

CONTROLE CEREBRAL NO APRENDIZADO DO CANTO

Mirna Rubim

O aprendizado do canto depende de três atitudes. A primeira é a construção do conhecimento, na qual o aluno recebe informações teóricas essenciais que o ajudará a compreender o funcionamento de seu aparelho vocal. Na segunda, a reflexão sistematizada, ele vai processar as informações teóricas obtidas anteriormente. A terceira atitude será, como consequência, a obtenção dos automatismos referentes à técnica vocal.

O cérebro motor, aquele que dá ordens aos músculos estriados, é que processa os automatismos, que são de dois tipos: primário (sugar, chorar, mamar, que nascem com o indivíduo) e secundário (dançar, cantar, dirigir automóvel, que são aprendidos). Logo, para que se adquira um aprendizado é necessário treinamento fundamentado, que ocorre na fase de reflexão sistematizada. A partir da repetição crítica e consciente de uma série de ordens cerebrais, percebidas através de sensações visuais, auditivas e cinestésicas, o aluno constrói um mapa corporal capaz de ser controlado pela vontade. Através da vontade, os mecanismos gradualmente apreendidos são assimilados e, por fim, automatizados.

Exemplo 1 - Processo do aprendizado



Estas três atitudes – construção do conhecimento, reflexão sistematizada e automatismo – estão presentes em todas as aulas. Caso o aluno já estude há muito tempo, sua tendência será de usufruir do automatismo adquirido na maior parte do tempo. Em contrapartida, o aluno iniciante utilizará a maior parte da aula nas etapas de construção do conhecimento e de reflexão sistematizada.

CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO

O aluno recebe informações teóricas essenciais relacionadas à técnica vocal mecânica da respiração, mecanismo básico da fonação, controle dos ressonadores, emprego dos articuladores, comunicação artística e vontade. Grande parte destas informações são obtidas na literatura, mas infelizmente, a maior parte dos livros não são encontrados em língua portuguesa.

Miller¹, Ware² e Appelman³ apresentam uma boa revisão da pedagogia vocal à luz da fisiologia, da acústica e da articulação verbal como ferramentas da construção do conhecimento embasado ou referido. Demo⁴ defende os marcos doutrinários que permitem a construção do conhecimento. Ele afirma que o professor deve detectar pistas provenientes do próprio aluno. Através da construção de uma consciência crítica de seus próprios sons, o aluno é orientado pelo professor na busca das opções vocais mais adequadas. Demo prioriza a arte de “aprender a aprender”, ou seja, a capacidade do professor de gerar no aluno autonomia e auto-consciência. Esta mobilização do aluno é o que Ware⁵ alega ser proveniente da motivação. Para que o professor desenvolva esta capacidade de motivar o aluno, é necessário que ele dê um tratamento diferenciado para cada aluno. Segundo Felix,⁶ alguns autores tais como Schiavo,⁷ Ferreira⁸ e Paula⁹ defendem a importância da relação professor-aluno. Paula defende a questão de se “estabelecer contato” como um dos pontos básicos de sua teoria. Algumas de suas sugestões são adotar uma postura amável, procurar o bem-estar do aluno e respeitar seus processos psicológicos. Ferreira¹⁰ afirma que “não é o professor que faz ou descobre o aluno, e sim ele mesmo através de pesquisas sonoras e treinamentos diários com a voz”. Outro argumento a favor desta posição é o de Azenha:

Todo encontro cognitivo com algum objeto da realidade implica uma estruturação e reestruturação deste objeto de acordo com um conjunto de significados próprios da organização dos conhecimentos de um indivíduo [...]. Cada nova estrutura constrói-se, portanto, a partir de pequenas mudanças na estrutura já existente, o que faz do desenvolvimento cognitivo um processo gradativo de avanços em direção a estruturas qualitativamente superiores.¹¹

Felix¹² conclui que uma didática para o canto [...] deveria estar aliada à percepção das características do indivíduo que apreende esse conhecimento. Todos estes

¹ Miller, R., *The structure of singing – System and art in vocal technique*, NY: Schirmer Books, 1996, pp. 205-239.

² Ware, C., *Basics of vocal pedagogy – The foundations and process of singing*, Nova York: McGraw-Hill, 1997, pp. 249-273.

³ Appelman, R., *The Science of Vocal Pedagogy*, Indiana: Indiana University Press, 1986, pp. 86-102.

⁴ Demo, P., *Desafios modernos da educação*, Rio de Janeiro.: Ed. Vozes Ltda., 1993, pp. 211-219.

⁵ Ware, C., op. cit., pp. 24-31.

⁶ Felix, S. M., *Ensino de canto no Brasil: uma visão histórica e uma reflexão aplicada ao ensino de canto no Brasil*, Rio de Janeiro: UFRJ, Dissertação de Mestrado, cópia em disquete cedido pela autora, 1998.

⁷ Schiavo, T. C., *O ensino de canto para o tempo presente*, Vol. XIV, Rio de Janeiro: RBM, 1984, p. 76.

⁸ Ferreira, L. P., *Voz profissional: O profissional da voz*, Editora Pró Fono, 1995.

⁹ Paula, W. M., *Manejo respiratório no canto – Subsídios ao ensino de canto, com base nas concepções psicopedagógicas de Carl Rogers e na fisiologia*, Rio de Janeiro: UFRJ, Dissertação de mestrado, 1997.

¹⁰ Ferreira, L. P., op. cit. pp. 25-26.

¹¹ Azenha, M. G., *Construtivismo – de Piaget a Emília Ferreiro*, São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.

¹² Felix, S. M., op. cit., cópia em disquete.

autores concordam no tratamento individualizado para cada aluno, respeitando suas características psicológicas assim como colaborando para a construção de novas estruturas de ensino-aprendizado. Aprender a aprender se enquadra nesta construção de conhecimento cognitivo sistematizado e gradativo em direção ao controle consciente.

Para que haja um tratamento diferenciado para cada aluno, Fonseca¹³ explica e detalha os diferentes tipos de percepção cognitiva: visual, cinestésico e auditivo. O diagnóstico do tipo de aprendiz com que se está orientando é importantíssimo para se definir os métodos e abordagens que serão adotadas no processo de reflexão sistematizada. Este diagnóstico evitará erros de aprendizagem. Por exemplo, um aluno predominantemente cinestésico prefere uma informação de caráter corporal do tipo proprioceptiva.¹⁴ Para este aluno uma consciência corporal baseada em informações fisiológicas será mais adequada. Já o predominantemente auditivo prefere uma linguagem mais relacionada aos sons produzidos, suas alterações de ressonância que servem de referência para a construção de seu padrão vocal. O visual tende a imitar as formas e imagens que o professor utiliza para executar determinado som, assim como necessita observar figuras e outros materiais visuais. A tendência geral é que cada aluno apresente um pouco de cada uma das três, mas sempre com alguma tendência para uma ou outra. Pela minha experiência, a maioria dos alunos é auditivo-visuais, seguido dos cinestésico-visuais. Mello¹⁵ defende a construção do esquema corporal vocal e Ware¹⁶ a integração mente-corpo. Com informações obtidas na construção do conhecimento e do esquema corporal, o aluno se torna capaz de construir sua identidade vocal.

REFLEXÃO SISTEMATIZADA

Uma das lacunas diagnosticadas por Felix¹⁷ é a carência, em língua portuguesa, de literatura pedagógica-vocal. Segundo este autor, a maior parte dos livros publicados no Brasil trata a técnica vocal com maior enfoque para a fisiologia da voz, com terminologias imprecisas, às vezes incorretas, metafóricas, ou imagens intelectuais ilegítimas, não necessariamente com relação lógica com o que ocorre fisiologicamente. Na verdade, a técnica vocal se depara com diversas situações paradoxais que devem ser

¹³ Fonseca, V., *Introdução às dificuldades de aprendizagem*, 2ª ed., Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1995, pp. 148-187; 202-221.

¹⁴ Propriocepção – capacidade que o cérebro tem de perceber os movimentos. Os proprioceptores são receptores neuromusculares situados nas fâscias (membranas transparentes que cobrem todos os músculos), músculos, tendões, ligamentos e articulações que enviam ao cérebro informação referentes aos movimentos musculares e articulatorios.

¹⁵ Mello, E. B. S., *Educação da voz falada*, Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1972.

¹⁶ Ware, C., op. cit., pp. 32-51.

¹⁷ Felix, S. M., op. cit., cópia em disquete.

bem compreendidas pelo professor de canto. Entretanto, a literatura disponível não esclarece estes paradoxos.

Na fase de reflexão sistematizada, o professor e o aluno cuidam de construir um mapa corporal, que é referido na literatura como estratégias mente-corpo, tanto referido por Ware¹⁸ quanto Miller.¹⁹

Ware apresenta a melhor orientação pedagógica devido ao tratamento cuidadoso que ele dá ao aluno de canto. Ele aborda desde aspectos psicológicos do canto até à postura do cantor em relação à sua carreira. Também trata da integração mente-corpo, de todos os aspectos da construção do conhecimento, além de sugerir uma série de exercícios práticos para professores e alunos de canto. Ware diz que o instrumento vocal é o corpo humano todo e compara os cantores a atletas. Como atletas, os cantores demandam muita energia, energia esta proveniente dos exercícios que, segundo pesquisas atuais, devem ser aeróbicos. Outros aspectos importantes, segundo Ware, são uma dieta programada e uma nutrição adequada, exercícios de relaxamento, prática de meditação, evitar o stress através do sono e descanso necessários.

Outras estratégias de integração mente-corpo são a Técnica de Alexander, o método Feldenkreis, T'ai Chi Ch'uan e Rolfing, também chamado de integração estrutural. A técnica de Alexander é amplamente usada em diversas universidades da Europa e Estados Unidos como ferramenta coadjuvante no processo da integração mente-corpo, colaborando com correções de posturas e conscientizando, tanto cantores quanto qualquer outro profissional, contra os maus hábitos que estes adquirem no dia-a-dia. Segundo Heirich,²⁰ os princípios fundamentais da Técnica de Alexander são (1) um corpo humano é uma unidade trabalhadora e deve ser tratado como um todo, o que significa que todo esforço muscular excessivo em qualquer parte do corpo interfere com o resto do sistema; (2) a grande maioria de nossos problemas é o resultado direto de *como nós fazemos o que nós fazemos*, tais como postura hipotônica e mandíbula cerrada; (3) o que é familiar é sentido como *correto*; (4) o trabalho do organismo humano é guiado pelo *controle primário*, termo criado por Alexander²¹ para definir certas relações de equilíbrio entre crânio e nuca entre si, e da posição crânio-nuca com o tronco; (5) uma aula de Alexander é um processo de reeducação que começa com a consciência das condições iniciais e a descoberta daquilo que precisa ser mudado. O mais importante da técnica é o entendimento do hábito com sendo um automatismo adquirido passível de modificação. O aprendizado do canto requer constantes mudanças de hábito, assim como repetidos reajustes até que o aparelho fonador alcance um controle refinado, que possibilite ao intérprete executar as mais ricas nuanças e malabarisismos vocais com consciência e controle.

¹⁸ Ware, C., op. cit., pp. 32-51.

¹⁹ Miller, R., op. cit., pp. 1-19; 236-238; 278-279.

²⁰ Heirich, J. R. "The Alexander technique and voice pedagogy", *The NATS Journal*, 49, 1993, 5: pp. 16-18.

²¹ Alexander, F. M., *O uso de si mesmo*, Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1984.

AUTOMATISMO

A partir da repetição crítica e consciente de uma série de ordens cerebrais, evidentes através de sensações visuais, auditivas e cinestésicas, o aluno desenvolve seu mapa corporal capaz de ser controlado pela vontade. Machado²² explica que a área motora cerebral dá ordens aos músculos estriados e processa os automatismos. Como mencionado anteriormente, há dois tipos de automatismo: o primário (inato) e o secundário (aprendido). Para se adquirir um automatismo secundário é necessário treinamento, obtido durante a fase de reflexão sistematizada. A conquista deste automatismo será resultado de uma orientação pedagógica consistente, fundamentada e, conseqüentemente, convincente. Um aprendizado mal conduzido levará a uma série de maus hábitos, que se manifestarão como distorções vocais diversas.

Machado²³ fornece informações relevantes do mecanismo cerebral do aprendizado, mostrando o que é possível e o que não é possível controlar. O professor de canto terá assim argumentos ainda mais convincentes. E Manso²⁴ afirma que existem, ainda em nosso século, professores que insistem em ensinar de uma maneira empírica, apesar de todo o desenvolvimento da ciência.

Segundo Machado, os sistemas aferentes²⁵ e eferentes²⁶ do corpo levam e trazem todas as informações de percepção e execução de intenções cerebrais. Mas é Tomatis²⁷ que defende que o ouvido humano é o principal controlador, uma vez que, no caso da técnica vocal, o som aprimorado é a grande prioridade. Tomatis diz que o ouvido é a principal referência para o processo de reflexão que podemos chamar de “o pensar auditivo”. É o ouvido bem treinado que será capaz de construir, juntamente com a consciência vocal, um mapa de sons associados a sensações corporais. Ele também afirma que o ouvido direito é o ouvido predominante, e que é através dele que o aluno se concentra nos sons emitidos e percebe a voz, corrigindo gradualmente suas distorções ou “maus usos” (termo muito usado por Alexander).

Assim, a partir do conhecimento fundamentado, diversos automatismos são alcançados gradualmente durante a reflexão sistematizada. O aluno de canto, assim como o de instrumento, é capaz de aprender e obter melhores resultados de seu estudo se tiver um embasamento teórico consistente, uma orientação adequada para desenvolver seu mapa corporal e a ajuda de uma estratégia de integração mente-corpo, por exemplo a Técnica de Alexander, para enfim conquistar o automatismo tão desejado por todo aprendiz.

²² Machado, A., *Neuro-anatomia funcional*, Rio de Janeiro: Livraria Atheneu, 1980, pp. 260-262.

²³ *Ibid.*, pp. 260-262.

²⁴ Manso, M. S., *Evolução da técnica vocal*, Salvador: UFB, 1995, p. 14.

²⁵ Aferente – grupo de nervos que traz informações dos receptores e órgãos dos sentidos para o cérebro.

²⁶ Eferentes – grupo de nervos que leva informações motoras ou viscerais do cérebro para a periferia.

²⁷ Sollier, P., “Overview of the Tomatis method”, <http://tomatis.com/overview.html>, 1999.