

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Lucio Luciano Reis

**O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERSONAGEM PELO
ATOR-NÃO CANTOR NO TEATRO MUSICAL**

Trabalho de Conclusão de Curso

Trabalho de Conclusão apresentado como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título Bacharel em Teatro. Orientadora: Prof.^a Patricia Leonardelli

Porto Alegre

2022

A mim mesmo por não ter desistido em momento algum, e por não ter deixado nada de lado apesar das dificuldades que se mostraram durante o decorrer do curso; à minha orientadora por estar sempre presente e me ajudando nesta etapa tão importante de minha graduação.

RESUMO

O seguinte Trabalho de Conclusão de Curso para Bacharel em Teatro busca debater sobre o processo de criação de personagem no gênero musical pelo ator-não cantor, com ênfase em seus recursos específicos para a atuação. Para isto, foi realizada uma pesquisa teórica e prática durante o período de desenvolvimento do Estágio de Atuação do curso. Este período de experimentações e testes resultou não somente em uma lista de exercícios, mas também em diversas reflexões sobre os desafios do ator não-cantor quando em trabalho no teatro musical, e na produção do espetáculo *Amor Nunca Morre*. A intenção, nesta pesquisa, é de investigar se atores que não recebam uma forte formação na área da técnica vocal para canto e da música possam, de alguma forma, desenvolver recursos para atuar no teatro musical a partir do próprio processo de criação, e de como se dá a criação da personagem nesse contexto, quais os caminhos possíveis para o ator durante este processo e como se chega ao resultado final apresentado.

Palavras-chave: processo; ator-não cantor; musical; criação; interpretação.

ABSTRACT:

The following conclusion work for Bachelor in Theater seeks to discuss the process of character creation in the musical gender by non-singer-actors, with emphasis on his singular way of acting. A theoretical research was carried out, in addition to practice during the period of development of the internship of the course. This period of experimentation and testing resulted not only in a list of exercises, but also in numerous reflections on the topic of the practice of the non-singer-actor in musical theater, and in the production of the spectacle *Amor Nunca Morre*. The intention of this work is to investigate if actors, despite not being trained or not having experience in the field of vocal technique and music, can work in the musical theater, and how the process of creating the character by the actor takes place, what are the paths taken by him during this creation process and how the final result of this product developed by the actor takes place.

Keywords: process; non-singer-actor; musical; creation; interpretation.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	5
2. O PROCESSO DE CRIAÇÃO E SEUS DESAFIOS.....	7
2.1. Enfrentando os fantasmas.....	7
2.2 Voz cantada ou voz falada?.....	10
2.3 Atuando no melodrama cantado e falado.....	16
3. CONCLUSÃO	21
4.REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DOCUMENTAIS.....	22

1. INTRODUÇÃO

Este TCC se propõe a aprofundar, em âmbito teórico, a experiência desenvolvida em meu Estágio de Atuação, que resultou na criação do espetáculo *Amor Nunca Morre* apresentado em formato online na Mostra DAD 2021. Nesse projeto, pude pesquisar um tema que me interessa desde os primeiros anos da faculdade: o trabalho do ator-cantor e o tipo de formação necessária para o trabalho com teatro cantado e musical. Por se tratar de um projeto de graduação, portanto, realizado por estudantes em processo de profissionalização, ainda estávamos construindo nossos estudos em técnica vocal, e enfrentamos muitos desafios para adaptar para o Estágio o musical *Love Never Dies*, um grande sucesso do circuito dos teatros musicais de franquia. A experiência de confronto com nossos limites e o desejo de encontrar encaminhamentos futuros para nossa formação como atores-cantores foi o norte para a interlocução teórica que buscamos agora no TCC.

Tão logo comecei a pesquisa com minha orientadora, nos confrontamos com a dificuldade na democratização dos materiais sobre o assunto. Boa parte dos livros sobre ator em teatro musical estão em inglês e sem tradução nacional, com um preço de aquisição consideravelmente elevado para um estudante e quase nada em pdf disponível online. Esse fenômeno me faz pensar como é difícil para um ator sem recursos começar uma formação autônoma nessa área, e o risco desse tipo de trabalho acabar se restringindo a uma elite de alunos pesquisadores com mais recursos financeiros.

Mesmo com essas dificuldades, uma obra importante que pude acessar foi o livro *A Atuação em Teatro Musical*, dos autores Joe Deer e Rocco Dal Vera. O livro apresenta um roteiro de formação para o ator-cantor de teatro musical desde o início de seus estudos até o momento de trabalho, contemplando vários tipos de atuação e canto de forma sucinta e de assimilação leve. Possui trechos com textos de referências e instruções metodológicas, e ainda apresenta treinamentos tanto solos quanto em grupos, sendo assim um guia completo para estudantes, professores e etc. Considero um material muito importante para a formação o ator-cantor.

A atuação, juntamente com o canto, são, para mim, linguagens universais, com imenso poder expressivo, e capacidade de, talvez, até mesmo dissolver barreiras culturais. Então, como esse conteúdo pode ser ensinado, aprendido e apresentado ao

público no final?

Pretendo, portanto, neste estudo, refletir sobre o processo do ator para desenvolver sua personagem a partir de minha própria experiência e do trabalho com meus colegas de Estágio. Como se busca por referências para a criação da personagem? Como o ator a estuda e como a interpreta no gênero musical? Como o ator prepara a voz sendo que ele não é um cantor? Como a preparação vocal se soma à construção da personagem? Eis o encaminhamento para o TCC.

2. O PROCESSO DE CRIAÇÃO E SEUS DESAFIOS

2.1 Enfrentando os fantasmas

Começando do princípio: A escolha do tema. O teatro musical sempre foi um campo que me interessou desde o ensino médio, e me entristeceu um pouco quando percebi que o gênero praticamente não seria abordado dentro do meu bacharelado de arte dramática. Diante de tal constatação, eu decidi que queria realizar pelo menos um projeto que abordasse o tema. Com a chegada do meu Estágio final, a oportunidade de trabalhar o texto e a construção de personagem no musical se fez presente, e passei a levantar as possibilidades dramatúrgicas. Muitos textos e ideias surgiram nessa pesquisa, inclusive de montar um texto de minha própria autoria. Porém, ao final, prevaleceu meu desejo de trabalhar um personagem específico do gênero, o Erik, e o texto escolhido foi *Love Never Dies*, de Andrew Lloyd Webber, uma continuação do já clássico dentre os musicais de franquia contemporâneos *O Fantasma da Ópera*.

O primeiro desafio para a montagem de *Love Never Dies* (que traduzi, literalmente por “Amor Nunca Morre”, título final do meu espetáculo) foi, com certeza, o fato de não existir uma tradução para o português, e traduzir o musical completamente do zero, tentando preservar o sentido e as rimas, foi um trabalho exigente. A tradução foi inteiramente realizada por mim, no esforço para manter o máximo possível de fidelidade ao texto original. No que diz respeito às canções, meu esforço maior se deu no sentido de não se perder as intenções das mesmas, buscando leves alterações em suas letras para que as rimas pudessem ser mantidas na métrica original. Quando, ainda assim, a métrica não encaixava, algumas alterações mais radicais se faziam inevitáveis, como, por exemplo, mudar o sentido de uma frase completamente para que esta encaixasse na métrica. Raramente precisei buscar o significado de alguma palavra, no entanto, quando isso acontecia, recorri ao uso de tradutores online para garantir que a tradução estava sendo feita de forma correta. Cantei cada verso de cada música após traduzido para conferir se a métrica encaixava com as novas palavras, e pedi para outras pessoas com melhor conhecimento na área da música (professores de música) que as cantassem também para assegurar que as novas sonoridades estavam satisfatórias.

O processo de criação em meu Estágio surgiu de um desejo de trazer algo que me parecesse diferente do que habitualmente é apresentado no DAD. O desejo de fazer algo que, para mim, se destacasse dos demais projetos justamente por ser um processo que não se vê com frequência nas produções do departamento. E um musical era

exatamente o tipo de teatro que estava a buscar. A princípio, o texto dramático *Salomé*, de Oscar Wilde fora escolhido (pois eu possuo apreço pessoal pelo texto, e Salomé é uma personagem que gostaria muito de interpretar), mas, em seguida, fora substituído por outro de maior preferência: a sequência de "O Fantasma da Ópera". "O Fantasma da Ópera" é um musical bastante popular no circuito dos musicais ditos "comerciais", e que está em cartaz desde os anos oitenta. É um dos musicais mais assistidos da história do teatro. Sua continuação se chama *Love Never Dies* (que traduzi, literalmente, por "Amor Nunca Morre", título final do meu trabalho de estágio). Ao contrário de "O Fantasma da Ópera", *Love Never Dies* é inédito no Brasil tanto em sua versão original quanto em uma adaptação nacional. Seu autor é o compositor e produtor musical britânico Andrew Lloyd Webber, que durante a sua carreira, produziu quinze musicais, dois filmes, tendo acumulado ainda um grande número de honras e prêmios, incluindo sete Tony Awards, três Grammy Awards, um Oscar, um Emmy Award, seis Olivier Awards, e um Golden Globe Award.

Uma vez escolhido o texto, e posto à prova o desafio da tradução, a etapa seguinte consistiu em reunir um elenco de confiança, e, diga-se de passagem, relativamente grande para um projeto não remunerado, e que exigira uma carga de ensaios considerável. Outro complicador foi que, nas primeiras semanas de estágio, eu não consegui engajar um diretor ao projeto, o que implicaria em sobrecarga para mim, pois, acumular as funções de ator, diretor e produtor do estágio seria tarefa deveras pesada. Isso tudo, sem falar na grande responsabilidade de trazer para o palco um personagem como o Fantasma/Erik, que é tão conhecido e querido pelos fãs de musicais ao redor do mundo. Trazer sua força para o palco, mantendo a identidade da personagem, mas ou mesmo tempo colocando algo de singular da minha atuação, com certeza foi uma das partes mais difíceis durante o processo de criação.

Nossa intenção inicial era de apresentar o trabalho de forma presencial, pois, após dois anos de pandemia, o reencontro com o público era muito desejado. No entanto, por conta do adiamento do início das aulas presenciais na UFRGS, o número de ensaios foi extremamente reduzido, impossibilitando que uma apresentação presencial fosse inteiramente realizada. E, mais uma vez, toda a estrutura do projeto teve de ser adaptada ao modo online, para que fosse possível termos um musical completo dentro do prazo. A necessidade de adiar a apresentação de maio para junho, por conta da contaminação por COVID-19 de um dos nossos atores, acabou nos dando mais algumas semanas para polir ainda mais nosso trabalho, tanto em termos de atuação

como de edição.

Por fim, Alexei Goldenberg, com quem já possuo uma relação dentro do DAD que vem desde as cadeiras de atuação, e que já estava inicialmente em nosso elenco como Raoul (substituindo Guilherme Mallman que teve uma saída repentina por questões de saúde) tornou-se o diretor de nosso espetáculo, e Vini Gomes tornou-se o novo Raoul. A partir de então, com a organização dos horários da equipe completa, e diversos ensaios extras, as coisas finalmente entraram nos trilhos, e “Amor Nunca Morre” (traduzido do título original *Love Never Dies* para facilitar o entendimento do público) começa a ganhar forma.

O elenco surgiu totalmente de alunos do DAD com os quais eu já possuía uma boa relação de amizade. É composto por: Alana Gomes, Rafaela Lima e Carô Conceição, minhas colegas na barra 2018, e Julia Terra e Vini Gomes, meus calouros no departamento. Nosso diretor conduzia os ensaios de forma dinâmica, iniciando com um aquecimento corporal e vocal, para em seguida seguirmos com os textos e marcações de cena. O diálogo entre os atores e diretor sempre foi feito a todo o momento, sendo fundamental para o entendimento de todos durante o processo de criação. Alexei sempre incentivou a buscarmos dentro de nós o que nos motivava e o que nos inspirava para interpretarmos nossos personagens, trazendo sempre bons exemplos para que pudéssemos trazer tanto na corporeidade quanto no próprio modo de falar como encarnarmos a personagem e traze-la a vida para o palco. E também sempre apontando o que era bom, e o que não era para a construção do mesmo.

O processo de criação do Fantasma/Erik se deu de várias formas, a construção vocal e corporal foi auxiliada pelo nosso diretor. Utilizei um pouco da iconografia do expressionismo alemão e das técnicas de melodrama para buscar os gestos ampliados e deformados que me pareceram adequados para uma personagem tão cheia de cicatrizes internas e externas como o Erik, e capaz de atos tão terríveis e de criação tão maravilhosas. Também pesquisei outras atuações da personagem por diversos atores em versões do espetáculo on-line, para observar como um mesmo papel pode ter sutis diferenças conforme o trabalho de cada ator. Em resumo, tentei me cercar das fontes que estavam disponíveis para mim em contexto de pandemia, para ter base mais sólida para a personagem, tais como os filmes citados e os livros da bibliografia. Além, claro, das experimentações feitas tanto em sala de ensaio quanto por conta própria fora da faculdade.

Como tentei apresentar até agora, enfrentamos muitos fantasmas para criarmos

nosso espetáculo, não fosse suficiente a grande assombração que foi a pandemia de COVID-19. Mas, um deles acabou se tornando o meu objeto de investigação para este Trabalho de Conclusão de Curso: Pode um ator-não cantor realizar uma obra de teatro musical?

2.2 Voz cantada ou voz falada?

Uma vez determinado que meu Estágio teria como objetivo pesquisar o universo dos musicais em geral, e do trabalho do ator nesse gênero em específico, ficou claro que outros dois eixos de pesquisa se apresentavam juntamente à atuação: o trabalho vocal e o estudo da atuação no melodrama, gênero que ainda é a base para a dramaturgia, estética e modo do atuar dos musicais do circuito comercial moderno. Trato um pouco dos embates que surgiram na área da preparação vocal a partir dos desafios de exercitar a voz falada e voz cantada em nosso espetáculo, e como pensar as técnicas específicas para cada momento de trabalho com o texto e com as canções.

Desde o início do processo com os atores, o trabalho vocal se tornou um dos principais desafios de pesquisa para a construção de "Amor Nunca Morre". Inúmeras questões surgiram em sala de ensaio, muitos medos em relação a afinação, e sobre como dar conta de nossa pouca formação na área de canto. Como atingir os registros vocais que as canções exigiam? Como aquecer corretamente a voz para esse tipo de trabalho? Como não acabar machucando as cordas vocais dos atores? Que tipo de técnicas deveríamos utilizar? Conseguiríamos aprender tais técnicas a tempo? Estaríamos, de fato, todos prontos para um trabalho como esse? As dúvidas que foram surgindo, antes, durante, e até mesmo após o processo eram diversas.

Começamos a preparação vocal separando quais os trechos do texto em que se utiliza a voz falada, e em quais a voz cantada. A voz falada e a voz cantada apresentam duas expressões facilmente distintas na recepção, porém, a descrição dos ajustes empregados nas duas entonações nem sempre é simples de ser feita pelo ator. A emissão falada tende, em geral, a ser mais natural e inconsciente, e o treinamento vocal busca preservar essa organicidade que é muito útil para a criação da personagem, especialmente quando se trabalha com o referencial do sistema interpretativo. Nesse sentido, o trabalho sobre a voz falada para o ator versa fundamentalmente sobre as demandas da correta pronúncia e articulação para fins de compreensão de texto. Porém, Constantin Stanislavski, com sua longa experiência de direção de atores, e

também de cantores no período do Estúdio de Ópera, já intuía sobre como uma aproximação dos estudos do canto e da voz falada poderia beneficiar ambas áreas:

O trabalho de colocação de voz consiste basicamente no desenvolvimento da respiração e na vibração das notas sustentadas. É comum imaginar-se que somente as vogais podem ser sustentadas. No entanto, será que as consoantes também não possuem essa qualidade? Por que não deveríamos desenvolvê-las para que se tornem tão vibrantes quanto as vogais? Que bom seria se os professores de canto ensinassem simultaneamente a dicção, e se os professores de dicção ensinassem canto! Depois de muitos anos de experiência como ator e diretor, cheguei à plena convicção (...) de que todo ator deve possuir excelente dicção e pronúncia, e sentir não só as frases e palavras, mas também cada sílaba e letra. Estar "com boa voz" é uma bênção não só para uma prima-dona, mas também para o artista dramático; (...) ter a sensação de que se pode dirigir os próprios sons, (...) saber que eles forçosamente expressarão os mínimos detalhes, modulações e nuances. Se a pessoa que vai interpretar Hamlet for obrigada (...) a refletir sobre suas deficiências vocais, (...) é pouco provável que ela consiga levar a cabo sua principal realização criadora. (STANISLAVSKI, 1997, p. 210.)

Tal aspecto é fundamental para entendermos a atuação no teatro musical. O gênero é bastante exigente em parte exatamente por demandar tanto os conhecimentos técnicos da voz falada como Stanislavski define acima quanto da voz cantada. Não adianta o ator estar muito bem preparado para o canto em termos de afinação e demais aspectos se não estiver sólido quanto a todos esses aspectos da atuação citados acima, de modo que sua voz, quando espacializada, consiga transmitir todas as nuances mais sutis da vida da personagem, seus conflitos e movimentos internos.

Some-se a tamanho desafio as demandas da voz cantada, que exige treinamento e adaptações prévias específicas ao gênero musical que se deseja trabalhar, pois é notório que uma técnica de canto popular será muito diferente daquela do canto lírico, dos cantos folclóricos, etc.. Enquanto a emissão falada geralmente prima pela transmissão da mensagem com a necessidade de articulação precisa para a transmissão do conteúdo verbal, a voz cantada tem, no controle de sua qualidade, sua principal caracterização, podendo ser observadas reduções articulatórias, prolongamentos de vogais e a introdução de recursos específicos como o vibrato e o formante do cantor. Os parâmetros diferenciais mais comuns são, segundo Behlau & Rehder: respiração, fonação, ressonância e projeção de voz, qualidade vocal, vibrato, articulação dos sons da fala, pausas e postura corporal. Além desses, a relação entre a

emoção e a voz é muito diferente entre a voz falada não profissional e as duas modalidades de voz profissional, a falada e a cantada.

Na voz cantada popular, pode não haver quase nenhuma diferença nos ciclos fonatórios, como geralmente observamos nos cantores de MPB, ou pode ainda haver modificações excepcionais nos cocientes de fechamento e abertura dos ciclos vibratórios. No canto lírico, o fato do cociente de fechamento ser maior que o de abertura gera um som acusticamente mais rico e com maior tempo de duração. Produz-se uma série maior de harmônicos, com mais de trinta facilmente identificáveis no registro espectrográfico, com intensidade forte mesmo nos harmônicos mais agudos do espectro. (BEHLAU, 2005, p. 300)

Como pude aprender durante o meu curso de graduação, a respiração é a base de todo processo. Na voz falada, a respiração é natural e o ciclo respiratório completo varia de acordo com as emoções e o comprimento das frases. A inspiração é relativamente lenta e nasal nas pausas longas, sendo mais rápida e bucal durante a fala; o volume de ar utilizado é médio, e apenas nas situações de forte intensidade há maior mobilização da caixa torácica. Ocorre pequena movimentação pulmonar durante a tomada de ar, com pouca expansão da caixa torácica. A saída de ar na expiração é um processo passivo. O ciclo respiratório durante a voz falada é um dos parâmetros que mais se altera frente a emoções, a mudança mais comum observada está relacionada com o ritmo inspiração/expiração. Portanto, a observação permanente dos padrões respiratórios e emocionais e como eles alteram a emissão vocal é trabalho de base para o ator, e deve caminhar junto com os exercícios de preparação. Como explica a pesquisadora Janaína Martins em artigo específico sobre o trabalho vocal do *Odin Teatret*, mas cujas considerações se aplicam perfeitamente ao ator do sistema interpretativo:

O ator, na arte de representar, é um todo em ação, ele utiliza todo o seu ser para a interpretação: suas memórias corporais e seus recursos pessoais, tais como corpo-mente-emoções-energias. Na criação do corpo cênico, o ator utiliza seu próprio corpo cotidiano como base para a expansão artística, por isso, seus recursos pessoais irão trabalhar juntos na criação de imagens para a sua manifestação na interpretação das ações físico-vocais da personagem. Portanto, a preparação vocal do ator não envolve somente os aspectos físicos da voz, pois flexionar os músculos vocais não basta para a arte de interpretar vocalmente. A arte do ator é uma arte de movimento corpóreo-vocal, assim também deve ser trabalhados o corpo-voz em movimento, na sua sensibilidade, na sua expressão criadora e imagística para a interpretação. De tal forma que os requisitos físicos devem estar agregados ao exercício das dimensões mental, energética e expressiva do ator, em sua totalidade. (MARTINS, 2005, p.2)

E, ainda, na mesma obra:

No processo de liberação vocal do ator, cabe a ele desenvolver a consciência do estado de sua voz cotidiana, de seus hábitos (intensidade, altura, velocidade, respiração, ressonância), para desbloquear aqueles condicionamentos inadequados e, por isso, inoportunos para a expressividade artística, tais como tensões corporais que envolvem as regiões responsáveis pela emissão vocal: o foco de ressonância localizado na região laringo-faríngea, a postura de cabeça inadequada, os apoios corporais inadequados, as respirações superior e superficial, entre outros. Tratam-se aí de limitações, de condicionamentos do corpo que bloqueiam a potência vocal. Os padrões musculares inadequados são condicionamentos que precisam ser modificados para a amplificação das capacidades do corpo-voz para o ato criativo. (MARTINS, 2005, p. 5)

Na voz cantada, em geral, a respiração é treinada e os ciclos respiratórios são pré-programados de acordo com as frases musicais. A inspiração é muito rápida e bucal e o volume de ar utilizado é maior. Ocorre grande movimentação dos pulmões na tomada de ar, com expansão de todas as paredes do tórax. O controle da expiração é ativo, mantendo a caixa torácica expandida durante o maior tempo possível. Há forte relação entre o treinamento de canto - desenvolvimento de voz lírica - e o treinamento respiratório. Enquanto os cantores populares variam o treinamento respiratório específico, para os cantores eruditos a articulação respiração-emissão vocal tende a ser extremamente rigorosa, dada a exigência das partituras e dos papéis.

A qualidade vocal da voz falada pode ser neutra ou com pequenos desvios que não são considerados sinais de disфонia. A qualidade da voz é altamente sensível ao interlocutor, à natureza da fala e ao lado emocional da situação podendo tremer ou cochichar momentaneamente, principalmente quando confrontada com a emoção. Vozes distorcidas com algum grau de rouquidão, falta de ar, rouquidão ou nasalidade são geralmente aceitas na maioria das profissões. Profissionais da voz falada ou mesmo do canto popular podem apresentar desvios expressivos de suas qualidades vocais, apresentando tipos de voz até considerados disfônicos, mas com grande aceitação de público e sucesso comercial. Os cantores de ópera têm excelentes modelos vocais que rejeitam tais desvios. A qualidade do som é mais estável e menos afetada por fatores externos à realidade musical.

E como tais universos se atravessam no teatro musical? No processo de criação da personagem, a própria ideia de criação significa desenvolvimento, crescimento e

vida, por isso não há lugar para um uso mecânico da voz. Inevitavelmente, o artista é compelido a colocar sua técnica em jogo diante das demandas da cena e da personagem. Ações precisam ser criadas para se transmitir tanto a vida interior da personagem quanto o universo ficcional, e também sequências de gestos que levam a múltiplas transformações em busca do derradeiro formato da composição. Esse processo inclui seleção, atribuição e combinação para criar essas transformações.

O processo de criação estabelece dinâmicas próprias de funcionamento, por vezes, estando ordem e desordem como fenômenos complementares um do outro ao invés de serem opostos. O ato criativo se encaminha uma estética própria do artista, e tal processo é um ato de descoberta, onde ao mesmo tempo, se está pesquisando o que se está interpretando, enquanto se interpreta. Pouco a pouco a personagem vai tomando vida conforme as partes vão se encaixando no processo, para cada um dos personagens.

A técnica de canto usada nos teatros musicais modernos em geral, e nas versões originais d' "O Fantasma da Ópera" e de *Love Never Dies* da mesma forma, se chama *Belting*. *Belting* também é usada para a preparação para a voz cantada em diversos gêneros musicais, como rock, pop, gospel, e jazz, mas especialmente conhecida pela sua adoção no teatro musical americano da Broadway. Muitas vezes nos referimos ao *belting* como uma forma de estender o registro de voz de peito para uma região mais aguda, para além da região da passagem, onde normalmente se faria a mudança para a voz de cabeça. Um mix. No mix, a voz não soa totalmente como uma voz cabeça e nem como uma voz de peito, e sim como uma combinação das duas, porém parecendo-se mais com a voz de peito. A estética do *belting* corresponde a um canto que soa como a fala, promovendo uma sensação de espontaneidade, o que corresponde, acusticamente, a um prolongamento da voz de peito. Uma técnica desgastante e exigente, sob a qual nenhum de nós possui domínio.

Logo percebemos que se tentássemos correr atrás de uma técnica extremamente sofisticada, e cuja apreensão leva anos para se desenvolver, não conseguiríamos experimentar o canto como um lugar próprio de investigação também para o ator não formado na escola dos musicais, objetivo essencial da nossa pesquisa. Nesse sentido, durante o nosso processo, tanto o diretor, quanto a orientadora e os próprios atores da peça se dispuseram a levar a fundo essa hipótese de como um ator sem a técnica de canto dos musicais pode cantar um musical, e criaram diversas soluções e propostas quanto a técnicas, exercícios de aquecimento para a voz. Julia Terra por exemplo nos

trouxe a rotina de aquecimentos vocais que ela aprendeu com sua professora particular de canto, Alexei Goldenberg nos trouxe exercícios de voz praticados na monitoria da Casa de Teatro de Porto Alegre, e cada um dos atores fez a sua contribuição para os aquecimentos e exercícios para os ensaios. Todos esses exercícios e aquecimentos reverberaram em nosso trabalho de forma que nos ajudou a entender melhor nossas vozes, corpos e personagens, assim podendo dar mais profundidade as nossas atuações. O exercício que mais me ajudou no processo de criar meu próprio Fantasma/Erik foi o proposto pela orientadora, o exercício do animal, um exercício não de técnica vocal, mas sim de energia corporal ao qual irei me referir novamente mais tarde. Experimentamos formas diferentes de utilizar a voz falada, cantada, modos de respirar, que acabaram por compor um dos tripés do nosso trabalho, juntamente com a criação da personagem e o estudo da linguagem do melodrama.

Nesse sentido, o trabalho em equipe e o compartilhamento de experiências e conhecimentos foi essencial durante o processo para o desenvolvimento das personagens pelos atores. As demandas da pesquisa nos levaram a soluções fora dos ensaios também, estudando, pesquisando, treinando, fazendo aula de canto e tentando compreender nossas vozes melhor, para que isso reverberasse na qualidade de nosso trabalho, e, conseqüentemente, no nosso espetáculo. Alguns de nossos atores buscaram apoio em aulas de canto fora da universidade, e diversos exercícios e aquecimentos para a voz foram introduzidos em nossa rotina de aquecimentos vocais. Além dos exercícios que foram introduzidos por nosso diretor, também ele um estudante.

Um dos exercícios propostos foi o de escolhermos um animal que representasse a personagem, para que testássemos elementos da corporeidade do animal em nossa personagem, e como sua energia poderia nos ajudar não só para encontrarmos o corpo das personagens para nos dar força de contracenação. No meu caso, para o Fantasma/Erik, foi adotado o morcego como animal. Por ser um animal geralmente noturno, e que de certa forma intimida e assusta as pessoas. Um animal que ao mesmo tempo em que tem esse efeito, ao se olhar de perto, com outros olhos, pode-se ver que possui certa beleza, majestiosidade e também uma grandiosidade única e característica somente dele. Traços estes que eu desejava por demasiado trazer para a interpretação de minha personagem.

Outro exercício que foi extremamente importante para alinharmos as emoções das personagens foi uma berlinda que nos foi proposta pela minha orientadora. Nele,

deveríamos escolher a nossa música favorita, a mais pessoal, que nos movimenta, e nos posicionarmos lado a lado, de costas para a parede do fundo da sala, e de frente para a platéia, com o olhar focado no “camarote real” (em frente a cima da platéia). Então, deveríamos começar a cantar baixinho, para nós mesmos, entoando a música e imaginando que seu olhar está na pessoa que mais amam. A situação proposta era que a pessoa está indo embora e nós nunca mais iríamos nos reencontrar. Quando recebêssemos o sinal da Patricia, um de cada vez, deveríamos correr até o proscênio e cantar para esta pessoa, soltando a voz sem perder a música em um canto de despedida. Terminando o canto, retornamos ao fundo do palco e de frente para o proscênio. Íamos, assim, tentando, pela prática de ensaio, encontrar caminhos para melhorar nossa voz expressiva com os recursos de que dispúnhamos no momento, e dessa forma, fizemos o teatro musical que nos foi possível nesse estágio de formação, com suas qualidades, mas também agora reconhecidas fragilidades técnicas.

Após toda essa experiência, concluo que o trabalho vocal do ator no musical é um processo de aprendizado de uma vida toda, que envolve muitas práticas desde a escuta permanente de como a voz é alterada pelos padrões emocionais e níveis de tensão até a preparação específica para canto, seja na técnica *belting*, seja na técnica dos cantos eruditos e populares. Durante o curso, tive cadeiras de voz com as professoras Gisela e Celina que sinto que me prepararam bem para a voz falada, mas não no mesmo nível para a voz cantada, o que é compreensível, no entanto, foram a base principal para o começo de tudo. Pois apesar de durante o curso não focarmos no teatro musical, as bases de treino para a voz cantada estão lá. Para nós, atores ainda iniciantes tanto para os estudos de técnica vocal falada quanto cantada, o processo de criação se torna também um laboratório de tentativas de solução para a carência de formação na área, um processo que em si também nos parece enriquecer embora longe de resolver todos os problemas técnicos impostos pelo gênero. Fica o aprendizado de uma trajetória de formação longa e de grande disciplina, mas que me parece muito interessante.

2.3 Atuando no melodrama cantado e falado

O teatro musical do século XX e XXI anda de mãos dadas com o gênero do melodrama. Por isso, me pareceu importante apresentar um capítulo sobre essa relação e sobre como ela determina um tipo de atuação que se mistura à interpretação nos moldes realistas para criar uma espécie de híbrido que é a atuação em musical.

Estudando a história do melodrama, me aproximei ao gênero para compreender melhor a relação entre teatro de melodrama e os musicais contemporâneos especialmente no que diz respeito ao trabalho físico e vocal do ator, suas aproximações e afastamentos, uma vez que os melodramas do século XIX (apogeu do gênero) não eram peças musicadas. Com o aprofundamento das leituras, comecei a compreender também o quanto a estrutura de conflito e de personagens do melodrama clássico está presente na dramaturgia brasileira, e de forma muito forte na teledramaturgia, tornando o gênero tão popular no imaginário nacional.

O melodrama enquanto gênero teatral existe desde o século XVII, ligado principalmente à ópera. Porém, sua popularidade atravessou os séculos no teatro, na literatura, no circo-teatro, chegando ao cinema, ao rádio e à TV. No campo da ópera, o termo português melodrama tem significados distintos dependendo da cultura (italiana, francesa, ou alemã) em que se insere. Tanto o conceito alemão quanto o francês foram originados no ambiente do teatro falado, embora o uso operístico tenha se fixado mais em relação ao termo e conceito final alemães. Portanto, em concordância na historiografia musicológica, o termo "melodrama" (com grafia portuguesa, semelhante ao italiano *melodramma*) era reservado como sinônimo de ópera, e apenas o termo *Melodram* (com grafia alemã) era utilizado como descritor do recurso dramatúrgico-musical de recitativo falado com acompanhamento instrumental.

Se na ópera este termo distingue uma forma ou estilo musical, o melodrama teatral surge oficialmente como gênero em 1800. O melodrama teatral surgiu com grande acolhida de público. Seu sucesso duradouro o tornou o principal gênero teatral e literário do século XIX e, posteriormente, fez com que fosse desdobrando outros formatos durante este período, como, por exemplo, o folhetim: narrativas seriadas publicadas em forma sequencial geralmente nos pés das páginas de periódicos.

Nos seus primeiros anos, princípio do século XVI, o melodrama ainda estava muito próximo ao paradigma clássico, buscando reproduzir as características do teatro greco-latino, especialmente no que diz respeito à união da ação teatral e a música. Por tal movimento, no final do mesmo século, o melodrama passou a ser considerado sinônimo de Ópera; e assim permaneceu até meados do século XVIII. A seguir, passou a designar a declamação de qualquer texto com acompanhamento musical.

Teatro Musical é uma forma de teatro que combina música, canções, dança, e diálogos falados. Está delimitado por um lado pela sua correlação com a ópera e, por outro, pela sua correlação com o cabaré. As linhas de limitantes entre essas três

expressões artísticas são, muitas vezes, difíceis de conceituar. No Brasil o Teatro Musical sempre esteve presente tanto em produções nacionais, quanto nos grandes sucessos da Broadway trazidos para o país, produzidos e encenados com equipes brasileiras. Existem três componentes para um musical: a música, interpretação teatral e o enredo. O enredo de um musical refere-se à parte falada (não cantada) da peça; entretanto, o "enredo" pode também se referir a parte dramática do espetáculo. A interpretação teatral se relaciona às performances de dança, encenação e canto. A música e a letra, juntas, formam o cerne do musical; as letras e o enredo são, frequentemente, impressos como um libreto.

O estudioso francês Jean-Marie Thomasseau divide o gênero do melodrama em três períodos principais: melodrama clássico, melodrama romântico e melodrama diversificado. Em linhas gerais, as narrativas do melodrama se baseiam em uma forte oposição entre "bem" e "mal", na luta entre tipos ligados a uma das morais e nas reviravoltas que as personagens dão para que o bem vença. Diferentemente das personagens realistas e naturalistas que são mais comuns no teatro dramático contemporânea, as personagens do melodrama são chamadas de personagens-tipo, muitas delas claramente desenvolvidas a partir da *Commedia dell'Arte*. São tipos populares codificados e facilmente identificados. Alguns exemplos desses personagens principais são: o vilão, o cômico, o mocinho herói e/ou sofredor, a mocinha heroína e/ou sofredora. Outros secundários são: o pai nobre, a dama galante (mulher mais velha e experiente, geralmente um tipo sensual que se opõe à mocinha ingênua), o personagem misterioso, o soldado, o pirata e a dama de companhia.

Os temas geralmente tratam de dúvidas sobre paternidade ou maternidade das personagens, mistérios e quiproquós familiares, reparação da justiça ou a busca da realização amorosa, em que a separação dos enamorados se dá por alguma razão social, atravessamento do destino ou má sorte. Cabe aos vilões dar movimento aos conflitos, e a virtude sempre é restabelecida por meio de golpes de cena, fazendo com que o mal receba a punição que merece. Os tons emotivos são muito mais acentuados do que em um teatro realista, e a emoção estava na base da atuação principalmente no período do melodrama romântico. Também havia todo um código gestual e de deslocamento no palco para cada personagem, em que se ressalta a subida ao proscênio com os braços abertos nos momentos de maior carga dramática. A atuação melodramática tem seu apogeu não só antes do teatro realista, mas mesmo antes do sistema de Stanislavski, e, portanto, antecede toda a pedagogia de atuação que se

desenvolveu a partir de então. Não há quarta parede, os atores atuam e se relacionam diretamente com o público, buscando extrair o máximo de emoção de cada cena.

Saltando para o século XX, podemos identificar vários elementos do melodrama no musica comercial moderno. O musical é um gênero teatral bastante rico de variações, podendo durar uns poucos minutos ou várias horas. Entretanto, os mais populares musicais contemporâneos costumam durar entre duas horas a duas horas e quarenta e cinco minutos. Musicais hoje são normalmente apresentados com um intervalo de quinze minutos de duração; no primeiro ato, é quase sempre de idêntica duração o segundo. Um musical tem normalmente por volta de vinte a trinta canções de vários tamanhos (incluindo uma reprise e adaptação para coral) entre as cenas com diálogos. Alguns musicais, entretanto, tem canções entrelaçadas e não tem diálogos falados. Esta é uma das linhas fronteiriças entre musicais e ópera, mas não é a única. Outras diferenças entre ópera e musical é que, enquanto a ópera costuma ser apresentada em sua língua original, o musical geralmente é traduzido para a língua nativa de onde está sendo apresentado. Numa ópera, geralmente o elenco se divide entre cantores, atores e bailarinos, enquanto que, no musical, cada artista deve executar as três funções. Um momento de grande emoção dramática é frequentemente encenado numa canção. Proverbialmente, "quando a emoção torna-se tão forte no discurso, você canta; quando ela se torna tão forte na canção, você dança." Uma canção deve ser adaptada ao personagem (ou personagens) e na sua situação dentro do enredo. Um *show* normalmente se abre com uma canção que dá o tom ao musical, introduz de alguma forma os personagens principais, e mostra o enfoque da peça.

Nessa estrutura, pude perceber que vários musicais de hoje seguem uma linha de conflito muito própria do melodrama. Focando nos espetáculos que serviram de inspiração direta para meu trabalho, "O Fantasma da Ópera" e *Love Never Dies*, podemos notar claramente a figura da mocinha sofredora, que paga com a vida pelas más escolhas amorosas (Christine), uma dama de companhia do mal (Meg), uma Dama galante sábia (Madame Giry) e uma inversão dos tipos clássicos dos papéis masculinos: o "mocinho" tradicional, Raoul, tem ares de vilão; e o vilão, Erik, se redime pelo amor à mocinha, se aproximando do mocinho-galã. Esse movimento de manter e inverter a lógica de tipos clássicos do melodrama romântico acaba por tornar mais complexa a moderna a maneira de se apropriar do cânone do melodrama, e traz novos desafios para os atores. Além disso, em termos de conflito temático, a questão do mistério familiar

sobre a origem de Gustave é típico do enredo romântico, bem como os triângulos amorosos entre tipos de classe social diferente e as consequências trágicas que daí se desenvolvem.

Com tudo isso, trazer o Fantasma/Erik para o palco se tornou um grande desafio já que no curso fora trabalhado a fundo a linguagem melodramática. Tentei de várias formas e com várias inspirações trazê-lo para a cena de forma que a personagem se tornasse crível, mas ao mesmo tempo continuasse no melodrama e ainda fiel à personagem tão conhecida. Busquei por várias referências de modo de atuar no melodrama com o Fantasma. As atuações de Ramim Karimloo e Ben Lewis para o Erik foram os principais exemplos que tomei para minha construção da personagem, por serem os que ressoaram de forma mais forte para mim no sentido de juntar o melodrama à credibilidade das emoções. As características da atuação de cada ator (um gestual de Ramim ou uma leve expressão de Ben em determinada situação ou momento) me orientaram a criar minha própria versão do Fantasma/Erik de uma forma que, como já foi dito, se mantivesse fiel à criação de Andrew Lloyd Webber, mas que trouxesse algo de original, algo meu. Por indicação de meu diretor, assisti ao filme expressionista alemão “Nosferatu” (1922), do diretor Friedrich Wilhelm Murnau, e encontrei na gestualidade do ator Max Schreck (Conde Orlok/Nosferatu) uma forte inspiração para, junto com a energia do animal, buscar o corpo sombrio, deformado e assustador, mas ao mesmo tempo sedutor, do Erik, e me ajudou muito especialmente nos momentos de doçura e fragilidade da personagem para específicas cenas, como por exemplo, a sequência da música “A beleza que debaixo de escondeu”. Ainda que não seja um dos temas do meu trabalho, acredito que a influência do cinema expressionista alemão tenha sido muito importante para minha construção de personagem.

O melodrama, e, como dito acima, um pouco do referencial expressionista alemão, serviram para que eu encontrasse referências físicas e vocais para o modo de atuar do teatro musical, que não é mais a atuação puramente operística, tampouco a atuação dramática ou inserida dentro do sistema interpretativo como costuma ser trabalho pela pedagogia stanislavskiana. Parece-me algo que processa e acentua ambos os procedimentos, em que as emoções dilatadas se somam à precisão gestual e vocal, desafiando muito os atores que se arriscam no desafio do gênero.

3. CONCLUSÃO

Concluo meu estudo com a certeza de que esta pesquisa me levou a lugares de reflexão que nunca pensei que seriam explorados por mim na área da atuação. Pretendia, inicialmente, explorar o processo de criação da personagem no musical, mas não tinha dimensão do tamanho do trabalho que estaria envolvido nesse processo. Desejava entender como o ator cria seu personagem, e como todo esse trabalho culmina na apresentação final, mas, acabei descobrindo novos pontos de pesquisa que me revelam o quanto meu tema é complexo, e que demanda uma vida toda de trabalho e investigação.

Contrariando tantas adversidades, conseguimos desenvolver um estágio que me deixou muito satisfeito, e realizou meu sonho de fazer um musical no departamento. Fiquei muito motivado a aprofundar os exercícios, experimentar mais, aprofundar com mais tempo talvez em um grupo de pesquisa, bem como retomar os estudos sobre melodrama, além de abrir todo um horizonte de trabalho vocal pelo qual posso seguir me trabalhando.

Sinto que todo esse trabalho contribuiu diretamente para me preparar para o futuro em minha carreira de artista. Um agradecimento especial para Patricia Leonardelli por também me orientar durante o Estágio, e agora no TCC, e em todos os momentos em que necessitei de auxílio durante o mesmo, e que tornou possível que eu me formasse.

Desejo, também que esse breve estudo ajude outros futuros alunos pesquisadores a se aventurarem em temas pouco trabalhados em aula, e que confiem nos seus desejos mesmo que eles pareçam poucos adequados ou de improvável realização. Pois a pesquisa muitas vezes é feita pelos caminhos mais inóspitos e pouco explorados do conhecimento.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DOCUMENTAIS

DAL VERA, Rocco; DEER, Joe. A Atuação em Teatro Musical: curso completo. Tradução. 1ª Edição, Brasília: Dulcina Editora, 2014.

MARTINS DIAS, Janaína Cristina; **A MUSICALIDADE DO ATOR EM AÇÃO: A EXPERIÊNCIA DO TEMPO-RITMO:**

MUNDIM, Tiago Elias. **Um manual de treinamento do ator-cantor-bailarino de Teatro Musical.** VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, Brasília, V.14, nº1, Janeiro-Junho, 2015.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de criação artística.* 3.ed. São Paulo: AnnaBlume, 2004.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da Voz: Fatos sobre a voz na fala e no canto.* 1.ed. São Paulo: Edusp, 2015.

BEHLAU, M. (org) - Voz. O livro do especialista. Volume II, 2005. Rio de Janeiro, Revinter, 2005. pp 300 a 311.