que o corpo, especificamente o aparelho fonador e respiratório, deve ser utilizado com

maior eficácia no canto traz precisamente a ideia de que o corpo é um instrumento a ser utilizado, ainda que não se refira a ele utilizando o termo instrumento.

Na pesquisa de Sousa e Andrada e Silva (2016), dos professores de canto participantes, aqueles que não possuíam graduação foram aqueles que “mais mencionaram o corpo como forma de se abordar a projeção da voz” (p. 133). Ao tratarem o corpo nas formas de se abordar a projeção da voz, as autoras afirmam entender que “o corpo, por si só, denuncia tensões exacerbadas e vícios posturais, o que faz com que o senso comum de percepção seja suficiente para corrigi-los” (p. 133). Este trecho ilustra que, diante de uma meta de padrões estéticos e de eficácia a serem atingidos, o corpo se apresenta como algo que possui aspectos que precisam ser corrigidos, tais como tensões exacerbadas e vícios posturais. Segundo as autoras, este seria um conhecimento de senso comum e que, portanto, não seria necessário ter uma graduação para “pedir, quando necessário, que o aluno levante ou abaixe a cabeça, não olhe para o chão, relaxe os ombros, não cante encurvado e fatores correspondentes” (p. 133). Seguindo na análise destes dados nos quais a menção ao corpo como forma de se abordar a projeção vocal ocorreu mais entre os participantes sem graduação, as autoras afirmam que pode ocorrer que os professores com mais formação acadêmica recebam mais comumente alunos “com bagagem técnica e estágio avançado em canto e tenham o corpo minimamente trabalhado. Sendo assim, de início, o foco do docente graduado talvez não seja o corpo, a menos que o aluno apresente uma alteração que comprometa consideravelmente o funcionamento da voz” (SOUSA; ANDRADA E SILVA, 2016, p. 133). Na hipótese levantada pelas autoras, é pressuposto que o corpo se apresenta como uma questão para a projeção vocal quando este não foi ainda treinado suficientemente ou quando apresenta alguma disfunção vocal. Portanto, o corpo é aqui encarado como algo a ser controlado e que precisa de correção.

Fucci Amato (2007) considera que o canto em grupo que acontece na prática coral estabelece “um processo de ensino/aprendizagem dos procedimentos vocais com alto grau de rendimento, pois na convivência com vários modelos vocais é possível desenvolver técnicas de propriocepção e imitação altamente eficazes para uma produção de música coral de qualidade” (p. 84). Dentre os benefícios possíveis do canto coral, a autora destaca, portanto, a possibilidade de um alto grau de rendimento, padrões de alta eficácia e de qualidade.

Mangini (2013), ao se referir a sua experiência como professor de canto de um curso de Licenciatura em Teatro, utiliza nove vezes a ideia de “uso da voz”, o que acarreta também numa compreensão instrumental. Seguem alguns exemplos: “[o canto em grupo] é, assim, uma atividade de grande interesse educativo-musical, por suas possibilidades de utilização em diversos contextos, pelo baixo custo material e pela promoção do aprendizado musical por meio

do uso da voz” (p. 116); “Ao acompanhar a realização dos exercícios pelas vozes dos colegas, o aluno conquista a segurança necessária para fazer diferentes usos da própria voz, sentindo-se plenamente integrado ao grupo” (p. 116); “O canto e a fala teatral como formas artísticas de utilização da voz se distinguem entre si, tanto quanto da fala cotidiana” (p. 117); “as possibilidades de uso artístico da voz dependem em grande parte do conhecimento que se tem sobre o corpo” (p. 117).

Estes textos tratam o corpo e a voz principalmente como sendo instrumentos do cantor. Esta concepção está expressa explicitamente quando afirmam o corpo ou mesmo a voz como um instrumento do cantor. Está também presente de forma implícita quando os textos destacam a necessidade de um controle sobre o corpo e de um uso do corpo. A ideia de um controle sobre o corpo é também associada a ideais de eficácia e de alto rendimento. O controle especificamente da respiração foi abordado principalmente em dois dos artigos analisados como sendo algo fundamental para a prática coral e para se alcançar a projeção vocal no ensino do canto lírico. Destacamos que a ênfase no controle sobre o corpo identificada nestes textos corresponde a uma ênfase nos meios instrucionais que são vistos como necessários para se atingir determinadas finalidades estéticas. Estas finalidades são consideradas de antemão como sendo dignas de serem alcançadas, uma vez que não são questionadas.

Ser controlada(o) pelo corpo no ensino de canto

Se o impulso apolíneo opera uma separação ilusória entre o cantor e o corpo, o dionisíaco dissolve esta separação. Se o apolíneo faz com que nos experimentemos como cantores que controlam o corpo, o dionisíaco é vivenciado no canto por um deixar-se controlar pelo corpo. No dionisíaco, deixamos de ser cantores diante do corpo para nos tornarmos o próprio corpo que canta. Trata-se de, movidos pelo impulso dionisíaco, nos tornarmos o próprio cantar. Não se trata mais de controlarmos o corpo, mas de sermos levados por ele a cantar. A formulação de que o cantor é um instrumento do corpo tem aqui a função pedagógica de possibilitar e legitimar esta experiência importante para o canto.

Os dois textos que mais apresentam aspectos que de alguma forma remetem a essa experiência dionisíaca do canto são os de Costa e Zanini (2016) e Brito e Beineke (2020). Costa e Zanini (2016) trazem aspectos dionisíacos do ensino de canto quando propõem a necessidade de se pensar a voz e o canto de forma complexa. Segundo os autores, a complexidade, tal como abordada por Edgar Morin, ao propor uma reforma do pensamento, “ao mesmo tempo em que valoriza as certezas, leva em conta também as incertezas” (COSTA; ZANINI, 2016, p. 127). A

incerteza e a indeterminação, aspectos que são considerados dionisíacos na abordagem nietzscheana, são, na complexidade, considerados “ingredientes não elimináveis de nossa percepção/concepção do real, e a elaboração de um princípio de complexidade precisa de que todos esses ingredientes, que arruinavam o princípio de explicação simplificadora, alimentem daqui em diante a explicação complexa” (MORIN, 1998, p. 273 apud COSTA; ZANINI, 2016, p. 127). Os autores criticam ainda a dicotomia na qual mente e corpo estão dissociados (COSTA; ZANINI, 2016, p. 126).

O texto de Costa e Zanini contribui para pensarmos a problemática da relação cantor-corpo quando propõe que o canto e o seu ensino sejam compreendidos de forma complexa, contemplando concepções contraditórias entre si. Além disso, a proposta de um pensamento complexo do ensino de canto considera aspectos pedagógicos que podem ser considerados dionisíacos, tais como a atenção de professoras e professores para com a singularidade de cada corpo/cantor e a impossibilidade de haver receitas e fórmulas que sejam universais.

Brito e Beineke (2020) buscam compreender de que maneira as crianças de um coro infantil se relacionam com a música e como elaboram e compartilham suas ideias de música. Segundo o autor e a autora, as crianças, ao pensarem sobre as atividades que envolveram jogos e brincadeiras nos ensaios do coro, “ênfaticamente deixaram o encontro mais divertido, animado, legal, especial e mágico” (p. 337)

Em contraposição ao treinamento, pautado pelo controle apolíneo do corpo, o jogo e a brincadeira se apresentam como estratégias pedagógicas que privilegiam o dionisíaco. Na abordagem que propomos, este dionisíaco privilegiado no jogo e na brincadeira é identificado à experiência de deixar de controlar o corpo para permitir-se ser levado por ele a cantar. Diferentemente do treinamento, o jogo e a brincadeira não estão pautados pela sua utilidade e eficácia, mas sim na experimentação e no prazer. As estruturas dos jogos e das brincadeiras abrem espaço para a experimentação de si com o outro.

Nas falas das crianças participantes da pesquisa, o prazer é relacionado à técnica vocal quando associada a brincadeiras que propõem desafios nos quais elas se divertem e aprendem enquanto brincam com os amigos:

Vivi: Eu acho que as brincadeiras são bem divertidas.

Pesquisador: Por quê?

Vivi: Porque às vezes elas enrolam a nossa língua [risos], e são bem difíceis de aprender.

Pesquisador: Ah, então são desafios?

Flor: Eu acho que, quando a professora coloca essas brincadeiras e esses desafios nos ensaios, nesses momentos a gente se diverte, brinca com os amigos e aprende, tudo ao mesmo tempo (RC6, p. 2-3).

(BRITO; BEINEKE, 2020, p. 337).

Nestas falas, podemos identificar o prazer associado à superação de desafios presentes em brincadeiras dentro dos ensaios de um coro infantil. As crianças encontram prazer diante do desafio de superação de si mesmas nos jogos em que se envolvem juntamente com os outros. Podemos pensar que a tensão entre as estruturas propostas e a alegria em superá-las é análoga à disputa entre apolíneo e dionisíaco que propomos no ensino de canto.

Além de Brito e Beineke (2020) e Costa e Zanini (2016), identificamos apenas um trecho do trabalho de Mangini (2013) que apresenta de forma significativa aspectos dionisíacos. Mangini (2013), que trata do ensino de canto em um curso de Licenciatura em Teatro, traz aspectos dionisíacos ao afirmar, a partir de outro estudo, que a “educação vocal em grupo favorece, sobretudo, a desinibição” (p. 63). Na leitura que fazemos aqui, alunas e alunos inibidos em uma aula de canto são aqueles que não se sentem à vontade para explorar sua voz porque se encontram limitados por regras e julgamentos sociais que eles próprios assimilaram. O dionisíaco opera justamente na quebra dessas delimitações.

A ideia de que o cantor é um instrumento do corpo é uma forma que encontramos de contemplar simbolicamente o dionisíaco na experiência do canto. Consideramos que ser levado a cantar pelo corpo se apresenta como uma experiência dionisíaca que é oposta àquela que consideramos apolínea, na qual o canto se dá por um controle sobre o corpo. O jogo, a brincadeira, o prazer, a forma complexa de se considerar a voz e a possibilidade de desinibição na experiência com o canto, estratégias pedagógicas e teóricas encontradas nestes textos, contemplam o caráter de experimentação, de falta de controle e de descoberta. Esta direção é oposta ao que é possibilitado pelo treinamento que visa tornar o corpo um instrumento útil e eficaz.

O canto como o resultado de uma disputa entre os impulsos apolíneo e dionisíaco

Além de se poder observar os modos como conceitualmente o apolíneo e o dionisíaco estão presentes na experiência do canto, é preciso que possamos compreender o seu valor em sua condição fundamental: o conflito. O conflito entre as duas forças é necessário porque a tentativa apolínea de total controle sobre o corpo o reduz a uma ferramenta que serve ao cantor para uma determinada finalidade. A ênfase pedagógica no treinamento tende a encarar o corpo como um instrumento, uma ferramenta que possa ser controlada, ajustada e corrigida com a finalidade de produzir padrões estéticos determinados. Se considerada de forma isolada, tende

a não contemplar as potencialidades artísticas que possam vir do corpo e da própria vida como ela é, buscando sempre corrigi-la.

O investimento dionisíaco, por sua vez, sem medida, sem nenhum controle, acarreta a completa indefinição e, portanto, não resulta em uma proposta educativa e nem artística. Só há ensino de canto quando há algum controle. Mas se só há o controle, este ensino se resume à instrução. Na experiência dionisíaca, o cantor perde momentaneamente sua individualidade, se dissolve na falta de definição do mundo, e esse é um movimento de abertura para o novo, para o desconhecido, para aquilo que também faz parte dele, mas que ainda desconhece. As experiências dionisíacas “puras”, de maior falta de controle, de exploração e de improvisação livre, por exemplo, são úteis por possibilitarem momentos de suspensão do controle, abrindo espaço para novas formas de cantar, encontrando sensações outras, experimentando a si mesmo como ser cantante em formas variadas. Mas esta suspensão do controle, esta perda de comando sobre si, só tem valor artístico e pedagógico na possibilidade de um retorno transformado a uma experiência musical significativa que envolve, necessariamente, alguma medida.

A respeito de considerarmos duas concepções opostas acerca da relação corpo-cantor no ensino de canto, encontramos alguma aproximação com a proposição de Costa e Zanini (2016) de que a voz é um fenômeno complexo e que, portanto, professoras e professores de canto devem assim considerá-la em seus contextos de ensino. Nesta direção, os autores afirmam que a voz, “como fenômeno complexo, não pode ser explicada por meio de estratégias reducionistas” (COSTA; ZANINI, 2016, p. 124). A nosso ver, a principal contribuição de Costa e Zanini (2016) está na observação de que o raciocínio lógico linear não é capaz de abarcar o caráter complexo do fenômeno do cantar e que, sendo complexo, o ato do canto sempre terá dimensões que escapam a nossa compreensão como professoras e professores em contextos de ensino. É uma chamada de atenção para os possíveis problemas de soluções pedagógicas simplificadoras e universalizantes.

Esta proposta dos autores de que a compreensão do que é a voz exige um pensamento complexo, tal como Edgar Morin propõe em sua reforma paradigmática, contribui para a nossa proposta de pensar o ato do canto a partir de um embate de conceitos opostos. Neste ponto, a dialógica de Morin como possibilidade de sustentação de afirmações opostas igualmente verdadeiras se aproxima da riqueza criativa que Nietzsche vê na imagem da disputa entre forças opostas. Costa e Zanini (2016) não analisam especificamente a questão do corpo no ensino de canto. No entanto, esta aproximação com a teoria da complexidade nos possibilita pensar que as concepções de que o corpo é o instrumento do cantor e de que o cantor é um instrumento do

corpo podem ser dialogicamente aceitas para concebermos de forma complexa a relação corpo-cantor no ato do canto.

Pode ocorrer à leitora e ao leitor que, havendo duas forças opostas, o que se deve buscar é o equilíbrio. No entanto, a própria definição de equilíbrio é demasiadamente apolínea, é uma forma de impor uma medida. A disputa, *agon* nos termos gregos, implica não em um consenso no qual sejam superados os extremos em nome de uma conciliação, mas sim na manutenção das forças opostas, na manutenção do conflito (ACAMPORA, 2018). Na concepção de mundo nietzscheana em que a guerra é sem trégua, a conciliação pode até acontecer de forma momentânea, mas esse não é o seu objetivo. Assim, não se trata de evitar os extremos, mas de sustentá-los e produzir diferentes tensões entre eles. Nesta perspectiva, o ato do canto se dá nesta tensão entre os impulsos apolíneo e dionisíaco.

Considerações finais

Nós, professoras e professores, muitas vezes acabamos determinando que o objetivo do nosso ensino é que os corpos sejam submetidos à excelência dos parâmetros musicais de cada cultura. No entanto, coletivamente com nossas alunas e alunos, podemos enfrentar os ditames morais que dizem o que pode e o que não pode ser feito em uma aula de canto para criar novos valores que contemplem, e não apenas corrijam, o corpo.

A proposição teórica que estamos desenvolvendo na pesquisa de doutorado em andamento valoriza o ato de cantar na sua singularidade propondo parâmetros para pensá-lo como fruto de uma disputa de forças, em especial, de forças dionisíacas e apolíneas.

A disputa entre o apolíneo e o dionisíaco era considerada por Nietzsche um lugar de construção ética de significados na tragédia grega. Assim, esta proposição busca fornecer parâmetros que contribuem para o exercício da ética do ensino de canto, oferecendo uma plataforma conceitual dinâmica a partir da qual podem ser criados significados acerca do canto nas nossas vidas e de nossas alunas e alunos. É uma teoria que possibilita um olhar para o fazer pedagógico que auxilia a tomada de decisões. Trata-se de uma ferramenta conceitual que tem o propósito de abrir novas formas de se conceber a prática docente que contemple sua provisoriabilidade e contingência.

Referências

ACAMPORA, Christa Davis. *As disputas de Nietzsche*. Tradução de Peterson Roberto da Silva. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

BRITO, Dhemy Fernando Vieira; BEINEKE, Viviane. Ideias de música no coro infantil: por que e para quem as crianças cantam? *Revista da Abem*, v. 28, p. 328-343, 2020.

COSTA, Wanderson Moura; ZANINI, Claudia Regina de Oliveira. Canto e Teoria da complexidade: considerações acerca do pensamento complexo relacionadas ao aprendizado do canto. *Revista da Abem*. Londrina. v. 24, n. 36, p. 116-129, jan-jun, 2016.

FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musica. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.

MANGINI, M. M. Reflexão sobre o ensino de canto para alunos de um curso de licenciatura em teatro. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.13 - n. 2, 2013, p. 115-122.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Tradução, notas e posfácio Paulo Cézar de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018 [1883/85].

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1871].

SOUSA, Nadja Barbosa de; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. Diferentes abordagens de ensino para projeção vocal no canto lírico. *Per Musi*. n. 33. Belo Horizonte: UFMG, n. 33, p. 130-146, 2016.