

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

Instituto de Artes – IdA

Departamento de Artes Cênicas – CEN

**O canto no teatro: reflexões sobre as potencialidades da prática do
canto popular no teatro.**

Thamiris de Oliveira Lima

BRASÍLIA – DF, 2018

THAMIRIS DE OLIVEIRA LIMA

O canto no teatro: reflexões sobre as potencialidades da prática do canto popular no teatro.

Trabalho de Conclusão de Curso a ser apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Orientadora: Profa. Dra. Sulian Vieira Pacheco

**Brasília – DF
2018**

THAMIRIS DE OLIVEIRA LIMA

O canto no teatro: reflexões sobre as potencialidades da prática do canto popular no teatro. THAMIRIS DE OLIVEIRA LIMA - BRASÍLIA-DF. 2018.

Orientadora: Professora Doutora Sulian Vieira Pacheco.
Monografia (Graduação) – Universidade de Brasília -UnB
Departamento de Artes Cênicas - CEN, Brasília, 2018.



O Canto no Teatro:
reflexões sobre as potencialidades da prática do canto popular no teatro.

Thamiris de Oliveira Lima

Trabalho de Conclusão de Curso submetido como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Interpretação Teatral do Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, apresentada e aprovada com menção **SS** pela banca examinadora abaixo assinada:

Brasília, 4 de julho de 2018.

Prof. Dra. Sulian Pacheco Vieira (CEN/UnB)
Orientadora

Prof. Dra. Felicia Johanson (CEN/UnB)
Membro da Banca

Prof. Dr. Luis Carlos Ribeiro dos Santos (CEN/UnB)
Membro da Banca

DEDICATÓRIA

Dedico à minha família e aos amigos, que me afetam, desafiam, melhoram e fortalecem minha alma e caráter em todas as minhas conquistas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, a quem eu atribuo a responsabilidade por me fornecer habilidades e uma alma sensível de artista, além de dar oportunidades para melhorá-las a cada desafio.

Agradeço à minha mãe Marcia Lima e ao meu pai Eli Lima por todo apoio à minha vida artística desde a minha infância, por me incentivarem na arte, por acreditarem em mim, por me ensinarem a ser quem sou hoje. Agradeço aos meus irmãos Thales Lima e Thainá Lima, que sempre foram os primeiros amigos a quem recorri e recorro, irmãos amados que sempre me motivaram a crescer no canto e no teatro e por me serem cúmplices de sangue e leais em todas as horas.

Agradeço aos meus amigos mais chegados que irmãos, à Aline Duarte, Ana Rafaela, Beatriz Santos, Angelica Almeida, Nadja Belissa, Luana Araújo, Rainer Barbosa, Danielle Scardini, Vítor Santos, Danielle Gonzaga, Rodrigo Rodrigues, Luisa Souto, Mariana Azevedo, Sarita Câmara, Gabriela Cristina, Gabriel Palmeira, Anna Wegermann, Ila Marinho, Marina Cintra, Carolina Franklin, Clarissa Melasso, Bárbara Albuquerque, Judah Raposo, Luiz Carrier, Giovanna Baptista, que me fortaleceram em toda a minha caminhada pessoal e profissional, por terem sido os melhores, os mais amorosos e os mais divertidos amigos que eu poderia ter. Agradeço a todos os risos e choros que compartilhamos, festas, jogos, problemas, desafios. Cada um de vocês possui parte no que conquistei e no que conquistarei. Todo meu amor e gratidão a vocês, por fazerem a vida valer a pena.

Agradeço aos amigos de curso, à Ariel Pimenta, Tainá Cary, Camila Franco, Bruna Tourão, Jemima Bracho, Daniel Zacariotti, Arthur Scherdien, Gregório Benevides, Isabela Baroz, Victor Hugo Leite, que sempre estiveram abertos a aprender e ensinar e por crescerem junto comigo nesse caminho acadêmico.

Agradeço a todos os meus mestres no canto, no teatro e nessa universidade, que foram tantos e tão gentis na arte do ensino. Agradeço por compartilharem de seu conhecimento e por contribuírem para o meu aprimoramento.

E, por fim, agradeço, com muito carinho e alegria, à minha orientadora Sulian Vieira, que me amparou e acolheu minhas ideias, me ajudando a concluir este trabalho.

RESUMO

O foco da monografia é refletir sobre a produtividade de práticas do canto popular na formação de atores e atrizes, explicitando as contribuições de tais práticas para a expressividade cênica. Para tal serão apresentados aspectos relevantes referentes às práticas de canto popular a fim de serem associadas às considerações de Constantin Stanislavski a respeito da voz, através de elementos do canto, na formação de atores. A metodologia consiste, inicialmente, na revisão bibliográfica pontual dos livros e artigos de autores associados às Artes Cênicas como Constantin Stanislavski, César Lignelli e Sulian Vieira e de autores relacionados a práticas de canto como Mônica Marsolla, Tutti Baê e Marconi Araújo, todos relacionados diretamente à minha formação no canto e no teatro. Posteriormente, foi realizada a descrição de noções básicas referentes ao treinamento vocal de cantores, relevando a importância do domínio dos parâmetros do som. Também foram apresentados os aspectos da proposta de Stanislavski para a formação de atores referente à voz e dicção na fala e no canto. Simultaneamente, foram levantados os pontos de contato entre as práticas de canto e as necessidades atorais relacionadas à voz e à construção de personagens, concentradas, nesse caso, nas práticas de teatro realista. Tal análise nos permitiu concluir que as propostas de práticas e técnicas do canto popular com ênfase no exercício pontual sobre os parâmetros do som, podem oferecer resultados efetivos para a cena e para a construção da personagem. Em um contexto em que a voz e a palavra têm sido, comumente, reconhecidas como desafiantes para atores e atrizes, o trabalho sobre tais instâncias não deveria ser evitado ou deixado para os últimos momentos dos processos criativos. Nessa experiência, observamos que o domínio de elementos do canto tem grande potencial de proporcionar uma relação de comunicação eficaz junto à plateia, levando em consideração tanto a gestualidade cinética quanto vocal.

Palavras-chave: Voz; Canto; Expressividade; Som; Personagem.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I – Fundamentos técnicos e estéticos presentes na prática do canto popular	14
1.1 - Funções Corporais envolvidas na Produção de Voz	15
1.2 - A Respiração no Canto	18
1.3 - Impostação Vocal: propulsão, formação e ressonância	19
1.3.1 - Sobre o Belting	20
1.4 - A Interpretação do Cantor e do Ator	22
1.5 - Os Parâmetros do Som e as Atitudes em Cena	24
CAPÍTULO II – A Dicção e o Canto na Construção da Personagem	27
2.1 - Um pouco sobre o livro <i>A Construção da Personagem</i> e o realismo teatral	27
2.2 - Os Efeitos Sonoros e a Sensação das Palavras	28
2.3 - Potencialidades das Técnicas do Canto para o Teatro Realista	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIAS	41

INTRODUÇÃO

“Enviar Luz à profundidade do coração é dever do artista.”

Robert Schumann

Desde que comecei a cantar profissionalmente e atuar em peças teatrais, aos 13 anos, a voz, com ênfase no controle da respiração, sempre foram os elementos que funcionavam como ponto de partida para a construção de personagens. Por ter estudado canto e música e por precisar me adaptar vocalmente e cantar estilos diferentes que me eram solicitados, o timbre, ou seja, a qualidade de ressonância específica da voz que diferentes estilos demandam, por exemplo, se destacou para mim como um dos parâmetros do som mais interessantes e versáteis para a composição de um personagem. A voz, portanto, sempre foi objeto da minha curiosidade.

O trabalho de voz para a cena se intensificou quando participei de montagens de teatro musical, paralelas à minha formação em interpretação teatral, experiências que serão relatadas adiante. Nesses espetáculos, a exigência da voz e da palavra era grande e o elemento principal que guiava a atuação. Apesar de já ter um conhecimento prévio sobre como cantar, pude perceber como meu corpo e minhas qualidades gestuais e vocais demandavam um estado de concentração alto para esses papéis específicos. Para executá-los, era preciso um intenso e rico trabalho em cada área específica, pois era necessário cantar, dançar e atuar ao mesmo tempo. Dessa forma, percebi que aumentava, portanto, o nível de dificuldade e atenção sobre essas ações corporais, pois o canto, dança e interpretação precisavam funcionar conjuntamente. Essa demanda específica da estética do teatro musical, abarcando voz e movimento em prol da atuação, sempre me instigou e, por este motivo, procurei identificar e explorar os caminhos para conseguir responder a ela também em outras formas teatrais, com aquelas com ênfase na atuação.

Ao ingressar na universidade, as disciplinas nas quais pude entender mais sobre a conjunção de voz e movimento no teatro foram *A Palavra em Performance Teatral* e *Voz e Palavra na Performance Teatral*, ministradas pelos professores Sulian Vieira e César Lignelli. Com elas, pude entender melhor as especificidades e potencialidades dos sons vocais, como eles podem ser produzidos e modificados para a cena. Nesse contexto, entrei em contato com a noção de voz como “uma produção corporal capaz de produzir sentidos complexos controláveis na cena”, defendida por Silvia Davini (2002, p 60). A autora nos estimula a questionar as

noções que consideram a voz como um instrumento humano, para dar lugar a uma ideia de que a voz é realizada, produzida pelo corpo, assim como o movimento o é. Assim, considerar a voz como um instrumento implicaria, entre outros diversos aspectos, em restringir suas potencialidades às de um instrumento, algo não humano por definição, desconsiderando o que a faz tão fascinante: ser uma das potências do corpo humano, ou seja, uma forma de agir do ser humano em suas relações com o mundo, passível de ser controlada de acordo com nossos objetivos, contudo, sempre suscetível às emoções, ou seja, mais humana impossível.

Em acréscimo, observei o quanto o contato com técnicas de canto pode potencializar a própria qualidade de presença do ator e atriz cênicos. Foi a partir de então que meu interesse sobre o tema deste trabalho se concretizou.

Com o espetáculo musical *A Resposta – Auto de Páscoa (2015)*, produzido pela Igreja Batista Capital, e a peça *Cinema Pelado (2017)*, resultante da disciplina *Projeto de Diplomação em Artes Cênicas I*, sob a direção da professora Felícia Johansson, na qual eu interpretava três personagens que, de fato, reconheci a importância do trabalho vocal para a minha ampla expressividade em cena.

Nos espetáculos citados, percebi que a voz era o elemento que unia as minhas ações do canto, da dança e da interpretação. Para a primeira peça, a demanda de atuação se baseou no canto, por se tratar de um espetáculo musical com mais de vinte músicas. O canto era o elemento principal na narrativa, mas que deveria se conjugar com a atuação, de forma que as músicas cantadas contassem as histórias. Em *Cinema Pelado*, por se tratar de uma peça de estética realista, o texto era o elemento nuclear para as narrativas, com o qual voz e movimento se conjugavam na interpretação. Ainda que eu não tenha explorado o canto da mesma forma nas duas ocasiões, o mesmo me auxiliou no entendimento de como eu deveria “posicionar” minha voz e como seriam suas cores e projeções, conforme a mudança de personagens e de estados ocorriam.

Em específico, *Cinema Pelado* se tratou de um trabalho de participação conjunta e colaborativa entre alunos e a professora, que optou pela ideia de traspor, para o teatro, cenas dos filmes mais desejados pelos próprios alunos. Ela nos provocou no sentido de lembrarmos de cenas ou sequências cinematográficas que tivessem nos despertado a admiração, ou provocado sensações que se perpetuassem no nosso imaginário para que, como atores e atrizes, pudessemos reproduzi-las, vivendo no palco aquelas histórias e personagens que nos moviam.

Dessa forma, trabalhamos com o realismo, forma mais utilizada pelo cinema, e selecionamos cenas de filmes de diversas estéticas para compor nosso trabalho de diplomação,

que seria uma sequência de cenas feitas no palco, filmadas e projetadas simultaneamente à peça, em telas que usávamos como parte do cenário.

Cada ator e atriz escolheram três personagens para interpretar, unindo suas vontades às decisões da maioria do grupo e, assim, entregando atuações que evidenciassem as diferentes qualidades e particularidades de suas personagens. Através de tal trabalho, percebi que essa seria a oportunidade de colocar em prática a curiosidade em relação a como a voz, os sons e as palavras poderiam se agregar às atitudes em cena e, assim, formar traços e nuances na identidade de cada personagem. Apesar desse trabalho ter sido muito importante para essas conexões que desejo estabelecer, no contexto dessa monografia, não focarei nesse processo específico de construção dessas personagens.

Nas duas montagens citadas, tive a oportunidade de explorar mais intensamente as relações entre o trabalho vocal, o canto e minha performance como atriz, visto que trabalhei com personagens de estéticas, contextos, vivências e personalidades completamente diferentes entre si e de mim, o que foi uma opção pensada. Essas peças me proporcionaram experimentar meus conhecimentos de técnicas de canto, juntamente com técnicas de interpretação que foram trabalhados durante minha trajetória no curso.

Procurei como proposta em minha construção de personagem diferenciar cada um com seus corpos e, principalmente, explicitando suas particularidades vocais. Nos referidos trabalhos, procurei fazer com que a voz de cada um indicasse características que individualizam as personagens como *status* social, gênero e idade. Além disso, procurei adequar as ressonâncias e sons que eu fazia para o canto à realidade cênica, tentando encontrar os caminhos para uma expressividade forte e contundente que unisse o canto e a atuação dessas personagens.

Observei, no contexto de minha formação e experiências fora do âmbito universitário, que atores e atrizes que possuíam disciplina de treinamento ao menos em algum aspecto da prática teatral também demonstravam ter atitudes mais produtivas em relação aos processos de ensaio. Especificamente, em relação aos que tinham treinamento vocal, estes pareciam ter maior atenção também em relação ao movimento, o que parecia produzir em seus exercícios de atuação uma espécie de qualidade energética que potencializava a expressividade cênica.

Tais atores e atrizes demonstravam autonomia e independência em relação aos diretores e professores no que se referia à preparação para as aulas e para os ensaios, trabalhando compromissadamente desde o momento em que entravam na sala. O ambiente e as pessoas se tornavam propositivos, pois seus corpos pareciam estar mais disponíveis para se oferecerem aos jogos cênicos propostos, estado que entendo estar relacionado também à disciplina à qual

nos submetemos quando treinamos para aprimorar constantemente nosso corpo para a expressão estética.

Quanto ao treinamento, o diretor britânico de teatro e cinema Peter Brook observa: “Sabemos, teoricamente, que todo ator deve diariamente colocar a sua arte em questão – como os pianistas, os bailarinos, os pintores – e que, se não fizer, quase certamente estagnará, criará clichês e entrará em decadência” (BROOK *in* GROTOWSKI, 1976, p. xii). Entendo que Brook, ao usar o advérbio ‘teoricamente’, esteja aludindo ao típico estereótipo de ator despreocupado, um pouco desleixado com seu desenvolvimento técnico. Tal esteriótipo sempre me incomodou enquanto atriz, por ter sido confrontada desde muito cedo a treinar a fim de obter o melhor das minhas capacidades no canto e no teatro.

Essas observações sobre as qualidades expressivas e de disciplina justificam o meu interesse e necessidade de refletir nesse momento de conclusão de graduação sobre o trabalho de voz, mais especificamente o de canto, como um importante aspecto técnico e estético da formação de atores e atrizes.

A graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília me permitiu perceber, entre outras descobertas, a potencialidade do canto, do trabalho vocal para a cena. Contudo, simultaneamente a essas descobertas, também pude perceber o quanto o trabalho vocal parece, geralmente, carecer de desenvolvimento de apropriação, por parte de atores, atrizes e diretores.

Assim, me questiono: Por que as dificuldades de nos apropriarmos do treinamento vocal para cena? Quais podem ser as consequências para atores e atrizes que se preocupam com a voz, o canto e o estudo da música como instâncias iniciais de sua expressividade e formação? O que o treinamento vocal para o canto pode oferecer para a cena?

Partindo dessas questões, o objetivo principal deste estudo não é necessariamente respondê-las, mas, a partir delas, refletir sobre aspectos produtivos de práticas do canto na formação de atores e atrizes, explicitando a contribuição de tais práticas para a expressividade cênica, isto é, traçando conexões entre as potencialidades do canto para a cena e as necessidades técnicas de atores e atrizes cênicos.

Considerando a intensa presença da música em minha formação, pretendo explicitar as noções básicas referentes ao treinamento vocal de cantores, por meio de algumas considerações de autores associados às Artes Cênicas como Constantin Stanislavski, César Lignelli, Sulian Vieira e de autores relacionados a práticas de canto como Mônica Marsola, Tuti Baê e Marconi Araújo, todos relacionados diretamente à minha formação no canto e no teatro.

Assim, essa monografia estrutura-se em dois capítulos. Apresentando-se no Capítulo 1

uma breve caracterização de fundamentos técnicos e estéticos mais presentes na prática do canto popular e do teatro musical, vivenciada pela autora desta monografia, a fim de situar os leitores nas habilidades básicas desenvolvidas nesta prática, sendo elas: impostação vocal, musculatura intrínseca da laringe e registros, técnica respiratória (apoio diafragmático), coordenação fonorespiratória, ressonância, timbre, interpretação no cantor e no ator e atriz. Também serão tratados alguns aspectos importantes para a abordagem dos sons e das palavras em cena apresentados pelas disciplinas de voz e palavra do nosso Departamento, explicitando as relações entre parâmetros do som e atitudes, considerados por Lignelli e Vieira.

No Capítulo 2 são levantados pontos a respeito da visão de Constantin Stanislavski sobre o treinamento de atores e atrizes, suas dimensões sobre canto, dicção, a construção da personagem e a relação desses elementos com a interpretação cênica. São abordadas as relações entre tais habilidades desenvolvidas na prática da música e do canto e as necessidades básicas de atores e atrizes em cena, a fim de explicitar as contribuições da prática do canto para a prática da cena.

CAPÍTULO I - Fundamentos técnicos e estéticos presentes na prática do canto popular

Neste capítulo são apresentados, de maneira resumida, alguns fundamentos técnicos relevantes de duas abordagens metodológicas: no canto popular considerarei as propostas de Mônica Marsola e Tutti Baê e no teatro musical considerarei a proposta de Marconi Araújo. O contato que tive com alguns desses fundamentos, antes e simultaneamente à minha formação no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, como apresentado na Introdução, parece ter sido de grande importância para o atual entendimento que possuo sobre o trabalho de ator e atriz.

Considero o exercício do canto como uma forma musical que pode provocar e transmitir os mais diversos sentidos, a depender da música e das intenções e atitudes do cantor. É através do somatório de desempenho vocal, carregado de intenções e atitudes, que o cantor deseja tocar cognitiva e afetivamente o seu público.

O canto popular define-se como a modalidade do canto em que a expressão musical do artista é mais livre para o improviso, se comparado às técnicas do canto lírico, que seguem convenções que vêm sendo estabelecidas, no mínimo, desde o século XVII. No canto popular, considera-se, geralmente, a amplificação da voz por meio de microfones e sistema de som, que permite que a emissão da voz tenha intensidade próxima à intensidade da fala, com a suavidade que a ela é peculiar. Na interpretação de canções populares, há a possibilidade da improvisação e não há um repertório que deve ser fielmente seguido, como em partituras musicais no canto lírico. Cantores populares podem ter acesso a variadas técnicas, mas possuem a liberdade de usar aquelas que considere interessantes para construir sua identidade vocal.

Inicialmente, explicitarei em que consiste os princípios básicos de técnica vocal para os autores citados e como esses autores refletem e propõem estratégias para o trabalho vocal do cantor e do ator ou atriz.

Em seguida, falarei a respeito da abordagem sobre os parâmetros do som na visão pragmática de Lignelli, que propõe a decomposição do som em parâmetros para situar os leitores na complexidade e potencial dos fenômenos acústicos, reconhecendo-os em suas características e permitindo que os sons sejam considerados no contexto performativo. Cabe observar que a relevância da proposta de Lignelli nesse contexto refere-se ao fato de que sua proposta tem sido uma das que mais me apoiam, desde a perspectiva da voz, na composição de

personagens em trabalhos dentro e fora do Departamento de Artes Cênicas. Serão observadas ainda as relações que Vieira traça entre os parâmetros do som e as atitudes em cena. A experiência com o estudo dos parâmetros aplicados diretamente à cena teatral, me permitiu tratar as personagens com grande objetividade no contexto de suas cenas em relação à percepção da plateia.

Importa também ressaltar que Marsola e Baê são cantoras que estudaram por anos técnicas do canto popular e, na obra *Canto: uma expressão*, esclarecem objetivamente os principais aspectos para uma produtiva prática do canto, sugerindo exercícios e treinos de maneira didática que auxiliem a compreensão teórica e prática do canto.

Por sua vez, Araújo é cantor lírico, maestro, diretor de musicais e vocal *coach*¹ de cantores, atores e atrizes profissionais. Especializou-se na técnica do *belting* contemporâneo, derivada do canto popular e específica para a estética do teatro musical e da música *pop*, na qual o canto deve acontecer de forma muito próxima a da fala.

Assim, no livro *Belting Contemporâneo*, o autor pormenoriza as técnicas que desenvolveu para a otimização vocal de cantores, atores e atrizes, oferecendo aos seus leitores as noções para aprimorar o trabalho vocal em cena. O *belting* é uma técnica amplamente usada no teatro musical no Brasil e no exterior, e consiste na produção da voz com a laringe um pouco mais alta, com pressão subglótica intensa e ressonância orofaríngea, o que resulta acusticamente num som muito brilhante.

Dentre as obras dos autores que me apoiam nesse capítulo, destacarei seis aspectos inter-relacionados que me interessam especificamente, pois, em meu entendimento, parecem ser os que mais sintetizam a relação entre os aspectos anatômicos relacionados à produção de voz e à interpretação cênica. São eles: o corpo e a produção vocal (musculaturas e partes), controle muscular da inspiração e expiração (coordenação fono-respiratória), propulsão, formação da voz e ressonância, interpretação na voz do cantor, ator e atriz e parâmetros do som.

1.1 - Funções Corporais envolvidas na Produção de Voz

Para Marsola e Baê, as partes do corpo que participam direta ou indiretamente da produção de voz são três (2000, p. 13):

1. O aparelho respiratório, por onde entra e passa o ar. Nele, há as vias aéreas, que são as

¹ É o termo em inglês utilizado para designar um instrutor de canto.

narinas, fossas nasais, faringe, glote, laringe e traquéia. Há também os pulmões, que possuem os brônquios, alvéolos e bronquíolos. O ar entra e sai dos alvéolos através do movimento conjunto do tórax e diafragma.

2. O aparelho fonador, que é por onde o ar se transforma em som ao passar pelas pregas vocais, que se localizam na laringe. Os fonemas são produzidos pela modificação do ar, que é feita pelas pregas e pelos articuladores, que são:

- Mandíbula inferior: único osso que se move na face, o qual deve estar sempre relaxado.
- Língua: deitada e rasa no fundo da mandíbula inferior. Na emissão de vogais e na maioria das consoantes, a posição da língua deve ser a mesma. Ela se eleva naturalmente quando as vogais “e” e “i” são emitidas.
- Palato Mole: é o fundo da garganta, o qual se levanta para tornar o som “redondo”.
- Lábios: naturais e firmes, se articulando de acordo com a pronúncia.
- Alvéolos, dentes e palate duro: articuladores passivos.

3. O aparelho ressonador, que é a “caixa de ressonância” por onde o som produzido nas pregas vocais se amplifica e de onde vem a qualidade do som, isto é, se o som é mais aberto ou nasal, por exemplo. No aparelho ressonador, há:

- A Caixa de ressonância inferior: faringe, traquéia, brônquios e pulmões.
- A Caixa de ressonância superior: cavidades bucais e cavidades da face. Esses ressonadores faciais são os mais importantes para o canto, pois é neles que acontece o fenômeno conhecido como “cantar na máscara”. Associando a ressonância facial, às de peito (notas graves) e palatais (medias), o som da voz sai com brilho em toda sua extensão.

Araújo, dentro da técnica do *belting*, considera ainda a divisão entre os músculos intrínsecos da laringe. O autor afirma:

Os músculos Cricotireóideos (CT) são os tensores responsáveis pelo alongamento das pregas durante a emissão de tons agudos e os músculos Tireoaritenóideos (TA) são responsáveis pelo encurtamento das pregas durante a produção de tons graves. (Araújo, Marconi, 2013, p. 14 *apud* Pinho, Silvia & Pontes, Paulo.)

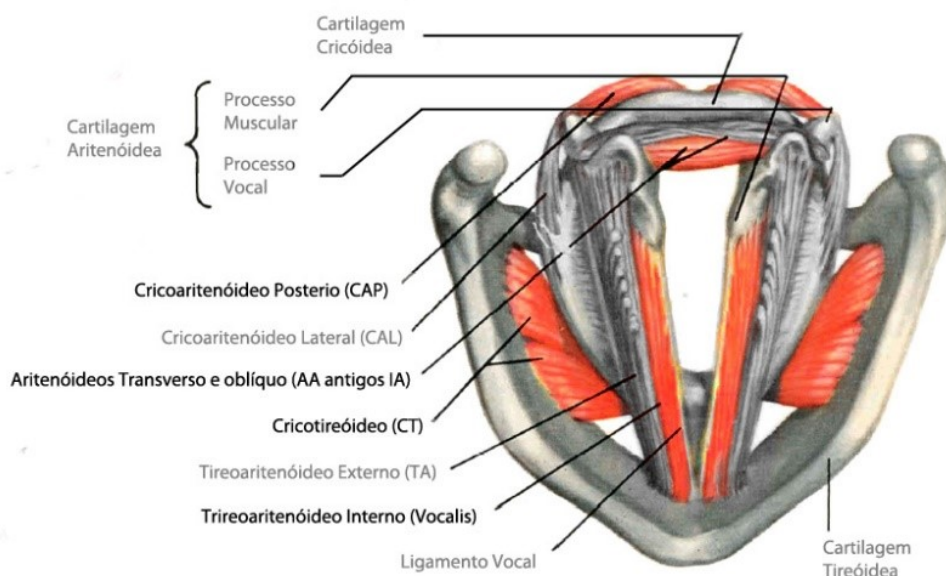


Figura 1

Dessa forma, os músculos TA caracterizam-se pela força de explosão e os músculos CT são responsáveis pela resistência. Como ressalta o autor, a compreensão dessas partes da fisiologia vocal é importante para que o cantor entenda a anatomia de seu corpo e como se produz fisiologicamente a voz e, assim, saiba produzi-la com o maior aproveitamento e saúde possíveis. Araújo afirma: “O conhecimento destes músculos nos leva a um melhor entendimento dos registros” (2013, p. 15). Esses registros são pormenorizados logo a seguir, porém importa dizer que a frase em questão sugere que o cantor deve dominar o conhecimento teórico e prático da produção vocal, pois é esse conhecimento aplicado que vai fazê-lo executar exercícios e músicas sabendo que está usando a musculatura que deve para que esses registros sejam identificados. Ao saber onde o músculo está e sua função, o cantor entende as “sensações do som” de sua voz e como elas acontecem conforme os registros acontecem.

Esses registros são comumente denominados por teóricos do canto como registro basal ou *fry*, o registro modal (dividido em peito, médio e cabeça) e o registro elevado, referente ao falsete. O registro basal é um som grave, de baixíssima frequência, e se assemelha ao som de bolhas estourando, pois é um som crepitante. Os registros modal e elevado são os mais utilizados para o canto, de modo geral. No registro elevado, isto é, em notas mais agudas, há maior participação de CT, enquanto o TA pode se encontrar relaxado. Já nos sub-registros do registro modal, que são os de peito, médio e cabeça, a participação dos músculos TA e CT acontecem conforme a elevação das notas. Ao usar a “voz de peito”, isto é, o registro modal, há maior participação de TA que de CT. No sub-registro médio, há um equilíbrio entre os músculos TA e

CT. Com a “voz de cabeça”, existe o registro modal com mais participação de CT e menos de TA.

O autor procura, portanto, elucidar aos cantores e profissionais da voz o funcionamento da musculatura e suas nomenclaturas, a fim de situar o artista na colocação correta de sua voz conforme a demanda, além do controle de todas as partes essenciais para que a voz saia com equilíbrio, projeção, timbre claro e articulação. “Colocar a voz”, portanto, é um termo muito utilizado no canto, e ele significa impostar a voz em determinado registro, utilizando a musculatura necessária para tal, ou seja, encontrar o ajuste que permite a produção de uma determinada qualidade de som vocal específico.

1.2 - A Respiração no Canto

A voz pode ser considerada, grosso modo, como o fenômeno em que o ar, vibrando através de pregas vocais, se transforma em som. A respiração, portanto, é o fator mais simples no ensino do canto e a consciência e controle sobre ela é que auxilia no equilíbrio de cada aparato vocálico na emissão de notas musicais.

De acordo com a explicação de Marsola e Baê, a respiração diafragmática e intercostal é a ideal para o canto, porque, com ela, há maior capacidade de captação do oxigênio, o que viabiliza um fluxo de ar contínuo e notas mais longas, além de não sobrecarregar os músculos do pescoço e da laringe. A respiração sustentada apenas nesses músculos pode acarretar desgaste, nódulos, voz rouca, porque há maior força para manter o ar por mais tempo.

Através dos movimentos de inspiração e expiração, o diafragma desce e sobe em direção ao abdômen, possibilitando a entrada de ar nos pulmões. Há o consenso entre profissionais da voz de que, para o canto, o cantor não deve elevar seu peito, como se enchesse apenas a parte frontal de sua caixa torácica. O desejável para um bom apoio intercostal é que o cantor ou cantora, ator ou atriz aprendam a expandir a respiração também lateralmente, abrindo as costelas para fora, de forma a gerar um apoio no diafragma que pressione a coluna de ar, logo irá passar pelas pregas e produzir o som.

Esse entendimento é essencial na prática da respiração ideal para o canto, pois assim os cantores não usam a garganta como função de apoio, o que faz a voz sair com muito esforço e excesso de pressão, prejudicando a boa emissão e até mesmo causando danos às pregas vocais.

Por meio da respiração diafragmática e intercostal, o cantor consegue emitir notas mais

difíceis em sua extensão, pois é com essa respiração que ele consegue fazer uma leve pressão no baixo ventre, o que fornece a energia e quantidade de ar necessária para alcançar o tom pretendido com eficiência e qualidade. Essa leve pressão no baixo ventre é a força necessária para emitir notas mais altas e contínuas, pois essa força não se encontra nos músculos do pescoço e laringe e, por isso, quando há passagens entre os registros, é mais difícil da nota “quebrar” com esse tipo de respiração, isto é, o cantor faz as passagens de forma mais fluida, alcançando as notas entre os registros sem um esforço grande.

Como define bem as autoras, o cantor deve buscar exercitar sua respiração através de uma ginástica que permita que ele controle, dose e use a musculatura responsável pela respiração. Assim, através de exercícios específicos para a respiração, como as consoantes fricativas *s* e *z*, o cantor terá maiores condições de obter controle sobre como e onde (na linha musical) respirar, manter o sopro, projetar e amplificar seu som.

1.3 - Impostação Vocal: propulsão, formação e ressonância

A impostação vocal nada mais é do que a vocalização. Através de exercícios vocais chamados vocalizes que cantores ou atores e atrizes impostam sua voz, ganham extensão, melhoram sonoridades, tornando assim suas vozes mais flexíveis, firmes, potentes, coloridas e dinâmicas. Vocalizes, portanto, são exercícios em que se utilizam vogais, sílabas e até mesmo palavras. Com a prática intensiva deles, é possível melhorar articulação de vogais e consoantes e a vocalização de fonemas. É através dos mais diversos vocalizes que o cantores, atores e atrizes conseguem aplicar o estudo das técnicas vocais para compreender os caminhos do som da voz e como melhorar sua emissão, como modificar timbres e ressonâncias, como “brincar” com ritmos diferentes, entre outras possibilidades.

Como afirmam Marsola e Baê em seu livro, a vocalização ideal para o canto é a soma da respiração controlada e consciente, mais os articuladores e os ressonadores. Para Marconi, a formação da voz acontece através de duas forças: uma de propulsão e outra de retenção. A força de propulsão vem do sopro e é ele quem permite a sustentação da voz, enquanto a força de retenção é a força em oposição à propulsão do ar.

Essas duas forças, em equilíbrio, juntamente com projeção e cor, fazem uma voz ser saudável e otimizada para o canto. Quando essas forças estão em excesso ou em falta, acontecem os gritos que lesam a voz, ou a tentativa de levar vozes mais “pesadas”, à base de

força, até o limite das passagens de registro (quando a voz de peito passa para o registro médio, ou para o registro de cabeça ou falsete).

Como dito acima sobre essas duas forças, confunde-se muito a sustentação da voz com o uso de força. Esforçar a voz com o intuito de aumentar o volume é um erro que cantores e atores e atrizes cometem. Tal atitude estressa as pregas vocais e pode prejudicar a longo prazo. O correto e aconselhável para esses profissionais é entender o funcionamento de todos os músculos, a pressão desejável para boa emissão e as possíveis ressonâncias que amplificam os sons da voz.

A ressonância se traduz pela capacidade de direcionar a voz para ressonadores internos, que são responsáveis pela produção de harmônicos. Esses harmônicos são possíveis por causa do “filtro sonoro”, denominado assim por fonoaudiólogos. Como pontua o autor sobre esse tema, “o objetivo da ressonância é terminar a otimização da voz, amplificando-a, dando a ela seu timbre particular (completamente associado à fisiologia única de cada um), com a projeção necessária para a ação dramática” (ARAÚJO, Marconi, 2013, p. 34).

É a partir de como a ressonância vocal funciona na face que surge a compreensão do termo “voz na máscara”, amplamente utilizado no canto. Tal termo traduz a ideia de que os ressonadores faciais encontram-se ativos na produção da voz para o canto, de forma que o som “sai para a frente, pela face”.

A projeção vocal, que pode se entender por audibilidade da voz, deve ser objetivo do cantor e do ator e atriz cênicos, porque é ela quem ajuda na carga dramática e na clareza textual. Sem projeção, muitas vezes não é possível compreender palavras ou ações de cenas ou músicas em espetáculos.

Os articuladores, como a língua, palato mole, lábios, juntamente com a musculatura da laringe são os elementos que se ajustam para que os ressonadores amplifiquem o som da voz falada ou cantada.

1.3.1 - Sobre o *Belting*

Belting, conforme o Maestro Marconi destaca, é uma técnica utilizada para o canto na estética do teatro musical.

Nesta técnica, há maior atividade dos músculos Tireoaritenóideos (TA), porém a ação

dos músculos Cricotireóideos (CT) também é presente e aumenta conforme a ascensão da altura tonal.

Ela se propõe a desenvolver uma voz mais natural que a voz do canto lírico. Isso quer dizer que a voz se torna mais próxima do falar cotidiano, sem a pronúncia típica do canto lírico, que é mais focado no virtuosismo vocal. Por conta disso, a técnica também é muito utilizada por atores e atrizes, já que busca-se, através dela, aproximar a voz falada da voz cantada e vice-versa.

No que diz respeito a esse pressuposto, essa sonoridade específica que a técnica produz auxilia o cantor ou ator e atriz a projetar a voz sem esforços e tensões desnecessárias que prejudiquem seu trato vocal, ainda que se use microfone na estética do teatro musical. A microfonação, nesse caso, obedece ao volume de projeção vocal que cantores, atores e atrizes dão às suas vozes. É o microfone que se adapta a esse volume, que deve ser razoável e audível para o palco, enquanto cantores ou atores e atrizes permanecem projetando a voz como se estivessem sem microfone.

O acesso a esse tipo de técnica, a consciência acerca do corpo e produção da voz, aliados a exercícios, dão ao artista cênico ou do canto a capacidade de aprimorar sua voz e, por conseguinte, seu trabalho, longevidade vocal e de interpretação.

Dessa forma, o artista entende que força dramática não significa necessariamente esforço físico extremo, o que parece ser uma ideia que ronda o “inconsciente coletivo” de atores de teatro. Há essa ideia, ainda que camuflada, de que o ator ou atriz devem imprimir toda a energia física que possuem para interpretar papéis dramáticos, o que muitas vezes pode prejudicar o próprio profissional em sua saúde corporal. Talvez o caminho do ator e da atriz possa estar em encontrar certo equilíbrio na qualidade energética que impõe em seu corpo, de forma a conduzir sua interpretação cênica também considerando que esta depende do potencial de seu corpo estar saudável e funcional. A força dramática não precisa combinar com força física, porque a fisicalidade é um fator entre os vários aspectos que constituem a interpretação.

Ao aprender a técnica do *belting* e outras voltadas para a prática do canto, o ator ou atriz, e também cantor ou cantora, podem aprender até mesmo a gritar em cena sem se prejudicar, já que existem técnicas, como os *drives*, em que é possível “rasgar” e pesar a voz sem causar danos ao aparelho vocal. Esse termo faz alusão a efeitos sonoros vocais utilizados por cantores de gêneros como *blues, pop and soul music, rock*, entre outros. É uma técnica que pode fornecer uma voz mais agressiva, que soa como um grito. Ela é usada para “pesar e escurecer” a voz,

podendo ser utilizada para o teatro também.

Tais práticas e comportamentos conscientes podem levar o artista a adquirir flexibilidade, versatilidade e liberdade em suas performances. Um cantor deve possuir domínio sobre vários aspectos de seu corpo e comportamento para entregar ao público o melhor de sua arte e performance. Analogamente, o ator ou a atriz devem possuir domínio sobre seus movimentos, sua voz, estudá-los com afinco, estando prontos tecnicamente, a fim de serem artistas acostumados e treinados a adequar todos esses elementos dos mais diversos modos possíveis e permitir que todo estudo e treino se condensem em uma interpretação cênica cheia de sentidos e mensagens ao público.

1.4 - A Interpretação do Cantor e do Ator

A interpretação é um dos aspectos de maior importância no que diz respeito ao trabalho vocal e cênico de atores, atrizes e cantores. É através dela que a comunicação de sentidos e mensagens acontece com o espectador, por meio da música ou da dramaturgia e do trabalho performativo do ator, atriz e do cantor.

Da mesma forma que o movimento, a produção da voz, que ressoa em um corpo vibrante, é fator que pode gerar a provocação de sensações internas e expressivas, que reverberam na interpretação. A consciência sobre as qualidades vocais, gestuais e expressivas que “artistas da voz”, isto é, cantores, atores e atrizes desenvolvem sobre sua performance pode determinar as nuances de sua interpretação cênica. Essa consciência sobre movimento e produção de voz pode ampliar os recursos acerca das possibilidades interpretativas no trabalho desses artistas.

No que se refere à interpretação, a opinião de Araújo converge com a que tenho sobre o cantor e também o ator e atriz. Ele diz: “O cantor que tem conhecimento de todas as possibilidades de sua voz, poderá ser instrumento mais maleável nas mãos do diretor e imprimir uma interpretação mais rica de nuances ao seu personagem” (2013, p.82). Entendo que o mesmo se aplica ao ator e atriz cênicos, que devem ter amplo conhecimento de sua voz e movimento, aplicando técnicas, matizes e variações que enriqueçam seus repertórios enquanto artistas.

De acordo com a visão dele acerca da voz falada e cantada, “o cantor e ator em teatro musical são uma e a mesma coisa. Esta forma teatral propicia o desenvolvimento integral do multiartista” (ARAÚJO, 2013, p.80). Nesse sentido, a visão do autor coincide com a minha e, como ele afirma, é necessário fazer com que o público se atente à história cantada, no caso de

musicais, ou falada. No teatro musical, a qualidade de atenção sobre as ações corporais de cantar, dançar e atuar ao mesmo tempo se triplica, pois existe um “foco multidimensional” sobre cada ação e, por conseguinte, sobre os percursos necessários para a execução delas. Esse desenvolvimento integral do qual o autor fala diz respeito a todas essas ações e a qualidade de atenção em relação a cada uma delas.

Entretanto, apesar de entender que o teatro musical pode propiciar esse tipo de desenvolvimento integral, acredito que essa estética não é a única a promover tal desenvolvimento. Penso que o trabalho vocal, proporcional ao trabalho sobre o corpo e movimento, é que contribuem conjuntamente para a interpretação e qualidade de atenção desses artistas, não sendo uma prerrogativa exclusiva dessa estética.

Nesse sentido, a técnica vocal também auxilia atores e atrizes a desenvolverem suas vozes faladas, de forma a fazerem as nuances da personalidade de personagens sobressaírem não apenas com o movimento e ações corporais, mas também com a produção vocal.

Nesse livro, o autor também fala da falta de direção vocal para atores e atrizes de teatro, que muitas vezes carecem de conhecimentos técnicos e profissionais especializados para auxiliá-los no trabalho vocal para suas personagens. Ele dá exemplos de atores ou atrizes que gritam, ou se estressam vocalmente, ou mudam seus timbres e afirma que isso pode prejudicar a narrativa ou até mesmo fragilizar o espetáculo em si.

Cabe pontuar os exemplos de ator e atriz que Marconi dá em seu livro, quando fala dos benefícios e potencialidades que o canto pode trazer ao artista cênico. Ele afirma em seu livro que a renomada atriz Bibi Ferreira estudou canto em sua vida e usou “sua técnica em todas as formas de expressão teatral, inclusive teatro falado” (ARAÚJO, Marconi, 2013, p.82). Ele fala também de Paulo Autran, ator de teatro e televisão, e diz como ele conseguia diferenciar força dramática de força física. O autor fala:

Tive o imenso prazer de ver este grande ator em uma de suas últimas montagens de “O Avarento”. A precisão de sua atuação no que diz respeito a sua voz era impressionante. Usava microfone para projetar sua voz, que já não tinha a mesma potência aos 80 anos, mas dominava perfeitamente suas intenções sem desprezar os limites de seu corpo, tornando o personagem tão intenso quanto o de um jovem de 20 anos. Apesar de fumante inveterado e de já estar com sua saúde debilitada, esse grande ator, por causa da sua vasta experiência, podia transitar livremente neste terreno tão perigoso para atores e cantores (ARAÚJO, 2013, p. 85).

O ator ou atriz que sabe dominar a intenção de dramaticidade na sua voz é aquele ou aquela que consegue se conectar com as emoções e composições de sua personagem sem necessariamente imprimir força física para conseguir a intenção dramática necessária. Assim,

ele pode não se tornar alvo do que chamo de seus próprios “vícios e muletas de interpretação”. Ele terá melhores condições de usar as técnicas e conhecimentos para ampliar sua qualidade performática e não apenas ficar preso às convenções do que se entende por “carga dramática”. Intensidade de atuação não é sinônimo de muito volume de voz.

Com todos esses recursos em mente e treinados, atores e atrizes podem melhorar sua expressividade unindo a técnica ao domínio da emoção. Acredito ser esse o equilíbrio que enriquece a interpretação de atores, atrizes e cantores.

1.5 - Os Parâmetros do Som e as Atitudes em Cena

César Lignelli, em *Sons e(m) Cena: parâmetros do som*, discorre sobre os parâmetros do som a partir de uma perspectiva que fragmenta esses parâmetros para melhor entendê-los isoladamente. Ele propõe, dessa forma, uma imersão na configuração dos sons, de acordo com a percepção humana. Esse exercício permite que as possibilidades estéticas e a percepção e produção sonora se ampliem.

Diz, portanto:

Ou seja, os parâmetros do som correspondem a características presentes em todos os sons. Comumente, os parâmetros do som considerados na Acústica são: intensidade, frequência e duração. Defendo aqui a perspectiva de também conceituar como parâmetros o timbre, o ritmo, a reverberação, o contorno, a direcionalidade, o ruído – incluindo duração – e o silêncio – este último equivalente à pausa (LIGNELLI, César, 2014, p. 90).

Importa aqui frisar que, para essa pesquisa, os parâmetros aos quais vou abordar são apenas três: intensidade, frequência e timbre. Esses possuem relação com os assuntos tratados neste trabalho.

I. Intensidade

A intensidade é o parâmetro do som que consiste no grau de energia da fonte sonora. Como é popularmente compreendido, quanto maior a intensidade, mais forte é um som, assim como o oposto. Então, é correto afirmar que a intensidade se relaciona com termos como energia, força, vigor e ímpeto. Nos gráficos, a intensidade aparece quando o desenho de uma onda sonora aumenta sua amplitude no sentido vertical. Esse crescente da onda é a intensidade de um som, isto é, o som se torna mais forte conforme cresce em amplitude. Por isso, a sua amplitude é variável e estabelece a dinâmica, que é a gradação de intensidades.

II. Frequência

A frequência é o parâmetro que diz respeito ao número de ciclos que ocorre por um período de tempo. Uma corda pode vibrar de forma que oscile 60 vezes por segundo, e há uma unidade de medida para esse fenômeno sonoro, chamada *Hertz*, ou *Hz*.

A respeito da frequência, há um certo consenso social, como aponta Lignelli, de que esse termo é sinônimo do conceito de altura. Sobre essa última, entende-se que quanto mais alto o som, mais agudo ele é, e quanto mais baixo, mais grave. (2014, p. 129)

São a partir desses dois conceitos que se compreende alguns termos usados em música, como tom, nota, afinação e melodia. O tom é um som preciso e específico, que serve de base para que outros sons soem; a nota se relaciona com a partitura musical, pois é uma representação gráfica de um som. A afinação diz respeito à relação exata entre a frequência de um som e outros sons em sequência, isto é, uma consonância entre os sons. A melodia é a combinação de sons, ou seja, são notas que se sucedem, delineando um caminho sonoro.

A compreensão desses termos também importa para a prática do canto, porque, como afirma Lignelli, “uma única nota aguda pode transmitir empolgação, e uma nota grave, tristeza, por exemplo” (2014, p. 132). Os sons carregam sentidos por si só e as diferentes combinações entre eles, com finalidades expressivas ou estéticas, aumentam as produções de sentido, tanto na música, assim como no canto e também no teatro.

III. Timbre

Lignelli explica que o timbre é comumente entendido como a “cor do som”. (2014, p. 153) O timbre se relaciona com a ideia de individualidade e qualidade de cada som, como uma espécie de “digital” que cada som possui. Como ele afirma, todo som possui uma configuração de harmônicos em si, isto é, muitas frequências implícitas num som principal.

São essas as características principais que fazem timbres serem percebidos exclusivamente, como os diferentes sons de instrumentos que tocam numa orquestra. Cada instrumento possui sua característica intrínseca quanto aos materiais que o compõem, suas dimensões, onde, como e com que força é tocado pelo instrumentista. Todas essas nuances afetam as ressonâncias de seus sons e proporcionam diversidade tímbrica.

O timbre, portanto, é um parâmetro que se aplica a todo tipo de som produzido,

abarcando também a produção da voz. A composição corporal de um indivíduo, assim como os hábitos e costumes a que se submete durante a vida podem determinar as características individuais de seu timbre.

Esse parâmetro contido também na voz pode soar “com qualidades diferentes conforme a produção de notas – agudas ou graves – de acordo com a intensidade” (LIGNELLI, César, 2014, p. 90). Por conta dessa pontencialidade do timbre, existe a utilização desse parâmetro como ferramenta para expresser intenções e construir sentidos, com determinadas finalidades.

O processo de identificar timbres e explorá-los em suas possibilidades sonoras é um aspecto que pode enriquecer o trabalho de voz de um cantor, ator ou atriz, porque através desse estudo minucioso de timbres o artista pode imprimir diversas qualidades tímbricas em sua voz que o auxiliem a gerar sentidos na atividade que realiza, estando a música e o teatro inclusos nesse entendimento.

Assim afirma Lignelli, ao dizer que “tanto instrumentos quanto em nossa voz, os timbres são passíveis de alteração consciente” (2014, p. 164-165). É essa prática da alteração consciente, através de exercícios vocais que o canto pode proporcionar, que pode auxiliar cantores e atores, os “artistas da voz”, a construir e modificarem sentidos para suas performances, de forma a potencializar as suas qualidades expressivas e de presença no palco. Essa mesma diversificação tímbrica pode contribuir para a construção de personagens com atributos e qualidades diferentes, como será visto no próximo capítulo.

IV. As atitudes na cena em parâmetros do som

No artigo *Narrativas, Atitudes e Parâmetros do Som: A voz e a palavra em uma aproximação pragmática*, Vieira e Lignelli diferenciam as ideias acerca de atitude e intenção para a cena. A intenção se traduz por desejos ou motivações das personagens, razões essas que direcionam as ações de atores e atrizes em cena. Por sua vez, atitudes são os modos pelos quais tais intenções são efetivamente realizados (2017, p.8). Intenções, geralmente, se relacionam com verbos no infinitivo, se relacionam aos objetivos de personagens no context da cena, enquanto atitudes são expressas com advérbios, pois remetem a estados de presença, a qualidades de presença, que se desenvolvem através do tempo na cena.

O foco no trabalho com a diversidade de atitudes na abordagem da voz e palavra em cena, proposto por Vieira na disciplina *Palavra em Performance*, nos leva a reconhecer a

importância das variações de timbre, intensidades, frequências e duração na manutenção do interesse da plateia. Vieira observa que a partir das mudanças conscientes das nossas qualidades corporais, ou seja, das nossas atitudes, que se traduzem em mudanças posturais e tônicas do corpo, podemos produzir mudanças significativas sobre os parâmetros do som na cena. Como mencionado, lembramos que os parâmetros do som podem interferir diretamente no modo como a plateia recebe a performance, propondo outras camadas de sentidos para a cena, associadas ou dissociadas, por exemplo, aos significados das palavras.

Portanto, a associação entre atitudes e os parâmetros é uma prática que pode potencializar as relações entre o artista cênico e o público. Por meio da modificação postural e da transformação corporal através das atitudes, somadas a novas alterações e configurações sonoras, é possível constituir certos sentidos cênicos que ampliarão o compartilhamento da experiência sensorial entre atores e atrizes e o espectador.

CAPÍTULO II – A Dicção e o Canto na Construção da Personagem

Neste capítulo, serão abordadas as técnicas atorais propostas por Constantin Stanislavski, colocando em evidência suas considerações a respeito da dicção e do canto no processo de construção da personagem.

Inicialmente, será apresentado um breve resumo a respeito do livro do autor, a fim de contextualização, bem como sobre o movimento estético no qual Stanislavski estava inserido: o realismo teatral. Importa também dizer que Stanislavski era diretor do Teatro de Arte de Moscou, escola localizada na Rússia e fundada em 1898.

Serão explicitadas as considerações do autor sobre a voz e palavra na interpretação cênica, seguidas por minhas percepções, no que concerne às potencialidades das práticas do canto para a construção de personagens diversos.

2.1 – Um pouco sobre o livro *A Construção da Personagem* e o realismo teatral

O livro *A Construção da Personagem* é uma continuação de *A Preparação do Ator*, no qual Constantin Stanislavski começa a apresentar seu sistema metodológico sobre a arte da atuação. Nesses dois livros, assim como em *A Criação do Papel*, o autor expõe suas ideias por meio dos artifícios literários do romance, narrando uma história que se passa em uma escola dramática.

No livro em questão, os mesmos estudantes de teatro, registram e acompanham as aulas e exercícios sugeridos pelo diretor Tórtsov, personagem que Stanislavski assume no romance, que propõe-se a dirimir dúvidas e compartilhar os caminhos que percorreu para criar seu sistema de interpretação.

Stanislavski foi um dos precursores da atuação para o teatro realista, através de sua proposta. Esse movimento artístico teve início em meados no século XIX, com a predominância da mentalidade científica e a influência positivista. O teatro realista possui como características descrição de costumes contemporâneos, a linguagem coloquial, fatos do cotidiano que evocavam questões sociais a serem debatidas.

Esse movimento cultural se tornou um tipo de recurso de linguagem muito utilizado na contemporaneidade, através da intensa disseminação do cinema *hollywoodiano*, que utiliza muitos recursos da estética do realismo. Tal movimento trouxe, portanto, maior impressão de “naturalidade” à atuação por aproximá-la mais dos dilemas vividos pelas camadas sociais mais baixas, resultando em dramaturgias com diálogos menos formais e em prosa.

Para Stanislavski, voz e palavra possuem uma grande importância na atuação, visto que em sua obra, ele trata sobre canto e dicção separadamente, mostrando como ambos elementos podem ser trabalhados isolados, juntos e em favor da cena e da narrativa.

2.2 – Os Efeitos Sonoros e a Sensação das Palavras

Stanislavski, na figura do diretor de teatro Tórtsov, procura explorar todos os elementos da construção de personagens na obra em questão - a caracterização física, a expressão e plasticidade do movimento - além de defender o estudo minucioso da produção da voz, objetivando a geração de sutilezas sonoras para tornar a atuação eficaz. Desse modo, ele apresenta as potencialidades do estudo do canto e da dicção para atores e atrizes, defendendo-os como caminhos possíveis para uma interpretação mais rica e oferecendo-os como elementos expressivos para o repertório de atores e atrizes

O capítulo em que aborda o canto e a dicção inicia-se com uma exposição do diretor sobre como conseguiu alcançar certos resultados estéticos explorando a qualidade musical em seu modo de falar. Ele explica que “a impressão que isto produzia devia-se ao fato de que as palavras das frases vibravam, cantavam e isso dava nobreza e uma qualidade musical à minha fala” (STANISLAVSKI, 1989, p. 106). Tórtsov segue considerando sobre o modo de falar em

cena associado à musicalidade e demonstra crer que seja produtivo para a abordagem das palavras e suas entonações: em sua visão, essas deveriam chegar ao público sem grande esforço.

A necessidade de pouco esforço na atuação ou na leitura de textos remete à ideia de que um cantor também não deve se esforçar demasiadamente para que sua voz seja compreendida, como observado no capítulo anterior. Tórtsov afirma que a economia no esforço requer de quem atua certa habilidade e que, quando a desenvolveu, compreendeu o que é chamado de “sensação das palavras”.

O diretor continua, identificando na fala uma qualidade melodiosa associada à música: “A fala é música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou sinfonia. A pronúncia no palco é uma arte tão difícil como cantar, exige treino e uma técnica raiando pela virtuosidade” (STANISLAVSKI, 1989, pág. 106). Para ele, o modo como se diz cada palavra, até mesmo a sílaba, possui a capacidade de modificar todo o sentido de uma frase ou texto.

Assim, por meio de metáforas, Stanislavski atribui importância ao estudo da palavra não só por si mesma, mas como parte de uma composição musical, na qual há a métrica, o ritmo, a melodia e outros elementos musicais que permitem afetar as plateias, estimulando seu intelecto e as demais formas de percepção. Ele fala sobre essas noções, que encontram guarida na teoria musical, e sobre a importância de conhecê-las na teoria e na prática.

Stanislavski, então, reflete sobre como a atuação pode funcionar e ser ressignificada de várias formas quando se entende alguns conceitos típicos da teoria musical. Ele afirma:

De quantos modos diferentes essa frase pode ser cantada e cada vez de um novo jeito! Quanta variedade de sentidos podemos atribuir-lhe! [...] Experimente trocar o lugar das pausas e das acentuações e conseguirá um número cada vez maior de significações (STANISLAVSKI, 1989, p. 107).

Logo após defender a palavra como composição musical, o autor introduz então o que entende por dicção, dizendo que “uma dicção má vai gerando uma incompreensão depois da outra. Atravanca, obscurece e até mesmo esconde o pensamento, a essência e até o próprio enredo da peça” (STANISLAVSKI, 1989, p. 110). Igualmente, no canto, no qual a cadência da fala é substituída pelas variações melódicas, a dicção é um aspecto do treinamento.

Isso me remete a um exercício que é usado, tanto para o canto quanto para o teatro: a pronúncia de palavras com a abertura e movimento dos lábios máximo, exagerando na

articulação das sílabas. Quando isso acontece, os sons saem mais facilmente, sem tantos obstáculos e sem esforço exagerado na laringe e, conseqüentemente, permitindo ao público a percepção clara das palavras.

Nesse sentido, o autor defende que o ator ou atriz deve se preocupar com cada sílaba de seu texto e, analogamente, cantores são desafiados esmiuçar cada nota e entonação de sílaba. Para Stanislavski, “as letras são apenas símbolos de sons” (1989, p. 111).

Nesse livro, vê-se Stanislavski, na figura Tórtsov, sendo confrontado com o problema de aprender sobre as formas sonoras das palavras, a fim de melhor colocá-las em performance. Ele diz que achava mais fácil começar pelas vogais porque haviam sido bem treinadas, endireitadas e suavizadas pelo canto (1989, pág. 111). Ele sabia que cantores estudavam, primordialmente, as vogais e seus sons e decidiu partir daí a sua investigação.

Há uma noção no canto, amplamente difundida por professores e profissionais da voz que diz que o cantor canta vogais e as consoantes seriam apenas os obstáculos interpostos pela língua e lábios para o cantor chegar até a próxima vogal e assim entoar as notas da música. Ou seja, cantores passam grande parte de sua carreira estudando vocalizes e exercícios que são formados majoritariamente pelas vogais, pois são nelas que a ação do cantar se apoia, visto que é com elas que o som se prolonga e pode ressoar de formas diferentes. Com o exercício de vogais, o som acontece sem interferências e sai “inteiro”, podendo durar por vários segundos com o apoio da respiração.

A compreensão da formação das vogais e consoantes na boca é uma contribuição da prática do canto que Stanislavski trouxe à cena, objetivando estimular e ensinar seus alunos a se preocuparem com as sutilezas da atuação e entender o passo-a-passo da produção da voz, dos sons, das palavras e, por fim, de sentidos. Ele entendia que esse encadeamento poderia munir atores e atrizes de várias práticas vocais que contribuiriam para sua atuação dramática.

Por outro lado, há uma certa metafísica na compreensão desse autor acerca dos sons produzidos em cena. Stanislavski defende que partículas, isto é, moléculas dos organismos dos atores e atrizes são carregadas para fora nas ondas vocais que eles emitem e que, por isso, “não são vogais vazias; têm um conteúdo espiritual” (1989, p. 111). Ao meu entender, isto quer dizer, para ele, que cada som carrega sentidos e que todos possuem a capacidade de impactar o público pelo seu caráter afetivo.

Nesse sentido, possuo uma visão que difere dessa do autor, visto que essa ideia pode contribuir para uma subjetividade e individualidade muito grande à cena. Uma abordagem mais pragmática acerca de voz e palavra para a cena se assemelha mais ao que penso sobre o assunto,

apesar de compreender o sentido metafísico que Stanislavski quer dar ao compartilhamento afetivo entre ator e público.

Tendo em vista que ator ou atriz é o indivíduo que trabalha em si mesmo, entendo que ele/ela deve ser o primeiro condutor e controlador de seus próprios mecanismos e de suas emoções. Os sons e palavras produzidos traçam caminhos internos em atores e atrizes, que são modelados conforme as demandas de dramaturgia e encenação, para que assim possam ser direcionados aos alvos sensoriais do público.

Por essas razões, Stanislavski reflete sobre a compreensão afetiva do som, dizendo que cada som é como um pedaço do emissor que sai ao encontro do receptor. Ele afirma:

Há uma infinidade de variações que se pode inventar para esta sílaba das duas letras *B* e *A* e em cada uma delas estará manifesto um pedacinho tirado de uma alma humana. Sons e sílabas como esta têm vida em cena, mas os que produzem uma pronúncia mirrada, desanimada, mecânica, são como cadáveres, não sugerem a vida e sim a sepultura (1989, p. 113).

Aqui, mais uma vez, o autor apresenta uma ideia com contornos metafísicos acerca da interpretação. Os sons e palavras, segundo seu entendimento, podem produzir vivacidade na interpretação. Talvez nesse entendimento é que esteja a ideia de que o trabalho sobre os sons vocais pode tornar um ator ou uma atriz expressivos. A expressividade seria, portanto, a vida que se coloca em cada som e palavra, de forma que o público receba cada mesmo som e palavra como um presente da alma humana que os profere?

Stanislavski utiliza o termo “capacidade de expressão emocional” quando se refere a ir acrescentando sílabas a outras sílabas ou palavras para encontrar novos sentidos e conteúdos. Ele diz que essa capacidade parece se ampliar cada vez mais que cada sílaba é proferida com estados de espírito diferentes. Seria essa “capacidade de expressão emocional” algo que se assemelhe à expressividade e capacidade cênica do ator ou atriz em afetar? Ela pode se ampliar com o estudo de certas técnicas, como Stanislavski reflete?

Não procuro responder essas questões de forma definitiva, pois, como defende Stanislavski, o ator ou atriz jamais deve se contentar com manuais engessados, ao contrário, devem procurar sempre treinar sistematicamente durante toda a sua vida, desenvolvendo o máximo de práticas que auxiliem a atuação de que puder dispor. Porém, são questionamentos que permeiam a mente de uma cantora e atriz que procura ampliar essa capacidade de expressão emocional, sobre a qual Stanislavski fala.

2.3 – Potencialidades das Técnicas do Canto para o Teatro Realista

Stanislavski parece estimular o estudo de exercícios e técnicas usadas no canto para que os atores e atrizes compreendam musical e sonoramente suas falas e sentidos possíveis, a fim de executarem efetivamente a interpretação e conseguirem se tornar menos dependentes do diretor Tórtsov, de acordo com a história contada neste livro. O autor atribui grande importância ao treinamento dessas técnicas:

Enquanto ele saboreava os sons fixei meus olhos em seus lábios. Faziam-me pensar nas válvulas cuidadosamente ajustadas de um instrumento metálico de sopro. Quando se abriam ou fechavam não deixavam nenhuma fenda por onde algum ar se desperdiçasse. Graças a essa estrutura matematicamente precisa, os sons que ele produzia eram excepcionalmente bem definidos e puros (1989, p. 114-115).

No contexto do livro, o diretor da escola de teatro, Tórtsov, leva a cantora Mme. Zarembo para ensinar como impostar a voz de acordo com as técnicas do canto, considerando também a pronúncia de vogais. O diretor se coloca como um professor de dicção e a senhora Zarembo como professora de canto. Em certo trecho, ele fala da importância do canto e do treino da dicção:

O fato é que o trabalho de colocação da voz consiste primordialmente no desenvolvimento da respiração e na vibração das notas sustentadas. [...] Que bom seria se os professores de canto ensinassem ao mesmo tempo dicção e se os professores de dicção ensinassem canto! (STANISLAVSKI, 1989, p. 116).

Stanislavski repreende o “tipo declamatório de entonação, habitual no teatro” (1989, p. 116-117). Ele solicita que os atores e atrizes deixem os sons cantarem por si mesmos, de forma que experimentando e praticando exercícios vocais, poderão compreender o sentido essencial das palavras que proferem. Ele afirma que as possibilidades se abrem quando uma voz está “bem colocada” (1989, p. 117).

Stanislavski fala também sobre saúde vocal, ao usar o termo “estar bem de voz”. Ele diz que tal estado da voz pode beneficiar não só o cantor, mas também o artista dramático, pois estar bem de voz permite que o ator ou atriz comande seus próprios sons, sabendo que eles transmitem mensagens nos seus menores detalhes e que matizes e modulações são possíveis quando o artista cênico desfruta de uma boa qualidade vocal (1989, p. 117).

O autor também discorre sobre a potencialidade dos parâmetros do som, como o timbre da voz e a intensidade. Ele acredita que não adianta muito um ator ou atriz ter um “lindo timbre, flexível nos poderes de expressão, mas de volume insignificante”, pois, sem os conhecimentos

técnicos, esse indivíduo precisa “forçar sua linda voz e essa violência prejudica não somente os seus sons, sua pronúncia, sua dicção, mas também a experiência emocional do seu papel” (STANISLAVSKI, 1989, p. 118).

Nesse sentido, ele também fala sobre como o esforço exagerado pode prejudicar não só a saúde da voz, como também a potência expressiva do ator e atriz, quando diz que “forçar, seja como for, arruína o timbre de qualquer voz e um alcance de cinco notas restringe toda expressividade” (STANISLAVSKI, 1989, p. 118). Ele procura demonstrar como o canto e suas técnicas podem ajudar atores e atrizes a não forçar os músculos da laringe. O domínio de técnicas do canto pode abrir possibilidades para esses artistas produzirem intensidades vocais sem alterarem as outras características da voz e do próprio papel em cena.

Stanislavski defende as habilidades que a técnica e o treinamento podem desenvolver. Ele aborda como certas deficiências e problemas da voz podem ser corrigidas através do trabalho de voz:

Mas o mais frequente é que as deficiências citadas por mim possam ser corrigidas, pela colocação adequada dos sons, a eliminação das pressões, tensões, esforços e respiração e articulação nos lábios erradas ou, finalmente, podem ser curadas se forem causadas por doença. O que se deve concluir disto tudo é que até mesmo uma voz naturalmente boa deve ser desenvolvida não só para o canto mas também para a fala (1989, p. 119).

O treino, portanto, pode ajudar a corrigir uma série de erros cometidos por atores, atrizes ou cantores e, além disso, aprimorar a flexibilidade, timbres, intensidades e expressividade, elementos que atores e atrizes precisam dominar em cena.

Acerca do aprimoramento vocal através do canto, o diretor Tórtsov conta de sua experiência pessoal com o canto ao longo de sua carreira de ator. Ele utiliza a própria vivência como um exemplo de como essas técnicas podem munir o ator e atriz cênicos de habilidades produtivas.

Minha pesquisa foi incentivada pelo fato de ter trabalhado muito naqueles últimos anos no setor da ópera. Entrando em contato com os cantores, conversei com eles sobre o tema da arte vocal, ouvi o som de vozes bem colocadas, deparei-me com um variadíssimo sortimento de timbres, aprendi a distinguir entre as matizações de tom da garganta, nariz, cabeça, peito, as da laringe, as occipitais e outras. Tudo isso ficou registrado em minha memória auditiva. Mas o principal é que passei a entender a vantagem das vozes colocadas “na máscara”, onde estão situados o céu da boca, as fossas nasais, os seios nasais e outras câmaras de ressonância. (...) Experimentei todos esses métodos para meu próprio uso a fim de poder descobrir a natureza do som com que tenho sonhado (STANISLAVSKI, 1989, p. 120).

Apesar de suas experiências no canto derivarem das óperas e das técnicas específicas do canto lírico, cabe aqui dizer que essa forma musical ainda era a única em voga no século XIX,

por se tratar de um estilo predominantemente feito para as elites. A disseminação da música popular aconteceu anos mais tarde, com a popularização do fenômeno musical através das operetas nas classes sociais mais baixas, fato que permitiu que diversas outras formas musicais fossem criadas, como o *blues* e *jazz*, disseminados pelos escravos americanos. O advento da indústria fonográfica no século XX transformou a música popular em produto. O surgimento do canto popular coincide com esse rompimento, que ressignificou o canto, possibilitando a geração de novos estilos de voz e novos contornos para as técnicas do canto.

Portanto, o canto popular, que também traz consigo heranças do canto lírico, permitiu a criação de novas técnicas que expandiram as possibilidades sonoras e de sentido, delineando outras tantas vantagens e caminhos para o som da voz. Tanto o canto lírico quanto o canto popular, apesar de suas intrínsecas diferenças, possibilitaram a exploração de novos efeitos sonoros e vocais aos “artistas da voz”, ampliando seus repertórios expressivos e transformando suas qualidades de presença, através das potencialidades e possibilidades que o som carrega.

Stanislavski descobriu, em sua própria voz, o universo de possibilidades que os exercícios da prática do canto lhe abriam:

Acontecia – antes de fazer esses exercícios sistemáticos – que eu ficava rouco quando cantava alto e durante muito tempo. Agora, ao contrário, isso parecia ter um efeito benéfico em minha garganta, parecia limpá-la. Outra surpresa agradável ainda me estava reservada: eu era capaz de produzir notas que até então estavam fora da minha extensão vocal. Minha voz ganhava novos matizes, um timbre diferente que me parecia melhor, mais nobre, mais aveludado que antes (1989, p. 124).

A partir da observação de descobertas sobre as alturas do som da sua voz e da melhora de desempenho em si próprio, ele foi capaz de exprimir alguns dos benefícios das técnicas do canto, que logo mais o auxiliariam na produção dessa voz no teatro. Ele viu que era capaz de alcançar notas mais altas do que estava acostumado anteriormente, isto é, o canto possibilitou o aumento gradual de sua extensão vocal, o que o fez descobrir outros sons possíveis em sua voz, agora treinada.

Com novas janelas possíveis se abrindo, Stanislavski resolve também modificar seus treinos durante as descobertas que faz com os sons de sua voz, até que chega à conclusão de que esse treinamento a que se submetia é exatamente o tipo de treinamento ao qual atores e atrizes poderiam se submeter. Ele usa o exemplo de um ator reconhecido pela sua dicção e impacto emocional de sua voz, quando este diz a ele: “Desde que sua voz esteja devidamente colocada, você deve falar exatamente do mesmo modo como canta” (1989, p. 128). Aqui, o autor estabelece uma ligação entre a voz falada e cantada, afirmando que não deveria existir

grandes diferenças entre elas, ou seja, ele recomenda que atores e atrizes encontrem certa unidade entre essas vozes, a fim de que a técnica flua livremente entre elas, permitindo que o som aconteça equilibradamente.

A grande descoberta que Stanislavski faz quando aborda o estudo de técnicas do canto para o teatro é que elas permitem infinitos caminhos para o ator ou atriz explorar, evidenciando que as possibilidades podem ser muitas na formação dos sons e das palavras. Ele sugere, assim, que atores e atrizes explorem tudo o que for possível ao seu alcance, por toda as suas vidas:

Recomendo-lhes, portanto, que preencham de uma vez por todas os requisitos elementares da dicção e do som. Quanto às sutilezas da arte de falar, que lhes permitirão transmitir com perícia e beleza todos os intangíveis matizes dos pensamentos e dos sentimentos, isto é coisa em que vocês terão de trabalhar durante toda a sua vida (1989, p. 128).

Ele finaliza o capítulo falando sobre o êxito e os resultados que alcançara através dessas experimentações. Por meio delas, Stanislavski afirma que aprendeu a impelir a voz para a frente da máscara facial à vontade, com rapidez e facilidade, não só enquanto cantava, mas também quando falava. Ele conclui que “o resultado principal [...] foi que adquiri na linguagem falada a mesma linha ininterrupta de som que eu tinha desenvolvido no canto e sem a qual não pode existir uma verdadeira arte da palavra” (1989, p. 129).

Logo, a prática do canto o influenciou em ambas as suas vozes, cantada e falada, dando a ele novos contornos sonoros que ele pôde usar para a construção de suas personagens. O autor conclui: “Agora minha fala coloquial canta, zune, zumbe e até mesmo ruge, enquanto constrói uma linha constante e modifica os tons e as cores de seus sons de acordo com as vogais e as consoantes sibilantes ou vibrantes” (STANISLAVSKI, 1989, p. 130).

Quando ele fala de tons e cores dos sons, remete às possibilidades que os timbres descobertos podem alcançar. Essas modificações ou a escolha consciente pela constância dos sons parece ser o fator que dá ao ator ou atriz um leque de “lugares” os quais ele pode escolher percorrer, fazendo crescer suas capacidades de expressão sonora, emocional e artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a minha trajetória acadêmica e nessa pesquisa, me vi desafiada a reaprender e reinterpretar, sob um viés teatral, certos aspectos sobre voz com os quais tive contato durante toda a minha vida, por ter iniciado minha vivência artística na experiência musical.

Essa oportunidade de encarar e entrar em contato novamente com as noções sobre canto, voz, sons e palavra me fez enxergar que a escolha de exercer o teatro, enquanto ofício, perpassa pela aceitação de que é necessário refazer-se e estar em constante trabalho, além de ter que carregar um espírito questionador e não acomodado. O foco no trabalho disciplinado é uma premissa que, na minha visão, deve guiar todo e qualquer desempenho de atores e atrizes, sendo o elemento diferencial para sua atuação se tornar cada vez mais acurada e virtuosa.

Acredito que esse mover contínuo do artista e empenho em fazer descobertas em diversos âmbitos da arte, foram os fatores que me motivaram a não me ater somente à música, como único instrumento de trabalho e caminho possível para aprimoramento do meu potencial em performance. Através do contato com o teatro e suas linguagens, me vi instigada a redescobrir novamente assuntos com os quais estava habituada. Precisei desconstruí-los, voltar ao início de seus conceitos, como Stanislavski sugere em seu processo pessoal de experimentações, para então voltar a reconstruí-los sob uma nova ótica que também fosse produtiva cenicamente.

Como relatado na Introdução, as disciplinas de Voz e Palavra do currículo de Artes Cênicas do curso me permitiram esse *insight*, que foi entender que eu precisaria partir da formação dos sons, para entender a produção da voz, seguir para a construção de palavras e, assim, ampliar as possibilidades de gestualidade cinética, vocal e de expressividade no trabalho de atuação.

Por ter conhecimento e acesso a recursos das técnicas do canto lírico e popular, sendo mais influenciada por esse último, tive certas facilidades concernentes a alguns exercícios vocais propostos em sala de aula, no que diz respeito a como os parâmetros do som acontecem e se modificam ou como modular o timbre para atingir notas e qualidades de ressonância, por exemplo.

Entretanto, tive dificuldade em conectar as mudanças na minha gestualidade cinética com as modulações vocais, de forma a unir movimento e voz em prol da atuação dramática. Ao meu entender, o maior desafio esteve em desconstruir hábitos do meu corpo pronto para emitir notas musicais e rearranjar esse mesmo corpo em diferentes configurações nas quais fossem possíveis a mudança de timbres e ressonâncias, sem a perda da projeção vocal e da dicção clara.

Em algumas peças que foram resultados de disciplinas do Departamento, enxerguei mais de perto essa dificuldade, por precisar desconfigurar meu corpo da clássica posição ereta, e colocar-me em posições mais animais, usando os quatro apoios para algumas personagens nessas peças, por exemplo. Essas mudanças me fizeram enxergar a necessidade de não perder a qualidade vocal e procurar caminhos possíveis para que voz e dicção acontecessem de forma clara, mesmo com as mudanças na organização do corpo propostas pela encenação.

Ter essa percepção foi essencial para que eu entendesse que o trabalho vocal era a primeira instância à qual eu recorria no exercício da interpretação. Minha maior dificuldade residia no fato de ter noções musicais e de canto já estabelecidas, e de certa forma “calcificadas”, mas que não eram reavaliadas visando os fins da conjugação entre movimento, voz e interpretação. Essas noções diziam respeito a certos consensos do ambiente da preparação do canto, como por exemplo: “o cantor deve estar sempre ereto ao cantar”; “a emissão vocal pode ser prejudicada se o cantor estiver sentado ou deitado”. Nesse caso, observei que no teatro ou no teatro musical, nem sempre estaremos na posição ideal para o canto. Em cena, nossos corpos estão em movimento constante e, assim, temos que treinar mais ainda para que, mesmo em outros estados posturais, desfavoráveis à produção de voz em altas intensidades, por exemplo, conseguiremos os nossos objetivos estéticos.

Através de trabalhos que me desafiavam a sair da posição ereta e procurar outras soluções possíveis com o movimento, vi que precisaria redescobrir a voz nessas outras configurações corporais e cinéticas. Isso também se refletiu na atuação, visto que esta também precisava acontecer mesmo com o corpo desconstruído de seu habitual lugar do cotidiano.

Ao iniciar a análise e os trabalhos artísticos executando o que Stanislavski propõe, pude observar, fazendo uma autoinvestigação do meu trabalho e de espetáculos de que participei, que consegui obter bons resultados cênicos. O trabalho sobre a voz como um dos pontos de partida pode garantir maior precisão e controle para o ator ou atriz quando for interpretar em uma cena.

Como exemplificado na Introdução, o espetáculo *A Resposta – Auto de Páscoa 2015* foi a primeira peça que coloquei conscientemente essa perspectiva em prática, podendo afirmar que me auxiliou bastante. *Cinema Pelado* também foi uma peça que contribuiu nessa conclusão. Conforme o que foi dito pela banca avaliadora a respeito do resultado final, o meu trabalho vocal possuía consistência e precisão e isso era um positivo destaque na minha interpretação.

A curiosidade que tive nessa peça em escolher diferentes personagens e personalidades, a fim de diversificar ao máximo os comportamentos e ações delas entre si, tomou contornos mais pragmáticos para a cena quando percebi que a mudança consciente dos sons, parâmetros

e atitudes poderiam me auxiliar na criação da identidade dessas personagens. Por se tratarem de personagens humanas, com seus dilemas próprios e histórias, a atuação deveria evidenciar essas nuances e detalhes, enriquecendo seus traços de personalidade.

O desafio se deu, portanto, sobre encontrar três diferentes qualidades tônicas para os corpos das personagens e suas ações, além de uni-las com os sons de suas respectivas vozes e as suas atitudes no decorrer do tempo da cena. O enlace entre voz, palavra, expressividade e atuação estava ali disposto para ser vivido por mim, de três diferentes maneiras.

Ao fim desse trabalho, sinto que encontrei caminhos possíveis para entender, nas minhas ações corporais de cantar, dançar e atuar, como elas poderiam ser pensadas e construídas em seus detalhes para trabalharem simultaneamente em prol das minhas personagens. Entendo que tal trabalho simultâneo pode potencializar a expressividade de atores e atrizes em cena e pode ajudar a construir até mesmo um corpo disciplinado e consciente de sua capacidade de afetar a si mesmo e à plateia, pois essa simultaneidade de ações gera um estado de concentração e qualidade de presença cênica densa e potente.

Também destaco que as propostas de Lignelli sobre os parâmetros do som e suas aplicações e possibilidades para a cena – assim como as propostas de Araújo para o exercício do canto em cena – me auxiliaram constantemente na busca por uma qualidade de presença mais ativa, expressiva e precisa na minha atuação. Pude perceber que o trabalho consciente sobre a minha voz reverberava no meu movimento e, por consequência, surtia efeitos na minha interpretação. A voz seria, portanto, um aspecto importante para a iniciação desse desencadeamento de ações acontecerem de maneira orgânica e atrelada à materialização da personagem.

As propostas de Vieira e Lignelli também contribuem bastante para o entendimento de que alterações tônicas, posturais e de atitude podem influenciar na intensidade, frequência e timbre de um som, características essas que também podem ser mudadas em prol do compartilhamento de sentidos da cena. O estímulo dessa relação entre atitude e parâmetros pode reconfigurar toda a experiência cênica e pode ser um potente modo pelo qual a expressividade de atores e atrizes pode se dar de forma mais efetiva nos palcos.

O trabalho sobre a voz a partir de práticas oriundas do canto, como ponto de partida para produtividade e expressividade cênicas, se demonstrou eficaz no contexto dessas duas peças. Entretanto, possuo o entendimento de que todas essas ideias, se trabalhadas cruamente, podem fazer com que o meu trabalho seja exageradamente objetivo, subtraindo-se em vitalidade. Entendo que estabelecer um foco unidimensional em um certo tipo de trabalho pode “engessar”

capacidades no ator e “empobrecer” seu potencial expressivo. Sendo assim, concluo que o equilíbrio entre os métodos propostos no presente trabalho me levaram a obter bons resultados ao longo da minha carreira artística, de forma que possibilitaram um canal de comunicação menos lacônico, entre intérprete e espectador. Acredito que atores e atrizes não devem entender o teatro como algo exclusivamente subjetivo e para satisfazer a si próprios, visto que a preocupação com os pensamentos e sentidos do público é fator que pode tornar seu trabalho mais eficaz.

Entendo, de mesma forma, que o trabalho sobre o som e a voz, através das contribuições do canto para a fala, pode permitir ao ator ou atriz um senso de responsabilidade e disciplina sobre suas ações corporais e sobre seu desempenho cênico, porque assim como músicos e bailarinos treinam diariamente a fim de melhorarem suas performances, esse artista pode imprimir sobre si essa mesma disciplina, investigando, repetindo e treinando as possibilidades, modulações e sentidos que os sons de sua voz podem alcançar.

Conforme Stanislavski entende, o treinamento atoral acontece por toda a sua vida e, por isso, é imprescindível a cultura da disciplina obstinada, pois é ela que permite o alcance de melhores e mais diversos resultados. Compreendo, assim, que a minha atuação foi modificada por esse fator, pela necessidade de continuação do aprimoramento do canto e do domínio de instrumentos musicais, além da aceitação de novos e difíceis desafios, que são possíveis através do treino incessante e diário.

Passando por todos esses pontos, questiono a necessidade de atores, atrizes e diretores, durante a minha vivência acadêmica na Universidade de Brasília, em priorizar o trabalho de construção psicofísica da personagem como primeiro parâmetro para a atuação e tratar o trabalho vocal como uma consequência desse primeiro, como se este fosse acontecer “magicamente”. Em realidade, entendo que o trabalho vocal poderia ser reconhecido como parte propriamente dita da construção psicofísica, caso as suas necessidades específicas fossem, desde o início dos processos criativos, consideradas.

Durante a minha jornada acadêmica, vi que diretores e professores de disciplinas perpetuavam sua consternação acerca do trabalho de voz de alunos, afirmando que observavam dificuldades neles básicas, concernentes à projeção e modulação vocal. Se há essa dificuldade nos alunos com o trabalho vocal, por que não se repensa o lugar da voz no currículo acadêmico e nas disciplinas de interpretação?

Deixo, desse modo, perguntas provocativas em aberto, para que sejam objeto de reflexão. Porém, ao fim de tudo, tenho a certeza de que o trabalho sobre os sons, a voz e as

palavras, assim como as práticas do canto, quando bem avaliados, estruturados e ressignificados, permitem a atores e atrizes performances mais expressivas e memoráveis para si e para o espectador e, portanto, devemos dar a devida importância a ele. E esse trabalho é e será referência para futuros trabalhos artísticos, direcionando como posso trabalhar outros futuros personagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, M. **Belting Contemporâneo: Aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop**. Brasília, DF: Musimed Edições Musicais, 2013.

DAVINI, S. O Jogo da Palavra. **Humanidades Teatro**, pg 37-44. Brasília: EdUnB, 1998.

LIGNELLI, C. **Sons em cena: Parâmetros do Som**. Ed. Dulcina, Brasília, 2014.

LIGNELLI, C.; VIEIRA, S. **Narrativas, Atitudes e Parâmetros do Som: A voz e a palavra em uma aproximação pragmática**. Pitágoras 500, Campinas/SP, vol. 7, n. 2 [13], pp. 5-13. jul/dez 2017.

MARSOLA, M. **Canto: uma expressão: Princípios básicos de técnica vocal** / Mônica Marsola, Tutti Baê. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

PINHO, S.; PONTES, P. **Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica vocal**. RJ: Livraria e editora REVINTER Ltda, 2008.

STANISLAVSKI, C. **A construção da personagem**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

VIEIRA, S. **A voz como produção corporal: o Princípio Dinâmico dos Três Apoios**. Práticas e Poéticas Vocais II. ALEIXO, F.; MARTINS, J.; JACOBS, D. (Org). Uberlândia: EDUFU, 2016.

DESVENDANDO O TEATRO. **Origem e História do Teatro**. Disponível em: <http://www.desvendandoteatro.com/origemehistoria.htm>. Acesso em: 22 Maio de 2018.

JORNAL DO COMMERCIO. **Stanislavski e a criação do Teatro de Arte de Moscou**. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2013/01/17/stanislavski-e-a-criacao-do-teatro-de-arte-de-moscou-70212.php> Acesso em: 26 Junho de 2018.

MÚSICA POPULAR. **História, Produção e Linguagem**. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/musicapopular/>. Acesso em: 26 Junho de 2018.

FIM