

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

DOUGLAS CARVALHO DOS SANTOS

A TÉCNICA VOCAL DO CANTOR APLICADA AO TRABALHO DO ATOR
Uma reflexão a partir da preparação vocal do espetáculo “Docemente Pornográficos”

PORTO ALEGRE, NOVEMBRO DE 2011

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

DOUGLAS CARVALHO DOS SANTOS

A TÉCNICA VOCAL DO CANTOR APLICADA AO TRABALHO DO ATOR
Uma reflexão a partir da preparação vocal do espetáculo “Docemente Pornográficos”

Trabalho de Conclusão de Curso
de Licenciatura em Teatro
Prof^ª. Orientadora: Celina Nunes de Alcântara

PORTO ALEGRE, NOVEMBRO DE 2011

SUMÁRIO

Introdução	4
1. Buscando limites para pensar as funções ator e cantor	5
1.1 Primeiras investigações	5
1.2 A regulamentação do trabalho do ator e do cantor	6
1.3 Panorama histórico sobre o ator e o cantor	8
2. A formação de ator e de cantor na perspectiva do proponente desta pesquisa	13
2.1 A experiência que precedeu a formação acadêmica	13
2.2 A experiência acadêmica no Curso de Teatro (UFRGS)	14
2.3 A junção ator e cantor numa experiência artística	14
2.4 As experiências docentes: o constante trabalho com a expressão vocal	15
3. Reflexões sobre uma prática: a preparação vocal do espetáculo <i>Docemente Pornográficos</i>	18
3.1 O <i>Speech Level Singing</i> , de Seth Riggs	18
3.2 Experimentos vocais na preparação de um espetáculo	19
3.3 A prática vocal nos ensaios do espetáculo	20
3.4 Mudanças	22
3.5 Reflexões a partir do olhar docente	23
Considerações Finais	27
Referências	28

INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso buscou analisar o processo de preparação vocal, por mim proposto, do elenco de *Docemente Pornográficos*, espetáculo da Cia. de Teatro Gato& Sapato, no qual também desempenho as funções de ator e produtor.

Devido a minha formação artística como ator e cantor, minha experiência prévia como professor de expressão vocal e meu interesse particular em voz para o palco, fui convidado pelo diretor Leandro Ribeiro a desenvolver um trabalho vocal com meus colegas de elenco, de forma a prepará-los para o trabalho com textos não somente dramáticos, em diálogos, bem como em prosa e poesia, e, que, além disso, possibilitasse a interpretação vocal de diferentes personagens a serem vividos por um mesmo ator. O trabalho artístico de *Docemente Pornográficos* também previa o trabalho com a voz cantada para alguns atores.

Partindo de formações vocais diversas, o elenco desse espetáculo teve contato com a técnica *Speech Level Singing*, criada por Seth Riggs, e aprendida por mim durante minha formação artística. Ao ministrar os exercícios durante os ensaios com os atores do referido espetáculo, pude observar os seus processos de aprendizagem da técnica e de que forma ela contribuiu para a aquisição de uma voz cênica, preparada para as demandas da peça teatral em questão.

Para poder falar de voz cantada e falada em um espetáculo teatral, propus discorrer sobre a relação íntima existente entre o trabalho do ator e do cantor, que, na prática artística de suas funções, rompem os limites de seus ofícios, integrando os conhecimentos específicos da área musical e teatral. Essa pesquisa também contempla momentos históricos específicos da prática teatral euro-americana, apresentando um breve panorama abordando tempos e espaços nos quais os trabalhos de ator e de cantor se fundiram.

Por fim, este trabalho também contempla a reflexão sobre o exercício específico de docência proposto, a partir da análise e reflexão das mudanças provocadas no grupo através desta preparação vocal para o espetáculo em questão. Assim, discorro sobre a prática pedagógica experienciada junto ao elenco do espetáculo *Docemente Pornográficos* que estabeleceu uma relação entre mim e meus colegas de espetáculo, tanto no que refere a criação dos personagens, como no modo de emitir textos diversos em voz falada e cantada.

1. Buscando limites para pensar as funções de ator e de cantor

Para empreender o trabalho de análise a que me propus, senti primeiro a necessidade de tentar delimitar algumas ideias em torno das duas atividades artísticas que são a base da minha reflexão. A tarefa de tentar delimitar ideias em torno dessas duas atividades artísticas, a saber: a do ator e a do cantor, precisa, a meu ver, englobar diversos aspectos, procurando atender a maior parte das esferas nas quais o assunto é discutido e experienciado. Portanto, para falar de ator e de cantor, as informações devem ser originárias de várias fontes para que possamos ter uma idéia mais global, abrangente e com um mínimo de precisão e justeza.

1.1 Primeiras Investigações

A primeira fonte utilizada foi o dicionário, popular instrumento de busca dos significados das palavras. Segundo o *Dicionário Aurélio* mais recente, o ator é considerado “aquele que representa em peças teatrais, filmes e outros espetáculos” (2010, p. 27), enquanto o cantor é “aquele que canta por profissão” (2010, p. 45). Já a partir dessas simples definições, pode-se estabelecer uma relação entre as duas atividades – a partir daquilo que se conhece das práticas de tais ofícios – uma vez que um cantor também “representa em espetáculos”, se tomarmos o exemplo da ópera, onde ele interpreta personagens, contando uma história através das letras das músicas. E da mesma forma, um ator, por vezes também “canta por profissão”, não somente no teatro musical, como, também, nos mais diferentes espetáculos de teatro nos quais, não raro, pode-se ver um ator entoando uma canção.

Partindo para um enfoque mercadológico dos ofícios de ator e de cantor, para tentar delimitá-los, utilizei a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), uma publicação que o Ministério do Trabalho e Emprego disponibiliza à sociedade e que reconhece, nomeia e codifica as ocupações do mercado de trabalho brasileiro, descrevendo suas características. Utilizei a publicação da nova Classificação Brasileira de Ocupações, de 2002, que veio substituir a anterior, publicada em 1994, utilizando uma nova metodologia de classificação e fazendo a revisão e atualização completas de seu conteúdo. Sua atualização e modernização se devem às profundas mudanças ocorridas no cenário cultural, econômico e social do país nos últimos anos, implicando alterações estruturais no mercado de trabalho.

Pois bem, a ocupação de ator está classificada sob o número 2625-05, sendo que esses profissionais estão descritos como aqueles que “interpretam e representam um personagem, uma situação ou idéia, diante de um público ou diante das câmeras e microfones, a partir de

improvisação ou de um suporte de criação (texto, cenário, tema, etc) e com o auxílio de técnicas de expressão gestual e vocal” (2002, p. 409). Já os cantores estão classificados sob o número 2627-05, como músico intérprete cantor, e, segundo a CBO, são aqueles que “interpretam músicas por meio de instrumentos ou voz, em público ou em estúdios de gravação e para tanto aperfeiçoam e atualizam as qualidades técnicas de execução e interpretação, pesquisam e criam propostas no campo musical” (2002, p. 413). Tomando estes sentidos explicitados pela CBO, é possível desde já afirmar que, nas produções contemporâneas de espetáculos, atores exercem o ofício do cantor e, em determinadas situações, cantores trabalham como atores.

Ainda de acordo com a CBO, verifiquei que não há exigência de escolaridade determinada para o desempenho da ocupação de ator. Porém, seguindo tendência à profissionalização na área das artes, é desejável que a sua formação mínima se dê por meio de cursos profissionalizantes de teatro, com carga horária entre duzentas e quatrocentas horas.

É na prática, junto com um grupo com o qual possa trocar experiências, exercitando o trabalho, que alguns atores fazem sua formação. Mas há também aqueles que frequentam escolas que oferecem cursos livres, ou oficinas avulsas ou ainda cursos superiores de teatro. Em suma, a formação dos atores é muita eclética e diversa, entretanto, deve dar conta de um número mínimo de horas de trabalho para que este possa receber o reconhecimento e a autorização dos órgãos que fiscalizam a prática deste ofício.

O processo de formação dos músicos e intérpretes é também bastante heterogêneo, podendo ocorrer em conservatórios musicais, junto a professores especialistas ou em cursos de nível superior em música, de forma isolada ou cumulativamente. Há, também, profissionais autodidatas, alguns dos quais se especializam no exercício das suas atividades, no mercado de trabalho.

Por fim, a CBO ainda analisa aspectos relativos às condições gerais de exercício da profissão, afirmando que apenas uma pequena parcela dos atores e cantores profissionais é empregada, trabalhando para empresas privadas, ou fazendo parte de companhias de teatro ou música subsidiadas pelo governo, sendo a grande maioria composta por profissionais autônomos.

1.2 A regulamentação do trabalho do ator e do cantor

Embora a CBO seja fruto de uma extensa pesquisa oficial que procura abranger todos os ofícios praticados no Brasil, seus efeitos de uniformização são de ordem administrativa e

não se estendem às relações de trabalho. A regulamentação da profissão, diferentemente da CBO, é realizada por meio de lei, cuja apreciação é feita pelo Congresso Nacional, por meio de seus Deputados e Senadores, e levada à sanção do Presidente da República.

No caso da profissão de ator, ela encontra-se descrita no quadro anexo do Decreto nº 82.385, de 05 de outubro de 1978, que regulamenta a Lei dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, esta classificada sob o número 6.533, em 24 de maio de 1978. Nele, o ator é aquele que “cria, interpreta e representa uma ação dramática, utiliza-se de recursos vocais, corporais e emocionais, com o objetivo de transmitir, ao espectador, o conjunto de idéias e ações dramáticas propostas”. Portanto, segundo a lei, notamos o uso da voz como um recurso de expressão do ator, assim como sabemos que também o é no trabalho do cantor, que usa a voz não só como um instrumento musical como também para transmitir ao seu espectador as idéias e ações dramáticas contidas na letra das canções.

Segundo o artigo nº 6 da Lei 6.533, de 24 de maio de 1978, o exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, na qual se inclui a função de ator, requer prévio registro no Ministério do Trabalho e Emprego, o qual terá validade em todo o território nacional, e que pode ser adquirido através de diploma de curso superior na área, ou certificado de cursos reconhecidos na forma da Lei, ou ainda atestado de capacitação profissional fornecido pelo sindicato representativo da categoria, que concede essa permissão segundo critérios próprios, visando equivalência da formação do requerente às do profissional com formação acadêmica ou técnica.

Já a Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960, que dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico, diz que esses profissionais só poderão exercer a profissão depois de regularmente registrados na Ordem dos Músicos do Brasil, sendo que esta concede o registro de acordo com os mesmos termos da lei anteriormente citada. A Lei nº 3.857 ainda diz que “ao cantor incumbe privativamente: (...) participar de espetáculos de ópera ou operetas”, que, segundo o *Dicionário Aurélio*, é definido como um “drama inteiramente cantado, com acompanhamento de orquestra, ou intercalado com diálogos falados, ou com recitativos acompanhados por um instrumento de teclado” (2010, p. 167), ou seja uma dramaturgia é apresentada no palco através das falas (cantadas ou não) dos personagens da trama, aproximando, portanto, o trabalho do cantor ao do ator.

No entanto, na prática, ainda não há uma fiscalização efetiva da regularidade de ambas as profissões, salvo alguns estados como Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo, onde há uma maior concentração de artistas, tanto atores como cantores, e a fiscalização é mais eficaz. No estado onde resido e trabalho, o Rio Grande do Sul, ainda há pouca exigência quanto ao registro profissional de atores e cantores, sendo necessária a sua apresentação em algumas

licitações públicas para financiamento de projetos culturais e ocupação de teatros públicos para apresentação de espetáculos.

1.3 Panorama histórico sobre o ator e o cantor

Na tentativa de compreender e, ao mesmo tempo, delimitar melhor estas duas práticas artísticas que tematizam este trabalho, pesquisei sobre a história do teatro e da música, buscando encontrar alguns períodos em que o trabalho de ator se assemelhasse ou se aproximasse ao do cantor, e vice-versa. Segundo Jean-Jacques Roubine:

[...]desde muito cedo, ao que parece, uma técnica vocal apropriada aos diversos gêneros foi elaborada. O ditirambo, por exemplo, mobilizava um coro de cerca de cinquenta pessoas (homens e crianças) que praticavam a dança e o canto sem figurinos nem máscaras. O mesmo coro reaparece no drama satírico de tonalidade burlesca. Os coristas, agora usando figurinos e máscaras, **falam, cantam, recitam e utilizam aparentemente todos os recursos cômicos da voz.** (ROUBINE, 1987, p.13, grifo meu).

De acordo com o *Dicionário de Teatro*, de Luiz Paulo Vasconcellos, “o coro aparece pela primeira vez no teatro grego, originário das festividades comunais, báquicas ou dionisíacas. (...) O coro no teatro representa, em suas origens, o sentimento do coletivo que deu início à manifestação teatral na Grécia.” (2001, p. 58). E ainda hoje o coro pode ser visto em espetáculos de teatro e de ópera, constituído por um grupo de atores e/ou cantores que falam e/ou cantam em conjunto. Geralmente, o coro possui um líder, uma figura que se sobressai do coletivo para executar o papel de porta-voz ou enriquecer a *performance* desse coletivo. No teatro grego, essa figura era chamada de corifeu, e “supõe-se que a parte do corifeu na tragédia fosse **falada**, em contraste com a do coro, que seria **cantada**” (VASCONCELLOS, 2001, p. 58, grifos meus).

Sabe-se, do contato com a prática teatral, que a voz falada foi (e ainda é) geralmente utilizada em representações teatrais por atores, enquanto a voz cantada é mais comum ser encontrada em apresentações musicais executadas por cantores. Entretanto, de acordo com as referências encontradas nessa pesquisa, grande parte dos períodos artísticos da história revela, justamente, que tanto atores como cantores necessitavam ter o domínio da voz falada e da voz cantada para exercerem suas profissões, não necessariamente estabelecendo uma relação entre a voz falada e o teatro, ou entre a voz cantada e a música.

Margot Berthold, em *História Mundial do Teatro*, explicita a forma como atores representavam em peças litúrgicas nas igrejas durante a Idade Média, na Europa: “gestos amplos, compreensíveis para todos, interpretam o texto solenemente cantado. Aqui temos a primeira

cena de pantomima na igreja – especialmente quando o coro canta” (2001, p. 191). De outro lado, durante o mesmo período, artistas itinerantes se utilizavam da voz falada e cantada em apresentações fora da igreja. O trovador Giraut Riquier, defendendo seu ofício em relação aos palhaços, bufões e charlatães da época, descreve seu trabalho e sua categoria artística como “os mais altos representantes da arte recitativa, cujos versos bem torneados e canções divertiam a corte” (BERTHOLD, 2001, p.242). Segundo Berthold (2001), ainda na mesma época, havia os “menestréis”, cantores ambulantes que freqüentavam diversos reinos na Europa contando suas histórias através da música e “serviam aos seus príncipes com o alaúde e as canções” (BERTHOLD, 2001, p. 242).

Porém, é no período Barroco (final do século XVI a meados do século XVIII) que acontece o auge da união entre a música e o teatro, com o nascimento da ópera: “palavra, rima, imagem, representação, fantasmagoria e aplicações pedagógicas uniam-se agora à música, que emergia, de mero elemento de acompanhamento do teatro, para uma arte autônoma. O barroco viu o nascimento da ópera.” (BERTHOLD, 2001, p. 323). Segundo o *Guia Ilustrado Zahar de Ópera*, a esse tipo de espetáculo vem, desde então, traçando relações cada vez mais profundas com o teatro: “O principal resultado (...) foi transformar os cantores em atores. (...) Os cantores passaram a ter de se integrar a uma visão dramática coerente da ópera” (RIDING e DUNTON-DOWNER, 2010, p. 31).

Richard Wagner (1813 – 1883), compositor de óperas alemão, propôs uma revolução, no início do século XIX, nas óperas que se fazia até então, e que, mais tarde, viria a modificar a forma como se realizavam as óperas no período do Romantismo (final do século XVIII até final do século XIX). Seu pai, Ludwig Geyer, era um ator consagrado da época, “suscitou no menino a paixão pelo teatro e chegou a levá-lo ao palco em papéis infantis” (RIDING e DUNTON-DOWNER, 2010, p. 217).

Wagner chamava suas obras, não de óperas, mas de dramas musicais: “a Alemanha, em busca de seu nacionalismo, aplaudiu de pé esta ousadia e os outros países começaram a perceber a fundamentação do motivo da mudança do nome, libertando-se das amarras da ópera italiana que, até então, dava todas as coordenadas de composição das mesmas” (RIDING e DUNTON-DOWNER, 2010, p. 217).

Na França, “sob tardia influência de Wagner, a ópera francesa começou a se despir dos trajes italianizantes, e passou a criar músicas leves, poéticas, líricas, alegres. Assim nasce a opereta, que se estendeu aos teatros mais populares criando a música dos cabarés e do “vaudeville”, música esta que vai ser conduzida para os musicais” (RIDING e DUNTON-DOWNER, 2010, p. 265). Dessa forma, as operetas dão mais ênfase às histórias a serem contadas, à dramaticidade dos personagens e a tramas cada vez mais populares.

A partir do Realismo (final do século XIX e início do século XX), dois compositores americanos, George Gershwin (1898 – 1937) e Leonard Bernstein (1918 – 1990), propõem-se a renovar e adaptar a ópera à cultura norte-americana do século XX e, com isso, transformar o conceito deste gênero de espetáculo. Não somente eles, mas paralelamente no primeiro quarto do século, “um grupo de compositores americanos, aproveitando-se de fórmulas que já haviam dado certo na ópera, ensaiaram uma adaptação, ou mesmo a autoria, de roteiros que se adequavam ao gosto dos americanos. E assim surgiram os musicais contemporâneos.” (RIDING e DUNTON-DOWNER, 2010, p. 20). É justamente derivado da opereta, da música dos cabarés e do "vaudeville", que surge nos Estados Unidos um gênero de espetáculo que se firmará como principal produto de consumo da classe média emergente daquele país: o musical da Broadway, exigindo atores que cantem e dançam, ou cantores que dançam e atuem, influenciando o teatro contemporâneo no mundo todo.

Além dos musicais e das óperas, que até hoje são feitos no mundo todo, há também algumas práticas teatrais nas quais o trabalho do ator se funde com o do cantor. Bertolt Brecht, por exemplo, em seu teatro épico, utilizava-se de músicas em suas encenações: “as técnicas do teatro épico incluem a utilizações de canções, narração, projeções, além de uma exposição através de um enredo episódico, o que evita o processo de identificação entre espectador e personagem” (VASCONCELLOS, 2001, p. 195). A utilização dessas técnicas visava produzir um efeito de estranhamento em quem assistia aos seus espetáculos: “a finalidade deste efeito é fornecer ao espectador, situado de um ponto de vista social, a possibilidade de exercer uma crítica construtiva” (BRECHT, 1967, p. 148), portanto, através de canções, entre outras técnicas, o ator podia distanciar-se de seu personagem e comentar a cena apresentada, quebrando a identificação entre o ator e o público.

Aqui no Brasil, já durante a época das grandes navegações, assim que navios portugueses aportaram em solo brasileiro, a forma de estabelecer contato com os habitantes nativos era através do teatro e da música, haja vista o impedimento da barreira lingüística. Percebendo os costumes dos nativos, os jesuítas passaram a catequizá-los, utilizando os mesmos meios de comunicação:

Para os jesuítas, as manifestações artísticas dos silvícolas nada mais eram que rituais de magia. Assustados com seu caráter pagão, os inácianos desenvolveram um intenso trabalho visando sua eliminação. Com o cantochão e os autos – pequenas peças teatrais de teor moral e religioso – que os índios encenavam cantando, dançando e acompanhando com instrumentos musicais, os jesuítas conseguiram destruir a música espontânea e natural dos nativos, fazendo com que perdesse, gradativamente, suas características. (LOUREIRO, 2003, p. 44)

Outro episódio que integra o uso da música com o teatro é o do padre Jose de Anchieta, que “aprendendo a falar a língua dos índios (...), teve o cuidado de traduzir para o

tupi as orações e os textos úteis à catequese, além de escrever e musicalizar peças teatrais para serem encenadas pelos índios. Escreveu e dirigiu a primeira peça de teatro encenada no Brasil” (LOUREIRO, 2003, p. 44).

Ainda depois da catequese dos nativos brasileiros, os jesuítas passaram a utilizar a mesma pedagogia ao lecionar para os filhos de imigrantes que vieram de Portugal para trabalhar no Brasil, através da instituição chamada *Radio Studiorum*: “juntamente com a palavra, o canto era um dos principais recursos utilizados pelos jesuítas para cativar os alunos e fortalecer-lhes a fé” (LOUREIRO, 2003, p. 45).

Em 1822, com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, o cenário cultural do país passa a receber uma maior influência da arte européia: “as atividades culturais sofrem um abalo. A Capela Real perde sua força e, em consequência, a música religiosa cede espaço à música profana. (...) Surge o reinado da ópera, que movimentava a vida social do Rio de Janeiro.” (LOUREIRO, 2003, p. 48). A partir de então, a ópera influencia o Teatro Musical Brasileiro até o surgimento do Teatro de Revista, gênero de teatro considerado tipicamente brasileiro em que a música e o teatro estabelecem uma forte relação.

E, assim, como o teatro musical na Broadway surge como um derivado da opereta francesa, o Teatro de Revista Brasileiro também recorre ao modelo francês: um enredo frágil serve como elo entre as cenas que, independentes, marcam a estrutura fragmentada do gênero. A pesquisadora Neyde Veneziano afirma o Teatro de Revista brasileiro como um gênero que estabeleceu a identidade nacional:

Ao se falar em teatro de revista, que nos venham as idéias de vedetes, de bananas, de tropicália, de irreverência e, principalmente, de humor e de música, muita música. Mas que venha também a consciência de um teatro que contribuiu para a nossa descolonização cultural, que fixou nossos tipos, nossos costumes, nosso modo genuíno do “falar à brasileira”. Pode-se dizer, sem muito exagero, que a revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento, a música, a dança, o carnaval, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade bem como as várias faces do anedotário nacional combinadas ao (antigo) sonho popular de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é o melhor país que há. (VENEZIANO, 1994, p. 154-155)

Nesse gênero teatral de grande importância na história do espetáculo brasileiro, aparece a figura das “vedetes”, que cantavam e dançavam em meio a números cômicos, geralmente baseados em fatos reais ocorridos no ano. De acordo com Maximiliano Marques, em matéria ao site Pense Música (www.pensemusica.com.br), “devido a problemas com a censura e a concorrência com a televisão, o teatro de revista chega ao fim, mas permanece a sua influência no teatro musical que ainda se faz hoje no Brasil”.

Segundo matéria de Gustavo Martins ao site UOL, “após um período de glória nas décadas de 50 e 60, o musical de entretenimento perdeu espaço para uma dramaturgia mais politizada, notadamente em criações de Chico Buarque, como *Roda Viva*, *Ópera do*

Malandro, Gota D'água". No período do governo militar no Brasil, essas foram as poucas expressões de teatro musical no Brasil que se tem registro oficial, visto que Chico Buarque escrevia os textos de seus espetáculos, assim como as letras de suas músicas, possibilitando as posteriores remontagens que foram feitas de seus espetáculos, que utilizavam tanto atores que cantavam, como Marieta Severo e Marília Pêra; como cantores que atuavam, como Elba Ramalho e Cida Moreira.

Nessa mesma época, e mesmo antes e depois de Chico Buarque, o teatro brasileiro quase sempre teve a música cantada por atores presente em seus espetáculos. Observando a trajetória de alguns grupos como o Teatro de Arena, liderado por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, em suas montagens de *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967); ou como o Teatro Oficina, liderado por José Celso Martinez Corrêa, em *O Rei da Vela* (1967), e mais recentemente em *Cacilda!* (1998); ou ainda a encenação de *Macunaíma* (1978), dirigida por Antunes Filho; em todas essas montagens, a música, sobretudo cantada, era utilizada como um importante recurso cênico, um forte elemento dramático, executado, na maioria das vezes, pelos próprios atores.

Bibi Ferreira é um exemplo nacional de uma das primeiras profissionais do ramo a trabalhar como atriz e cantora, atuando como vedete no teatro de revista; passando a protagonista de *Gota D'água*, de Chico Buarque; e até hoje realiza montagens como atriz, cantora e diretora de espetáculos. Assim como ela, diversos artistas também se aventuraram em espetáculos de teatro musicados, interpretando biografias de célebres artistas da história mundial, como Edith Piaf, Noel Rosa, Maria Callas, entre outros.

Com a estréia de *Rent*, de Jonathan Larson, em 1999, no Teatro Ópera, em São Paulo, tem início uma importante etapa do renascimento dos musicais de entretenimento: as adaptações da Broadway. Segundo Gustavo Martins, em matéria ao site UOL, "os orçamentos generosos, auxiliados por leis de renúncia fiscal, permitiram a realização de grandes montagens e aceleraram a profissionalização no setor".

Hoje em dia, o que se nota é uma busca de atores, cantores e bailarinos por uma formação cada vez mais heterogênea e abrangente, em que as artes teatral, musical e de dança estejam integradas na formação desses profissionais, o que parece acontecer, em parte, devido ao crescimento dos espetáculos da área do teatro musical e, de outra, por força das múltiplas influências e linguagens utilizadas nas construções dos espetáculos na contemporaneidade.

2. A formação de ator e de cantor na perspectiva do proponente desta pesquisa

A inter-relação entre diferentes áreas artísticas sempre esteve presente em minha vida desde a formação escolar. Durante o Ensino Fundamental, regularmente tive aulas de Educação Artística voltadas ao ensino de Artes Visuais. No entanto, pude por duas oportunidades frequentar aulas de Música, além de fazer uma apresentação cênica anual, da primeira até a sexta série do Ensino Fundamental, organizada pelo professor responsável da turma, no que era chamado de Hora Cívica. Neste evento, os alunos faziam apresentações teatrais, musicais ou de dança. A participação era opcional, mas eu sempre estava presente no palco, seja atuando, cantando ou dançando. Além disso, durante o período escolar, pude frequentar, através das proposições da escola, diversos espetáculos de teatro, música, ópera e balé, o que contribuiu para minha formação pessoal e apuro estético.

2.1 A experiência que precedeu a formação acadêmica

Em 2004, com 21 anos de idade, comecei a realizar atividades regulares em corais de Porto Alegre. Primeiramente, o Coral da PROCERGS, depois, o Coral da UFRGS, um dos melhores do estado. Também, na mesma época, passei a fazer aulas particulares de técnica vocal com a cantora de jazz Flora Almeida, ao mesmo tempo em que frequentei aulas de teatro no projeto Descentralização da Cultura, ministradas pelo ator Marcelo Aquino, no bairro onde eu morava na Zona Norte de Porto Alegre. Esses dois professores foram decisivos na minha escolha profissional.

Com a cantora Flora Almeida, pude conhecer o cenário musical de Porto Alegre, assistindo a várias apresentações suas e de seus colegas de profissão. Também pude conhecer melhor meu instrumento musical, a voz, e saber como utilizá-lo. Por recomendação da própria Flora, passei a frequentar aulas de teatro. Foi quando encontrei Marcelo Aquino, e pude descobrir o universo teatral gaúcho que, até aquele momento, parecia oculto para mim. Além de assistir a muitas peças teatrais, o próprio Marcelo me estimulava durante as aulas, dando-me orientações muito importantes, o que resultou não só o meu aprimoramento, bem como uma grande amizade entre nós dois. Mas o fator mais decisivo para que eu escolhesse entrar para o curso de Teatro da UFRGS, foi eu ter podido assistir ao premiado espetáculo *Entre Quatro Paredes*, no qual Marcelo atuava. O espetáculo foi apresentado no Teatro de Arena de Porto Alegre, contava com a direção de Élcio Rossini, e no elenco ainda atuavam Carolina Garcia e Daniela Aquino. A montagem ganhou diversos prêmios Açorianos naquele ano de

2004, incluindo o de Melhor Espetáculo e Melhor Direção. O que mais me impressionou, além do texto de Jean-Paul Sartre, foi o jogo de contracenação, evidenciado principalmente entre Marcelo e Carolina, bem como o modo como eles se apropriaram e expressaram através de suas interpretações um belíssimo texto, o qual, eu não havia conhecido até aquele momento. A partir dessa vivência, percebi que aquele era o caminho a seguir.

2.2 A experiência acadêmica no Curso de Teatro (UFRGS)

No ano seguinte, entrei no curso de Bacharelado em Teatro: Habilitação em Interpretação Teatral da UFRGS. Durante essa graduação, sempre tentava incluir algo musical nos exercícios e cenas propostas, tentando buscar a integração entre as artes, que para mim, sempre foi algo natural. O primeiro contato com aulas de expressão vocal aconteceram com a professora Gisela Habeyche, atriz com experiências também no campo musical, e que ministrou exercícios que até hoje realizo em meu trabalho como ator, para manutenção de um bom desempenho vocal em cena.

Encontrei também nas aulas da professora Mirna Spritzer, já no segundo ano do curso acadêmico, muitas relações entre a arte do ator e a do cantor. Conhecendo o seu extenso currículo, no qual sua experiência com o teatro musical, especialmente as montagens de textos de Bertolt Brecht das quais participou, além da vivência e pesquisa que realizou com peças radiofônicas, fica evidente em sua metodologia de ensino essa estreita relação que Spritzer desenvolve em sua docência. Durante um ano, em suas aulas de interpretação, ela propunha à turma diversos exercícios em que a palavra estava muito presente.

2.3 A junção ator e cantor numa experiência artística

Assim, sobretudo, a partir da experiência acadêmica, minha carreira artística tem-se voltado para uma possível união dessas duas áreas. Estudei um pouco sobre ópera em livros e *workshops* de canto lírico; tive contato também com o teatro musical, cursando diversas oficinas ministradas por Cíntia Ferrer, atriz que se especializou no gênero na cidade de São Paulo; e frequentei aulas de técnica vocal com Cida Moreira, artista com uma extensa carreira musical e teatral, que participou da célebre montagem da *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, entre outros musicais.

Entre os espetáculos que fiz, pude usar minhas habilidades vocais em *O Balcão*, de Jean Genet, no ano de 2008, sob a direção de Ana Paula Zanandréa; *A Aurora da Minha Vida*, de Naum Alves de Souza, nos anos de 2009 e 2010, sob a direção de Leandro Ribeiro, e, recentemente, idealizei o espetáculo *CALE-SE – As Músicas Censuradas Pela Ditadura Militar*, que consiste em um espetáculo cujo mote são as músicas que sofreram algum tipo de proibição na época do governo militar no Brasil, no qual o diálogo entre o teatro e a música ficou muito evidente para mim, e, onde pude começar a traçar paralelos mais concretos entre a arte do ator e a do cantor.

Além dessas experiências, meu trabalho com a docência teatral sempre foi voltado para a questão vocal. Desde o início desse processo de minha formação como professor de teatro, até os dias de hoje, busco trabalhar com a interdisciplinaridade entre o teatro e a música.

2.4 As experiências docentes: o constante trabalho com a expressão vocal

No segundo ano do Curso de Bacharelado em Teatro da UFRGS, tive a oportunidade de ser bolsista, por dois anos, do projeto de extensão da universidade chamado Introdução à Interpretação Teatral: Corpo, Voz, Ação, coordenado pela professora Ana Cecília de Carvalho Reckziegel. Nele, pude observar e desenvolver o exercício da docência teatral, além de fazer investigações acerca do trabalho do ator. Incentivado pela professora coordenadora do projeto, Ana Cecília de Carvalho Reckziegel, e pela professora ministrante do curso, Joana Isabel da Silva, passei a propor alguns exercícios relativos à técnica e expressão vocal e ao trabalho do ator com a palavra para os alunos desse curso. A partir dessa experiência, passei a aguçar meus ouvidos na assistência a espetáculos teatrais e musicais para poder auxiliar os alunos na execução dos exercícios propostos por mim, buscando compreender que mudanças os exercícios que eu propunha poderiam suscitar nos meus alunos termos de trabalho vocal.

Uma curiosidade específica, que me chamou a atenção no que diz respeito a integração entre o trabalho do ator e do cantor, aconteceu durante um intensivo de verão do referido projeto, realizado no ano de 2008, no qual, coincidentemente, participaram cinco cantoras líricas interessadas em aprimorar as partes interpretativas (cênicas) de suas performances como cantoras. Estreitando relações com algumas delas, pude também fazer relações mais efetivas entre a arte teatral e a musical.

Outra experiência docente que tive, foi a de lecionar aulas de expressão vocal na Escola de Atores TV e Cinema, para substituir a professora fonoaudióloga que antes

ministrava essa disciplina. No início desse trabalho, comecei a experimentar em aula alguns exercícios vocais aprendidos durante o curso de teatro da UFRGS. Depois de frequentar algumas oficinas de teatro musical com Cíntia Ferrer, pude descobrir a técnica vocal *Speech Level Singing*, criada por Seth Riggs, e utilizada por diversos atores e cantores no mundo todo, especialmente nos Estados Unidos por atores-cantores dos musicais da Broadway, e passei a desenvolver um estudo sobre essa técnica com alunos aspirantes a atores. Ainda hoje continuo ministrando aulas de expressão vocal na Escola de Atores TV e Cinema, aprimorando os exercícios propostos a partir da observação das mudanças nos alunos com a aplicação da técnica *Speech Level Singing*.

No ano seguinte ao meu ingresso como professor na Escola de Atores TV e Cinema, e já tendo ingressado no curso de Licenciatura em Teatro da UFRGS, fui convidado para ministrar aulas de teatro no curso de Português Para Estrangeiros, projeto de extensão do Instituto de Letras da UFRGS, que mantém parcerias com outras universidades do mundo todo, possibilitando intercâmbio entre alunos de diferentes nacionalidades. Nas duas turmas que tive oportunidade de trabalhar, uma por semestre, os alunos eram todos chineses, que já estavam morando no Brasil há, pelo menos, um ano, portanto, já haviam tido um contato considerável com a língua portuguesa. Ao criar um plano de trabalho para esses alunos, levei em consideração a questão do aprimoramento da comunicação deles em um idioma estrangeiro. Trabalhei diversos exercícios de expressão vocal, utilizei-me de músicas do folclore brasileiro como inspiração para a criação de algumas cenas e, por fim, trabalhei textos de Nelson Rodrigues, que apresentamos, sob a forma de uma leitura dramática, para alunos e professores do Instituto de Letras da UFRGS. As dúvidas desses alunos giravam bastante em torno de algumas expressões presentes nos textos de Nelson Rodrigues e desconhecidas por eles, bem como a “pronúncia correta” de certas palavras, o que eu orientava não existir propriamente uma única pronúncia, já que a diversidade de sotaques no Brasil é muito grande. Foi um trabalho essencialmente voltado para a palavra em cena, que me fez prestar atenção em detalhes de pronúncia de meu próprio idioma que, por vezes, não dava tanta importância.

Houve também as experiências docentes relativas aos meus estágios obrigatórios em escolas de ensino fundamental e médio, que fazem parte do currículo acadêmico do curso de Licenciatura em Teatro da UFRGS. No meu primeiro estágio, realizado no Colégio de Aplicação, no primeiro semestre de 2010, meu trabalho foi voltado para os jogos de improvisação, onde propunha diversos exercícios vocais, e mesmo sugerindo a voz como mote para as improvisações a serem criadas. O segundo estágio foi feito no Colégio Júlio de Castilhos, no segundo semestre de 2010, no qual desenvolvi com os alunos uma maior

atenção para a palavra em cena, trabalhando o texto “*O Sr. Puntila e Seu Criado Matti*”, de Bertolt Brecht, apresentado para alunos de outras disciplinas do Colégio.

Portanto, em minha formação artística e docente, a música e o teatro sempre estiveram ligadas de alguma forma. Ao ser convidado para exercer uma nova forma de docência, a preparação vocal de um espetáculo, ainda desconhecida por mim, levo em consideração os paralelos existente entre a arte do ator e a arte do cantor para elaborar um plano de trabalho vocal com o elenco de *Docemente Pornográficos*. A partir da experimentação de determinados exercícios, proponho-me à observação dos meus colegas, tentando compreender as mudanças obtidas com esta proposição de trabalho, inspirado, principalmente, na técnica vocal criada por Seth Riggs.

3. Reflexões sobre uma prática: a preparação vocal do espetáculo *Docemente Pornográficos*

Nesta parte desta pesquisa, refleti sobre a preparação vocal dos atores do espetáculo. Aqui exponho a maneira como desenvolvi o plano de trabalho a partir dos exercícios criados por Seth Riggs, e outros, por mim aprendidos ao longo de minha formação. Ao observar o contato deles com o plano de trabalho proposto, e o meu modo de ministrar esses exercícios, busquei pensar sobre essa específica prática docente, e investigar sobre o que os levou às mudanças apresentadas no processo com relação aos seus trabalhos de criação.

3.1 O *Speech Level Singing*, de Seth Riggs

Devido à minha facilidade ao apreender a técnica *Speech Level Singing*, e percebendo seus benefícios em meu trabalho como ator e cantor, optei por trabalhar com essa técnica específica, mas também trazendo alguns outros exercícios vivenciados em minha formação artística. Pareceu-me ser esta a forma mais confortável para desenvolver um trabalho eficaz e que atingisse os objetivos esperados em termos de trabalho vocal. Para ministrar a técnica de forma oficial, é necessária uma certificação do Instituto Seth Riggs, em Nova York, nos Estados Unidos. O que realizei no espetáculo *Docemente Pornográficos* foi apenas a aplicação de alguns exercícios que passei a conhecer ao estudar esse padrão vocal, de forma a trabalhar as vozes do elenco de forma confortável, que deixasse os atores mais preparados para utilizá-la de maneira criativa em suas interpretações.

O preceito básico da técnica *Speech Level Singing* está em seu próprio nome, que pode ser traduzido como “cantar ao nível da fala” (tradução minha), ou seja, de forma que a laringe, órgão do corpo humano importante para a fonação, fique em uma posição estável durante o canto, assim como o é durante a produção da voz falada. Assim, já no prefácio de sua obra, o autor, Seth Riggs, criador da técnica, afirma que ela “permite que você cante com a mesma voz confortável e facilmente produzida que você usa, **ou deveria usar**, para falar” (RIGGS, 1998, p. 7, tradução minha, grifo meu). A partir dessa afirmação do autor, pode-se inferir que nem sempre as pessoas falam de forma confortável, o que me instigou a utilizá-la para trabalhar a voz falada de atores em meu trabalho de docência na Escola de Atores (como foi citado no capítulo anterior) e, mais recentemente, durante a preparação vocal do espetáculo *Docemente Pornográficos*.

3.2 Experimentos vocais na preparação de um espetáculo

Ao elaborar um plano de trabalho para desenvolver com o meu grupo, com a finalidade de prepará-los vocalmente para o espetáculo em questão, senti a necessidade de revisar, não somente exercícios de Seth Riggs, a partir da obra *Singing For The Stars* (1998), como também alguns outros exercícios aprendidos durante minha formação artística que contribuíram para meu treinamento vocal enquanto ator e cantor. Resolvi propor alguns de meus exercícios preferidos, mesmo sabendo que corria certo risco, visto que nem todos possuem o mesmo corpo e que exercícios que funcionaram em mim, talvez não funcionassem em meus colegas. Mesmo assim, decidi partir por esse caminho e analisar os resultados, satisfatórios ou não, dessa investida. Além disso, senti, também, a necessidade de conhecer um pouco mais sobre a formação vocal de meus colegas, bem como interrogar o diretor Leandro Ribeiro a respeito das necessidades vocais específicas para esse espetáculo.

Nenhum dos integrantes do grupo (exceto eu) mantém um treinamento vocal constante, seja com um professor de canto ou de teatro, ou com um fonoaudiólogo. A maior parte deles trabalhou a voz para algum espetáculo específico de sua carreira ou durante aulas de teatro que frequentaram. Também alguns deles possui um contato com a música, enquanto outros sequer frequentaram uma única aula de canto.

Em conversa com o diretor de *Docemente Pornográficos*, Leandro Ribeiro, foi definido que o trabalho vocal se voltaria para a emissão mais natural do texto (enfatizando a sensualidade da voz, intenções e pausas), bem como para chegar o mais próximo possível de uma uniformização do tônus vocal do elenco, visto que as experiências e formações dos atores são heterogêneas. Também foi solicitado pelo diretor que o trabalho vocal contemplasse exercícios de musicalidade, já que alguns atores entoariam canções durante o espetáculo.

Analisando esses aspectos, elaborei um plano de trabalho que teve seu foco no desenvolvimento da consciência vocal de cada ator. Aliei noções de fisiologia da voz à prática da técnica vocal, detalhando o funcionamento do corpo na produção vocal ao propor os exercícios. Além de ser a forma como Seth Riggs trabalha, aliando a teoria com a prática, achei interessante instrumentalizar o meu grupo com esses conhecimentos mais técnicos e aprofundados, multiplicando-os com meus colegas que, possivelmente, acompanhar-me-ão em trabalhos futuros da Cia. de Teatro Gato&Sapato, podendo avançar cada vez mais nos próximos trabalhos vocais, caso seja necessário.

3.3 A prática vocal nos ensaios do espetáculo

Para que os atores compreendessem melhor a fisiologia de suas vozes, organizei os exercícios em quatro etapas: respiração, vibração, ressonância e articulação. A obra de Seth Riggs, *Singing For The Stars* (1998), não propõe exercícios que trabalhem a respiração. No entanto, senti a necessidade de trabalhar esse aspecto mais profundamente, já que alguns exercícios de respiração aprendidos antes e durante a minha passagem pelo Departamento de Arte Dramática contribuíram para uma utilização mais confortável da voz no seu uso teatral.

Os exercícios de respiração utilizados foram: a respiração de “cachorrinho”, aprendido com Gisela Habeyche, na qual, ao imitar a respiração de um cão, o ar passa rapidamente pelo trato vocal, sendo necessária a utilização dos músculos abdominais e do diafragma para a sua execução; a respiração de “trenzinho”, aprendida com Flora Almeida, e que consiste em emitir os fonemas correspondentes às letras S, X e F, de forma ritmada, imitando o som de um trem, aumentando a velocidade do exercício gradualmente; e o exercício da emissão do fonema correspondente a letra P, aprendido com Cida Moreira, em que se deve emitir o P com certo tônus e precisão do músculo diafragma, como se o aluno recebesse um leve soco no estômago, sem o som de pregas vocais, inicialmente, depois ligando o som do P com a vogal A. Outro exercício que trabalhei com o grupo foi aprendido com Mirna Spritzer, e que consiste simplesmente em executar uma gargalhada forçada, balançando o corpo, o que ajuda a relaxar os músculos faciais e respiratórios, além de estimular positivamente os atores, visto que o riso contagia a todos.

Ao estudar a obra de Seth Riggs (1998), vê-se que ele propõe duas etapas correspondentes à noção de vibração. A primeira etapa, proposta ao introduzir a técnica *Speech Level Singing* é a da não-interferência dos músculos extrínsecos (ao redor) da laringe na emissão vocal. Segundo Riggs, essa é a causa da instabilidade da laringe ao cantar ou falar (p. 28). Para evitar esse processo, Riggs propõe os exercícios de *lip roll* (que consiste em fazer vibrar os lábios com o som vocal, como uma criança imitando o som de um carro) e *tongue thrill* (que consiste em fazer vibrar a ponta da língua em contato com o palato duro, perto dos dentes incisivos superiores, como ao imitar o som de um telefone antigo tocando): “uma vez que você conseguir fazer o *lip roll* e o *tongue thrill* com pouco esforço indica que você está se livrando da interferência dos músculos extrínsecos da laringe na produção vocal” (RIGGS, 1998, p. 45, tradução minha).

Após esse período, Riggs propõe uma segunda etapa onde sugere a emissão de um som parecido com uma porta rangendo, que ele chama de “*edge sound*”, que pode ser traduzido como “som inacabado” (tradução minha), para que o aluno sinta onde o som da voz

é produzido (p. 58). A partir do exercício 19, constante na página 63 de sua obra (1998), Riggs propõe a eliminação do “som inacabado”: “é hora de começar a eliminar o ‘*edge sound*’, gradualmente permitindo que mais ar esteja envolvido no processo de vibração das pregas vocais”, substituindo-o pelo fonema correspondente a letra M, chamado, por Seth Riggs, de *humming*, trabalhando dessa maneira a ressonância da voz.

Nessa segunda etapa, Riggs afirma que o ator/cantor começa a sentir o que é o *Speech Level Singing*, ou seja, cantar ao nível da fala, em outras palavras, cantar com a laringe em posição estável, nem subindo para emitir agudos, nem descendo para entoar sons graves. No caso da voz falada, em minha experiência como professor de interpretação teatral, tenho observado uma tendência dos alunos a subirem um pouco a laringe (levantando o queixo, inclusive) ao gritar ou falar com alguém que está distante, situações em que a voz geralmente soa mais aguda. Assim como ao contar um segredo ou demonstrar tristeza, quando, na maioria das vezes, a voz soa mais grave, a tendência observada é a de descer a laringe, comprimindo o queixo em direção ao peito.

A partir dessa etapa, chamei a atenção do elenco de *Docemente Pornográficos* a experimentarem fazer vibrar alguma parte do corpo com o som de suas vozes, principalmente o peito e a cabeça (principais ressonadores da voz humana), evitando concentrar o som no pescoço de forma demasiada, para evitar a interferência dos músculos extrínsecos da laringe na produção vocal, como já havia sido trabalhado inicialmente.

Partindo do *humming*, Riggs começa, na página 64, a trabalhar na transformação desse som em cada uma das vogais, compreendendo o que organizei em meu plano de trabalho como articulação. No entanto, tive de adaptar esse exercício para as vogais da língua portuguesa, já que no livro *Singing For The Stars* (1998), as vogais propostas advêm do idioma inglês, língua nativa do autor. Nesse momento, chamei a atenção dos atores para a boa articulação dos sons correspondentes às vogais da língua portuguesa, a saber: A, Ã, Ê, É, I, Ô, Ó e U, compreendendo, assim, todos os fonemas da língua portuguesa relacionados às vogais. Estimulei-os a pronunciar cada vogal de forma exagerada, observando a particularidade de cada uma delas, repetindo esse mesmo trabalho com texto e canções posteriormente.

Também trabalhei com um pouco de musicalização, visto que todos os exercícios propostos (exceto os de respiração) foram acompanhados por um CD, constante no verso do livro de Seth Riggs (1998), e que continha diversas sequências de notas musicais tocadas em um piano, as quais deveriam ser reproduzidas pelos atores/cantores durante a execução dos exercícios, e, devido à variação de altura, era preciso conhecer e variar os ressoadores corporais para emitir notas graves, média e agudas com mais eficácia, desenvolvendo também um ouvido mais sensível às notas musicais, aumentando a percepção auditiva do elenco.

Os exercícios citados nesse capítulo foram ministrados por mim uma vez por semana durante o período de quatro meses. Inicialmente, trabalhei com os atores durante cerca de duas horas em cada encontro semanal. Depois, a partir do segundo mês, diminuí esse tempo para trinta minutos semanais, antes do ensaio com o diretor, no qual já começava com a abordagem do texto. Depois dos trinta minutos iniciais, o diretor prosseguia com o ensaio.

3.4 Mudanças

O método pedagógico que Riggs estabelece em sua obra é bastante técnico. Suas orientações baseiam-se em conceitos fisiológicos da voz para que o ator/cantor conheça seu instrumento de trabalho e possa realizar os exercícios de forma efetiva. No entanto, ao ministrar as atividades com o elenco de *Docemente Pornográficos*, busquei trabalhar com um pouco de estímulo à imaginação, quando o direcionamento técnico nos exercícios não estabelecia uma comunicação satisfatória entre mim e o elenco.

Por exemplo, no exercício do “som inacabado” ou “*edge sound*”, alguns atores encontraram dificuldades para executá-lo somente com informações técnicas do método. Dessa forma, demonstrei o som que eu queria, e pedi que eles me dissessem que imagem vinha à cabeça ao ouvir o tal som. Dentre várias imagens citadas, uma delas foi a de um zumbi, criatura fantástica, algo como um morto-vivo, presente em filmes de terror. Pedi, então que caminhassem pela sala como zumbis, da forma como imaginavam um zumbi e reproduzissem a sua voz, enquanto observava de perto as execuções, verificando a produção sonora do *edge sound*. Desta forma, o elenco conseguiu se aproximar da qualidade sonora proposta pelo método.

A relação dos atores com alguns dos exercícios propostos já demonstraram mudanças significativas, principalmente na relação de si próprio com a sua voz. Observei que, no início do trabalho, o elenco ficava cansado muito rapidamente com os exercícios de respiração. Gradualmente, durante o processo, o tempo proposto para os exercícios de respiração foi aumentando, e os atores, ao mesmo tempo, foram demonstrando uma maior resistência física aos exercícios, executando-os de maneira satisfatória por mais tempo.

Um claro exemplo é o do “trenzinho”, citado anteriormente, no qual, ao final do exercício, a velocidade da emissão dos fonemas correspondentes às letras S, X e F se dá de forma muito rápida. O tempo de duração dessa emissão final acelerada foi aumentando gradativamente, durante o processo, o que leva a crer que seus músculos respiratórios, assim como a consciência respiratória, foram se adaptando às exigências físicas dos exercícios.

Também o tempo de duração dos mesmos fonemas emitidos de forma contínua foi aumentando gradativamente, contribuindo para a emissão de uma maior quantidade de palavras com a mesma respiração, sem a necessidade de interromper uma frase ou uma intenção para repor o ar, demonstrando um maior controle respiratório nos atores.

Outro aspecto a ressaltar são os exercícios de articulação de vogais em diferentes escalas musicais. O fato de terem de reproduzir com suas vozes as notas tocadas em um piano contribuiu para um aumento de suas percepções auditivas com relação às notas musicais. Para os atores que não possuíam experiência musical prévia, mostrou-se bastante difícil o ato de cantar em cena. Esse trabalho refletiu diretamente nesses momentos, proporcionando um maior conforto, em alguns deles, ao terem de se colocar em cena com a voz cantada. Nesses mesmos exercícios, a partir de uma melhor e mais precisa emissão das vogais, nota-se uma maior clareza das palavras, tornando o texto e as canções mais inteligíveis.

Notei, durante os ensaios de criação de cenas com o diretor, que poucas vezes tive de intervir como preparador vocal em questões de criação vocal para cena, visto que os atores, naturalmente, foram, por exemplo, construindo características vocais para seus personagens de forma coerente (com o texto, com as intervenções do diretor e com a postura física que vinham construindo nos ensaios). Também em seus modos de enunciar os textos, observei intenções precisas e inflexões variadas, o que era algo quase inexistente ou invariável durante a leitura inicial do texto feita no primeiro ensaio.

O surpreendente, nesses casos, foi o fato de que eu imaginava que teria de intervir também no aspecto criativo, em um estágio posterior do trabalho de preparação vocal. Entretanto, isso não foi necessário devido ao modo como os atores se apropriaram da técnica, ultrapassando o estágio da experimentação dos exercícios.

3.5 Reflexões a partir do olhar docente

De um modo geral, as mudanças observadas no grupo de atores do espetáculo *Docemente Pornográficos*, durante o processo de preparação vocal, foram muito significativas, sobretudo do ponto de vista da percepção do elenco sobre a **voz cênica**, inclusive nos colegas que tinham menos experiência. Entendo por voz cênica, partindo da minha experiência como ator/cantor e também como público de espetáculos, aquela que se projeta no espaço, que todo o público consegue ouvir de forma clara e inteligível, e que, segundo a fonoaudióloga especializada em voz para atores, Lucia Helena Gayotto, “é a voz que me afeta, me transporta, me transforma. Age sobre mim. (...) Minha gargalhada, minha

lágrima, minha revolta, meu desejo, minha indignação, minha surpresa, eram vibrações produzidas também por um contato físico invisível, que ocorria quando havia **ação** na fala do ator” (GAYOTTO, 1997, p. 20, grifo meu). Mas como tornar consciente para o elenco com o qual estava trabalhando essa necessidade de ação na voz? Como ensinar ação vocal para eles?

Segundo Jean Piaget, biólogo e pesquisador de referência mundial sobre o desenvolvimento do conhecimento em seres humanos, a assimilação é a integração a estruturas prévias, que podem permanecer invariáveis ou são mais ou menos modificadas por esta própria integração, mas sem descontinuidade com o estado precedente, isto é, sem serem destruídas, mas simplesmente acomodando-se à nova situação (1996, p. 13).

Pois bem, a ação é um elemento básico da arte teatral. Segundo Constantin Stanislavski, importante diretor teatral russo, pioneiro ao sistematizar uma pedagogia para atores: “em cena, vocês (*os atores*) têm sempre de pôr alguma coisa em **ação**. A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue” (STANISLAVSKI, 2004, p. 66, grifos meus). Portanto, utilizei-me do conhecimento que o elenco do espetáculo em questão já havia assimilado a respeito de ação, devido às experiências prévias com teatro que todos possuíam, para ajudá-los a assimilar que a voz também precisa conter ação, que a palavra ao ser falada e/ou cantada em cena, precisa estar imbuída de ação, estimulando-os a acomodar esse conhecimento nessa nova situação: “a assimilação e a acomodação são (...) os dois pólos de uma interação entre o organismo e o meio, a qual é a condição de todo funcionamento biológico e intelectual” (PIAGET, 1996, p. 309).

Para Piaget, “a assimilação não se reduz (...) a uma simples identificação, mas é construção de estruturas ao mesmo tempo que incorporação de coisas a essas estruturas” (1996, p. 364), enquanto que a acomodação é “esse resultado das pressões exercidas pelo meio” (1996, p. 12). Por esse motivo, a construção do conhecimento é um constante processo de assimilação e acomodação. Assim, para que ocorra um novo conhecimento é necessário que o organismo tenha construído estruturas anteriores que assimilar e transformar o conhecimento anterior (PIAGET, 1996).

Nesse exercício específico de docência ao qual me propus analisar, relaciono ao conceito de assimilação na medida em que o grupo incorporou a seu organismo os dados da experiência a partir de conhecimentos teatrais que cada um tinha (ainda que precários) aliados ao novo conhecimento que eu os incentivei a vivenciar. Percebo, também, um movimento de acomodação desses novos conhecimentos, na medida, em que as estruturas relativas à ação praticada na cena, se modificaram, em função das variações, aplicadas agora aos sons que o corpo pode produzir a partir da voz, e, com meu estímulo direto, ao solicitar que esses atores tentassem afetar o colega, agir sobre eles ao proferirem seus textos ou

cantarem suas canções. A adaptação intelectual (PIAGET, 1982) constitui-se então em um equilíbrio progressivo entre assimilação e acomodação, neste caso, das vivências propostas por mim na preparação vocal do espetáculo em questão.

Portanto, os conhecimentos construídos pelo grupo, a partir da preparação vocal de *Docemente Pornográficos*, estabeleceram uma maior consciência vocal em si próprios, deixando-os aptos a executar o trabalho criativo posterior com suas próprias ferramentas. A partir da conscientização do instrumento vocal, de como ele funciona, e de que forma ele pode responder àquilo que se deseja realizar, abre-se um campo de criação para o ator que permite que ele crie com mais facilidade e naturalidade, o que Constantin Stanislavski chama de “estado de criação interior” (2004, p. 312). Segundo ele, “nosso consciente muitas vezes aponta a direção em que o subconsciente continuará com a tarefa. Portanto, o objetivo fundamental da nossa técnica é colocar-nos em um **estado criador** no qual o nosso subconsciente funcione naturalmente” (STANISLAVSKI, 2004, p. 335, grifo meu).

Sendo assim, a construção de uma consciência vocal permitiu ao elenco acessar o objetivo de criar ações vocais em seus trabalhos de interpretação, a partir da relação entre a noção de ação adaptando-a ao trabalho criativo com a voz. Assim, os atores acessaram esse campo de criatividade vocal de forma autônoma e independente, sem a necessidade de uma prática de ensino específica para esse aspecto, apenas com a indicação de que deveriam afetar e agir sobre o colega de cena através da voz.

Portanto, meu trabalho como professor de uma técnica vocal de cantores para um grupo de atores possibilitou a esse elenco um aprendizado maior sobre sua capacidade criativa em relação à voz em cena. Pude contribuir para o aprimoramento do grupo e para o fortalecimento da relação do ator com seu instrumento de trabalho, no sentido de possibilitar a conscientização dos atores para seus “recursos vocais” (GAYOTTO, 1997, p. 20), entendido como tudo o que se dispõe para falar (respiração, articulação, entonações, pausas, etc) combinados com suas “forças vitais” (GAYOTTO, 1997, p. 21), ou a forma como o indivíduo expressa suas sensações, afetos, vontades e desejos em seu meio. Segundo Lúcia Helena Gayotto, “quando na emissão da voz cênica se fundem as *forças vitais* e os *recursos vocais*, tem-se o que será chamado de **ação vocal**: a voz interferindo decisivamente na situação cênica e, conseqüentemente, afetando os rumos do espetáculo e atando o espectador” (GAYOTTO, 1997, p. 22, grifo meu). Dessa forma, pude intervir positivamente no processo de criação do espetáculo *Docemente Pornográficos*.

Segundo Lauro de Oliveira Lima, criador do Método Psicogenético, que tem suas bases nas teorias de Jean Piaget, “onde houver um professor ‘ensinando’... aí não está havendo uma escola piagetiana!” (LIMA, 1980, p. 131). Segundo ele, o professor não ensina,

mas ajuda o aluno a aprender, o que me leva às teorias de Paulo Freire, educador brasileiro de grande importância para a pedagogia mundial. Observando meu exercício de docência relatado nessa pesquisa, concluí que minha prática educativa teve menos relação com o ato de ensinar, segundo Lima (1980), tornando-a mais próxima do ato de criar condições para que os atores pudessem ter “autonomia” (FREIRE, 1996) em relação aos seus trabalhos de criação. O trabalho que desenvolvi, possibilitou-me entender com mais clareza que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção” (FREIRE, 1996, p. 22), algo que já sabia previamente, em diversas aulas do curso de Licenciatura em Teatro da UFRGS, mas que, nesse exercício de docência, tornou-se mais próximo de mim, devido à experiência concreta que vivenciei, também provocando, em mim, assimilações e acomodações na construção dos meus conhecimentos docente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo já tendo vivenciado duas experiências de estágio em escolas, como professor de teatro, e conhecendo as teorias de Paulo Freire e Constantin Stanislavski, nesse exercício de docência a que me propus analisar, pude compreender na prática seus conceitos. Vivenciar com profundidade uma teoria é de suma importância para o acadêmico que pretende “formar-se” como professor de teatro. Percebi que essa vivência contribuiu para uma maior segurança e eficácia em todas as aulas que vim a ministrar durante e depois do processo de preparação vocal de *Docemente Pornográficos*.

Paulo Freire (1996) afirma que o educador também aprende com o educando e vice-versa, assim, neste exercício híbrido de docência e prática artística, pude complexificar a consciência vocal que já possuía, enriquecendo meu trabalho como ator. Esse exercício de docência me permitiu trocar experiências com meus colegas, e construir um belo trabalho de teatro de grupo, como a Cia. de Teatro Gato& Sapato vem desenvolvendo ao longo de seus seis anos de existência.

O último aspecto que ressalto é a consciência também do meu processo de construção do conhecimento a partir da assimilação e da acomodação (PIAGET, 1996) de várias noções adquiridas durante o curso de Teatro da UFRGS ao realizar essa pesquisa e ao exercitá-la através da escrita. Pude, com ela, realizar um apanhado geral de toda minha trajetória, não somente acadêmica, mas de toda a minha formação artística, e consolidar conhecimentos importantes para mim, tanto de pedagogia teatral, como de história do espetáculo, interpretação, regulamentação da profissão, etc. Esse Trabalho de Conclusão de Curso definitivamente serviu ao seu propósito, concluindo uma etapa importante na minha formação como docente teatral. A partir dele, imagino que poderei aprofundar seus diversos aspectos em pesquisas futuras, bem como fundamentar minhas futuras práticas pedagógicas em oficinas ou cursos que eu venha a ministrar em outros projetos.

REFERÊNCIAS

- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001;
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967;
- FORTUNA, Marlene. *Performance da Oralidade Teatral*. São Paulo: Annablume, 2000;
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 30ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996;
- GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz – partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997;
- HOLLANDA, Aurélio Buarque. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Positivo, 2010;
- LIMA, Lauro de Oliveira. *Piaget para principiantes*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1980;
- LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. *O ensino de música na escola fundamental*. Campinas: Papirus, 2003;
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003;
- PIAGET, Jean. *O nascimento da inteligência na criança*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982;
- _____. *Biologia e conhecimento: ensaio sobre as relações entre as regulações orgânicas e os processos cognoscitivos*. Petrópolis: Vozes, 1996;
- RIDING, Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. *Guia Ilustrado Zahar de Ópera*. Rio de Janeiro, Zahar, 2010;
- RIGGS, Seth. *Singing For The Stars*. Van Nuys, CA: Alfred Music Publishing, 1998;
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Arte do Ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987;
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004;
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo da Silva. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2001;
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista*. In: *O Teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

CBO versão 2002 para download:

<http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/home.jsf> [disponível em 01/08/2011]

Lei 6.533, de 24 de maio de 1978:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6533.htm [disponível em 01/08/2011]

Lei 3.857, de 22 de dezembro de 1960:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L3857.htm [disponível em 01/08/2011]

Decreto 82.385, de 05 de outubro de 1978:

<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/111151/decreto-82385-78> [disponível em 01/08/2011]

Portaria Ministerial 3.346, de 30 de setembro de 1986:

http://www.manifesto.com/sindimusicosbahia/pdf/portaria_ministerial_3346.pdf [disponível em 01/08/2011]

Itaú Cultural, verbete “Teatro de Revista”:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=614 [disponível em 13/11/2011]

Teatro de Revista:

<http://www.pensemusica.com.br/pensemusica/teatroderevista.htm> [disponível em 13/11/2011]

Do teatro de revista às adaptações da Broadway, musicais se tornam milionários no Brasil:

http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/04/15/musicais_no_brasil.jhtm [disponível em 13/11/2011]