

**MOIRA L'ABBATE**

**A CONTRIBUIÇÃO DO CANTO PARA A VOZ FALADA DO ATOR**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP**

**INSTITUTO DE ARTES – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**ORIENTADORA: PROF. DRA. SONIA REGINA ALBANO DE LIMA**

**SÃO PAULO**

**2014**

## AGRADECIMENTOS

---

À Sonia Albano, pela presença, apoio, compreensão, dedicação e orientação ininterruptos durante todos esses anos.

À Martha Herr, pelas valiosas sugestões a esta pesquisa.

À Suely Master, pela oportunidade de estágio.

A Andrea Kaiser e Leila Bahyer pelos valiosos depoimentos.

Aos atores e diretores Gabriel Catellani, Wendel Pinheiro, Tania Gimenez, Péricles Martins, Patrícia Teixeira e Amanda Leones, pelo apoio e oportunidades oferecidas.

A todos os meus alunos, que sempre me ensinam muito e principalmente àqueles que se dispuseram a participar desta pesquisa.

À minha mãe Suzana L'Abbate, que sempre apoiou todos os projetos da minha vida.

À minha tia Solange L'Abbate, a quem considero uma segunda mãe e sempre me incentivou a desenvolver este trabalho.

À Fundação CAPES pela bolsa concedida, pois com ela foi possível ter tempo e tranquilidade para estudar e desenvolver o trabalho.

Aos funcionários do Departamento de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp, sempre dispostos a ajudar.

*As diretrizes técnicas para a arte de cantar, pelas características e exigências que lhe são próprias, estruturam e sistematizam seus conceitos e formas de execução antes e mais fortemente que os da arte de dizer, estendendo suas normas e práticas a esta. Não há nisso nenhum artificialismo. Há sim um movimento de complementariedade: a fala determina o canto que orienta a fala. Por isso é tão aceito que o treinamento vocal dirigido à fala, retire suas proposições básicas do canto.*

SARA PEREIRA LOPES

## SUMÁRIO

---

RESUMO .....	5
INTRODUÇÃO:	
História de vida – Motivação para a pesquisa .....	7
Problemática da pesquisa .....	9
Justificativa para a pesquisa .....	11
Objetivo .....	12
Metodologia .....	12
Fundamentação teórica .....	15
CAPÍTULO I:	
REFLETINDO SOBRE O TRABALHO MUSICAL REALIZADO COM ATORES .....	18
Trabalhos que serviram como subsídios para a pesquisa:	
1. O assassinato do anão do caralho grande .....	19
2. Nosso Lar .....	22
Trabalhos abordados na pesquisa:	
1. Há Dois Mil Anos .....	25
2. A Jornada de Orfeu.....	31
3. Disciplina Expressão Vocal .....	41
4. Encontros individuais .....	46
5. Depoimentos .....	61
6. Gravações como recurso pedagógico .....	62
CAPÍTULO II:	
VOZ CANTADA E VOZ FALADA – COMO INTEGRÁ-LAS NO TRABALHO DO ATOR?.....	63
1. Saúde vocal do ator .....	65
2. O problema da fonética .....	68
3. O problema da afinação .....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	72
REFERÊNCIAS .....	77
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....	78

## RESUMO

---

Este trabalho teve como proposta investigar os aspectos da prática do canto (em grupo ou individual) que podem ser úteis para atores e estudantes de teatro, especialmente no âmbito vocal (voz falada e cantada). Para isso foi utilizada a pesquisa-ação, sendo que a pesquisadora participou ativamente do processo ensino/aprendizagem. Essa metodologia foi escolhida porque se aplica muito bem à atividade pedagógica interdisciplinar, com sua característica dinâmica e complexa. A pesquisa se justifica porque o mercado de trabalho teatral tem exigido cada vez mais profissionais versáteis, porém os cursos (tanto de nível técnico quanto superior) não suprem essas necessidades. Os autores mais importantes para fundamentar a pesquisa foram Constantin Stanislavski e Eugênio Kusnet (na área do teatro), Cicely Berry, Mara Behlau e Sara Pereira Lopes (na área da voz). Na elaboração da pesquisa foram discutidos e avaliados os treinamentos vocais (individuais e coletivos) e algumas canções (melodias simples em português, francês, italiano e inglês) produzidas nos cursos e nas atividades musicais liderados pela mestrandia. Foram recolhidas narrativas e depoimentos deixados pelos participantes, que refletiram sobre a relação canto/fala para o ator. Ao longo do trabalho foi observado que, devido aos exercícios cantados aplicados durante o treinamento, os atores desenvolveram maior consciência na emissão vocal, aprimorando não só os aspectos musicais, mas também sua voz falada, tanto no palco quanto na vida cotidiana. Esta pesquisa também demonstrou que o canto pode estimular o ator a explorar a variedade timbrística, ampliar a extensão da voz cantada, maior controle da respiração, melhorar a projeção e intensidade da voz (cantada e falada). Ao mesmo tempo, foi observado um aprimoramento da audição desses alunos, permitindo-lhes ampliar sua percepção sonora (sons cantados, falados, instrumentais ou ruídos). Os próprios atores perceberam essa melhora, o que fica evidente na maioria dos depoimentos e demonstra tratar-se de um ensino/aprendizagem de grande utilidade para os estudantes e profissionais do teatro. Diante destas descobertas, conclui-se que seria muito importante a inclusão da disciplina “Canto para o ator” nos cursos de formação teatral.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canto; Voz do ator; Educação Musical; Teatro.

## ABSTRACT

---

This dissertation had the purpose to investigate aspects of the practice of singing (group or individual) that can be useful for actors and drama students, in particular the vocal scope (speaking and singing). For that aim the action-research methodology was useful, (because) the researcher had active participation in the process. This methodology was chosen because it applies very well to the interdisciplinary pedagogical activity, with its dynamic and complex feature. The research is justified because the labor market for theatrical work has required increasingly versatilities, but the professional courses (both technical and university level) do not meet these needs. The most important authors to support this research were Constantin Stanislavski and Eugênio Kusnet (theater area), Cicely Berry, Mara Behlau and Sara Pereira Lopes (voice area). During the research some vocal training (individual and collective) were discussed and evaluated, also performing some songs (simple tunes in Portuguese, French, Italian and English). Testimonies left by participants were collected. These narratives pondered about relation between singing/speaking to the actor. Throughout the research was observed the singing exercises developed in the actors an awareness of your own voice emission, improving not only musical aspects, but also their speaking voice, both on stage and everyday life. This research also demonstrated that singing can stimulate the actor to explore his tone color variety, extend the range of the singing voice, greater control of breathing, improvement of the voice's projection and intensity (singing or speaking). At the same time, it was observed an improvement of the hearing, allowing his sound perception to expand (singing sounds, speaking, instrumental, noises). The actors themselves realized this improvement, which is evident in most testimonials and demonstrates that is a teaching/learning of great use for students or theater professionals. Given this findings, it is concluded that it very important to include discipline "Singing for the actor" in theater training courses.

**KEYWORDS:** Singing; Actor's voice; Music Education; Theater.

## INTRODUÇÃO: MOTIVAÇÃO PARA A PESQUISA

---

### **História de Vida**

Integrar o trabalho musical que realizo ao teatro foi motivador, considerando-se a minha história de vida, pois ambos estiveram sempre presentes no meu cotidiano. O início da minha formação básica foi realizado em uma “escola alternativa”, fora dos padrões da época; hoje ela seria chamada de “escola construtivista”. Funcionava numa chácara no Município de Cotia-SP e as aulas, com frequência, eram realizadas ao ar livre. O corpo docente e a direção pedagógica, de forma geral, tinham como missão institucional incentivar a criatividade dos alunos, a independência, a solidariedade, o trabalho em grupo, a consciência ambiental e o espírito crítico, fatores bastante agregados aos ideais pedagógicos da atualidade.

Dentro desse contexto, o teatro e a música sempre estiveram presentes na minha formação. Constantemente encenávamos um conteúdo estudado em sala de aula, um livro lido recentemente ou uma viagem de estudos feita com a classe; outras vezes confeccionávamos máscaras para representar alguma história; alguns alunos cantavam, outros tocavam flauta.

Fora do ambiente escolar, por volta dos meus 11 anos de idade, costumava reunir amigos para encenarmos pequenas apresentações teatrais para os vizinhos e familiares. Tinha em meu quarto um baú de fantasias, maquiagens e cenários construídos por nós mesmos para a realização desses eventos e sempre a música acompanhava esse ambiente teatral. Na ocasião eu já lia partituras, era afinada para cantar, decorava as letras das músicas com facilidade, tirava melodias na flauta, portanto, participava dessas apresentações teatrais sempre cuidando mais atentamente das questões que envolviam a música.

Já o meu curso médio foi realizado em uma escola pública próxima de casa. Lá as atividades teatrais continuaram, incentivadas por uma professora de história e por conta dos grupos teatrais criados por nós mesmos.

Em 1983, aos 14 anos, inscrevi-me em um Festival de Música promovido pela ECA-USP, em Prados, pequena cidade do interior de Minas Gerais. Lá recebi aulas de flauta e participei dos ensaios do Coral. A experiência foi tão surpreendente e inovadora que motivou a minha

escolha pela profissão. Olhando o maestro e aquela gente cantando eu pensava: “Parece tão fácil... um dia eu vou estar lá na frente!”. Depois dessa experiência cantei em corais ininterruptamente, por quase trinta anos, até o ano de 2009.

Nos anos que se seguiram, o teatro também esteve presente em minha vida, embora menos intensamente que a música. Aos dezessete anos, em 1987, um professor de física, Anibal Figueiredo, organizou a montagem de “Aurora da Minha Vida” de Naum Alves de Sousa. Quem dirigiu a peça foi a professora de inglês da escola, uma atriz experiente e competente: Vera D’Agostino. Ensaíamos arduamente e o resultado foi muito além das expectativas. O espetáculo ficou em cartaz por três ou quatro semanas, mas, por conta de algumas desavenças com a diretora, essa experiência foi abandonada.

Fui cantora bolsista no Coral do Estado de 1989 a 1991, onde conheci alguns músicos que me sugeriram estudar na Escola Municipal de Música. Lá fiz o curso de Flauta Doce e Teoria Musical, mas, antes mesmo de concluir minha formação nesta Instituição, ingressei no Instituto de Artes da UNESP, onde me formei em Regência, em 1999.

Depois do Coral do Estado continuei cantando em corais até 2009, somando trinta anos (desde a primeira experiência aos 14 anos no Festival de Música de Prados): Coral da USP – Grupo Abaporu (Alberto Cunha), Tempero Ad Libitum (Victor Gabriel), Quarteto Mix Vox (Andréia Anhezine), Collegium Musicum de São Paulo (Abel Rocha).

Trabalhei como Professora de Música e Regente Coral durante vinte anos, entre 1989 e 2009, dirigindo o Coral da FATEC, Coral da FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Usp), Coral do Conservatório Mário de Andrade, Coral dos Funcionários da Reitoria da Unesp, Madrigal Arcadelt (especializado em música renascentista).

Em 2009, já atuava na educação musical de atores<sup>1</sup> há mais de oito anos, então optei por ingressar no Mestrado em Música do Instituto de Artes da Unesp, ainda sem tema de pesquisa definido. Nesse ano de 2009 fiz duas disciplinas como aluna especial e ao final do ano já havia a ideia de desenvolver uma dissertação voltada para discutir e avaliar a contribuição do canto na formação do ator. Nos anos de 2010 e 2011, fiz outras disciplinas e continuei trabalhando com educação musical de atores, mas só ingressei oficialmente no Mestrado em março de 2012. Só então dei início a esta dissertação.

---

<sup>1</sup> Embora a pesquisa trate de atores e atrizes, neste texto será utilizada apenas a palavra “atores” para simplificar a escrita, visto que o gênero não foi enfatizado.

## Problemática da pesquisa

O ator, nos dias atuais, precisa estar preparado para todo tipo de situação. Seja em um palco grande ou pequeno, palco italiano, teatro de arena, teatro para 80 lugares, 200 lugares, teatro de rua ou mesmo numa pequena sala com 15 pessoas. Mesmo que o grupo faça apresentações em um determinado teatro, é comum que o espetáculo seja levado para outras cidades onde o ator encontrará as mais variadas condições acústicas.

Os exercícios [...] são, não só uma preparação física, mas para todo o seu ser, que habilitará você a responder instintivamente a qualquer situação [...] você não tem que estar numa situação e pensar “como eu faço isso?”: você faz no momento que a ação aparece, porque a voz é livre. Exercícios não deveriam fazê-lo mais técnico e sim, mais livre<sup>2</sup> (BERRY, 1991, p. 11). Tradução nossa.

Nesta pesquisa não foi abordado o ator de televisão, cinema, *stand up comedy* ou teatro musical. Todos esses estilos usam microfones e exigem uma técnica vocal bem diferente daquela usada nos exemplos acima citados.

A voz empregada pelo ator no palco é bem diferente da voz que ele utiliza no cotidiano e daquela utilizada no cinema e na televisão, onde há câmeras e microfones que permitem uma aproximação maior com a voz utilizada no cotidiano. O artista de teatro tem uma forma diferenciada de produzir a voz falada. Ela é mais exagerada, mais volumosa, mais enfática. Enquanto na novela televisiva as cenas são repetitivas, no teatro o ator tem uma única oportunidade para transmitir sua mensagem. O ator de teatro também amplia os gestos e a expressão corporal, sendo que o figurino e a maquiagem contribuem para esse exagero.

A projeção vocal é produto de um preparo técnico intenso com o objetivo de vencer a demanda vocal do ator em cena que, tendo em vista os diferentes tipos de palcos, de tamanhos de espaços teatrais e acústica mais ou menos eficiente [...] A voz do ator em cena deve, necessariamente, receber determinados ajustes em função do espaço teatral [...] Dizemos desta voz cênica que ela tem que ser “projetada”, atributo que por si só indica que esta voz está além do seu uso cotidiano [...] Falar forte não melhora a projeção, da mesma forma que não o fazem uma simples mudança de *pitch* ou de velocidade de fala (MASTER, 2005, p. 01).

Na convivência que tive com estudantes de teatro e atores em cursos de canto que realizei na Escola Recriarte (Escola de Teatro e Desenho) e preparação vocal em alguns espetáculos

---

<sup>2</sup> Texto original: Exercises [...] are a preparation, both physical and for your whole self, which will enable you to respond instinctively to any situation [...] you do not have to come out of the situation to reflect and think “how can I do this?”; you do it at the moment the action arises, because voice is so free. Exercises should not make you more technical, but more free. (tradução nossa)

teatrais, notei que esses profissionais se preocupam muito com o tipo de voz que devem empregar no palco, que voz irão utilizar para melhor exprimir o personagem e a cena, mas não se preocupam em preservar a voz de forma salutar quando afastados do palco, ou seja, no seu cotidiano. Esse fato pode trazer inúmeros prejuízos, não só para o desenvolvimento performático do ator como para sua saúde vocal, pois ao descuidar da voz cotidiana, muitos atores podem desenvolver problemas vocais ou vícios que prejudicam sua voz no palco.

Os cursos técnicos de teatro na cidade de São Paulo, em geral possuem apenas dois anos de duração (Celia Helena, ETA, INDAC, Recriarte<sup>3</sup>) e são raros aqueles que contemplam alguma disciplina voltada para o ensino musical. Da mesma forma, nos cursos superiores de teatro - com duração de quatro anos - as disciplinas de música, coral ou canto não fazem parte da matriz curricular. Exceção feita aos cursos da ECA-USP: tanto a EAD, de nível técnico com quatro anos de duração, quanto a graduação em Artes Cênicas, possuem aulas de música e canto<sup>4</sup>.

Muitos atores têm sérias dificuldades com o uso da voz falada: relatam ter dificuldade para projetar, respirar ou falar por muito tempo. Um número significativo se queixa de problemas vocais como: cansaço vocal, rouquidão constante, falhas na voz, disfonia, desconforto ou dor.

Mesmo aqueles competentes na voz falada, encontram no canto um grande desafio. Muitas vezes se deparam com a necessidade de cantar um pequeno trecho ou uma canção simples e se sentem perdidos. Os diretores de teatro geralmente têm pressa em aprontar o espetáculo e frequentemente não sabem lidar com esse tipo de situação. É nesse momento que eles sentem a necessidade de recorrer a um profissional de música, mais especificamente um professor de canto ou de técnica vocal.

O Canto Coral faz sentido no Teatro, porque, diferente do instrumentista ou do cantor solista, que trabalham muito mais tempo sozinhos do que em grupo, esta é uma atividade musical essencialmente coletiva. Além disso, o Canto Coral tem um tipo de projeção vocal acústica (sem microfone) e exige muita articulação de consoantes, o que também o aproxima do

---

<sup>3</sup> Célia Helena Teatro-Escola: Av. São Gabriel, 462 - Itaim Bibi - São Paulo - SP [www.celiahelena.com.br/curso-tecnico/](http://www.celiahelena.com.br/curso-tecnico/) ETA - Estúdio de Treinamento Artístico: Rua Major Diogo, 547 - Bela Vista - São Paulo - SP [www.estudiodetreinamento.com.br/](http://www.estudiodetreinamento.com.br/) INDAC - Escola de Atores: Pça. Américo Jacomino, 63 - Sumarezinho - São Paulo - SP [www.indac.com.br/teatro/](http://www.indac.com.br/teatro/) Recriarte - Escola de Arte e Comunicação: Rua Fradique Coutinho, 994 - Pinheiros - São Paulo - SP [www.escolarecriarte.com.br/](http://www.escolarecriarte.com.br/) (sites consultados em 23 fevereiro de 2014).

<sup>4</sup> EAD - Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo [www3.eca.usp.br/ead/](http://www3.eca.usp.br/ead/) ECA - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. [www3.eca.usp.br/](http://www3.eca.usp.br/) (sites consultados em 23 de fevereiro de 2014).

Teatro. Andrea Kaiser, professora de canto para atores na EAD-USP (Escola de Arte Dramática da USP), considera o canto coral como uma forma de iniciação para o ator, especialmente porque desenvolve o ouvido:

Eu começo com coral porque eu acho que o coral é que dá a percepção, desenvolve a audição e eu acho que a audição tem que ser desenvolvida antes. Melhora o canto quando você ouve bem [...] perceber o conjunto, ouvir a harmonia, conseguir ouvir vozes (depoimento de Andrea Kaiser, 2014).

Assim relatado, considero importante oferecer ao estudante de teatro um ensino musical básico, focado principalmente na técnica vocal, seja nos cursos de formação de atores, nos ensaios, nas oficinas ou cursos de extensão presentes nos cursos superiores de teatro, com o intuito de sanar a problemática exposta. Essa formação contribuiria satisfatoriamente para o melhor desenvolvimento artístico, para que o ator tenha saúde vocal seja na voz falada, seja na voz cantada, fato já abordado por Stanislavski:

Estar “bem de voz” é uma bênção não só para a prima-dona, mas também para o artista dramático. Sentir que temos o poder de dirigir nossos sons, [...] saber que eles forçosamente expressarão os menores detalhes, modulações, matizes da nossa criatividade [...] O que se deve concluir disso tudo é que até mesmo uma voz naturalmente boa deve ser desenvolvida não só para o canto, mas também para a fala [...] Que bom seria se os professores de canto ensinasse ao mesmo tempo dicção e se os professores de dicção ensinasse canto! Mas como isso é impossível, vamos ter aqui especialistas dos dois campos cooperando um com o outro (aspas do autor) (STANISLAVSKI, 2009, p. 140-142).

### **Justificativa para a pesquisa**

A importância deste trabalho reside no fato de que na atualidade o mercado de trabalho exige um profissional do teatro versátil, capaz de desempenhar atividades múltiplas como a de cantor, dançarino e intérprete. Alexandre Rüger, na Dissertação de Mestrado desenvolvida no IA-UNESP, no ano de 2007, assim se reporta a esse profissional:

Hoje, no meio teatral existe uma busca pelo ator completo [...] que dança, canta e interpreta. Para esse profissional o mercado de trabalho cria oportunidades que se estendem nos musicais e nas peças teatrais com música e dança ou até mesmo em papéis que necessitam uma boa percepção. Como exemplo [...] as cenas que dependem de ações coordenadas entre uma sonorização e a fala do ator. Nesses casos, a formação musical interfere diretamente na vida profissional, destacando-se mais aqueles que possuem algum tipo de sensibilização musical, ou que trabalham com a dança [...] São esporádicos os cursos de formação de atores que se preocupam em desenvolver a sensibilização musical, pois os professores não pensam que a coordenação motora do aluno pode ser trabalhada por outros meios que não sejam os cênicos [...] sem se dar conta que a música pode auxiliá-los a obter melhor senso rítmico, criatividade, expressividade e suavidade no seu gestual (RÜGER, 2007, p. 39-40).

Embora a voz seja parte fundamental do trabalho do ator, os cursos de teatro (tanto de nível técnico quanto superior) focam muito mais a expressão corporal e a interpretativa do que a vocal. Isso foi observado nas declarações dos alunos que participaram dos cursos que ministrei e confirmado por alguns fonoaudiólogos:

Apesar da formação específica necessária, o treino vocal oferecido na maior parte das escolas [técnicas de teatro] é mais direcionado às habilidades de interpretação do personagem e à plasticidade vocal necessária à atuação cênica, com formação insuficiente nas áreas de saúde e técnica vocal [...] Além disso [...] o treinamento vocal do ator nunca pode parar pois as demandas vocais [...] são constantemente modificadas. O ator dificilmente trabalha amplificado (exceção feita ao teatro musical e às casas de espetáculo para o grande público), o que significa a necessidade do desenvolvimento de habilidade específicas de projeção de voz (BEHLAU, 2005, p.316).

## **Objetivo**

A pesquisa aqui exposta tem como proposta verificar em que medida a prática do canto (em grupo ou individual) aplicada nos cursos de teatro aqui relatados, pode contribuir para a melhor performance dos atores e estudantes da área, seja no âmbito da voz falada ou cantada; quais as relações que se estabelecem nessa integração da prática de canto e a performance do ator; quais os benefícios físicos, psíquicos e mentais obtidos com esta prática.

## **Metodologia**

A metodologia utilizada foi a pesquisa-ação, uma vez que tive participação ativa no processo de ensino-aprendizagem dos atores envolvidos. Essa escolha se deveu ao fato de que os métodos científicos tradicionais, embora pudessem fornecer alguns dados específicos e pontuais, não poderiam dar conta da problemática como um todo durante o processo de implantação do curso.

São consideradas pesquisas de caráter participativo aquelas que se opõe às pesquisas de caráter positivista, propondo outras relações entre teoria e prática, objeto e sujeito. O observador usa sua subjetividade para analisar o problema e transforma o objeto de pesquisa. A pesquisa-ação desenvolve-se em espirais de observação, ação e reflexão. Esse tipo de pesquisa faz uma crítica à neutralidade científica, questionando a relação entre o pesquisador e o próprio ato de pesquisar, considerando a incompletude do conhecimento e a provisoriidade do problema.

A pesquisa-ação é relevante na área da educação por tratar-se de um processo que se modifica continuamente: diagnosticar e esclarecer uma situação prática que se quer resolver, formular estratégias de ação a partir da reflexão sobre a situação prática, desenvolver ações práticas e coloca-las em ação, ampliar a compreensão da nova situação prática.

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representantes da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo (THIOLLENT, 2011, p. 20).

No entanto, coexistem várias denominações para esta modalidade de pesquisa, pois diferentes abordagens recebem o nome de pesquisa-ação. Esta é uma questão de terminologia sobre a qual não existe unanimidade, por exemplo, se existe uma diferença entre pesquisa-ação e pesquisa participante, pois nem tudo o que é chamado pesquisa participante é pesquisa-ação. Não cabe aqui discutir essa diferença, mas é importante definir que em toda pesquisa-ação, a participação das pessoas implicadas nos problemas investigados é absolutamente necessária. Uma pesquisa pode ser qualificada como pesquisa-ação quando a ação não é trivial, ou seja, quando a ação é problemática, merecendo uma investigação para ser elaborada e conduzida (THIOLLENT, 2011, p. 21).

Em educação os fatos acontecem de maneira tão integrada que fica difícil isolar as variáveis. É claro que se poderia fazer um estudo analítico, como se faz na pesquisa experimental, mas poderíamos correr o risco de submeter a complexa realidade do fenômeno educacional a um esquema simplificado. O papel do pesquisador é justamente o de servir como veículo inteligente e ativo entre o conhecimento acumulado na área e as novas evidências que serão estabelecidas a partir da pesquisa. Na área de educação, esse trabalho vem comprometido com todas as peculiaridades do pesquisador, inclusive suas convicções pedagógicas. Não há, portanto, possibilidade de se estabelecer uma separação nítida e asséptica entre o pesquisador e o seu objeto de estudo. Também não é possível que ele fique em uma posição de neutralidade científica, pois está implicado nas consequências desse conhecimento que ajudou a estabelecer (LÜDKE, 2013, p.4-5).

Como pré-requisito para a pesquisa-ação foi avaliada a preparação vocal que desenvolvi anteriormente ao ingresso do meu mestrado, uma vez que a partir daqueles trabalhos tiveram início minhas inquietações e a motivação para realizar esta pesquisa. Foi muito importante a bagagem técnica adquirida em duas montagens teatrais nas quais fui preparadora vocal do

elenco: “O Assassinato do anão do Caralho Grande” (2002) e “Nosso Lar” (2005-2009), com os diretores Péricles Martins e Gabriel Catellani, respectivamente. Embora neste período ainda não estivesse presente a minha intenção de realizar esta pesquisa, esses dois trabalhos foram de importância fundamental para me sentir capacitada a continuar a trajetória pedagógica nessa área.

Os trabalhos abordados nesta pesquisa-ação serão os espetáculos: “Há dois Mil Anos” e “A Jornada de Orfeu”, idealizados e dirigidos por Gabriel Catellani e Patrícia Teixeira, respectivamente, nos quais fui a preparadora vocal. Além da análise desses dois trabalhos, considereei também para a evolução desta pesquisa o estágio que realizei com a turma de Licenciatura em Arte-Teatro na disciplina *Expressão Vocal*, supervisionada pela Profª. Dra. Suely Master, no Instituto de Artes da Unesp.

Paralelamente aos trabalhos em grupo, foram realizados encontros individuais, onde a voz cantada foi treinada de uma maneira mais específica. Durante os encontros individuais foram recolhidas narrativas e depoimentos de atores que discutiram a relação entre o canto e a fala, as dificuldades encontradas no processo de ensino/aprendizagem e os progressos obtidos a partir daquele treinamento vocal. Os encontros individuais e os depoimentos de estudantes e profissionais do teatro obtidos durante as aulas foram fundamentais na coleta e discussão dos dados da pesquisa. Também teve importância o diário de campo que produzi que me auxiliou muitíssimo na discussão dos resultados da pesquisa.

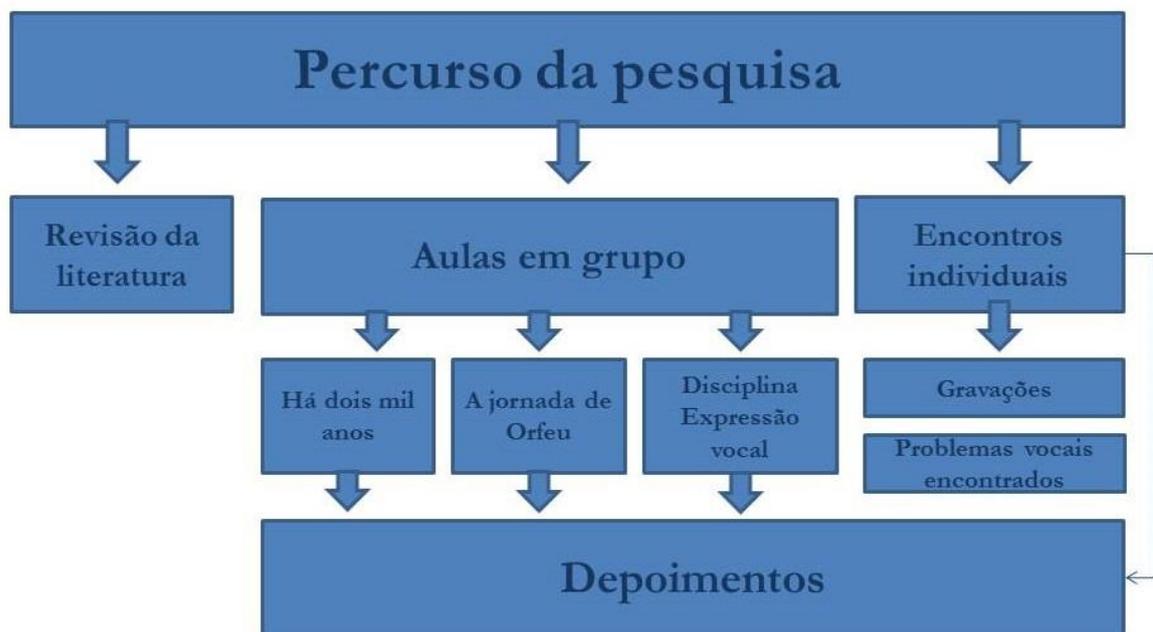
Os depoimentos colhidos durante os encontros individuais foram gravados, mas não foram transcritos na íntegra. Somente os trechos mais relevantes foram editados e repassados para o texto. O nome dos entrevistados foi mantido em sigilo, constará apenas “depoimento de aluno” e o ano em que foi recolhido.

Para esta pesquisa foram selecionados estudantes de teatro (curso técnico ou superior) e atores formados (curso técnico ou superior) que exercem a profissão de ator regularmente, mesmo que tenham outra profissão paralela. Foram descartados os atores formados que não exercem a profissão há mais de cinco anos.

A pesquisa-ação aqui desenvolvida me propiciou verificar se esse trabalho pedagógico foi capaz de desenvolver no estudante de teatro, maior consciência da emissão vocal, se houve aprimoramento auditivo para esses atores, se houve melhora da voz falada tanto no palco quanto na vida cotidiana e se houve ampliação da percepção sonora, melódica e rítmica desse

estudante.

Em síntese, a pesquisa-ação foi concluída a partir da análise dos resultados obtidos na realização dos cursos e aulas individuais ministradas por mim e análise dos depoimentos e relatos dos participantes destes cursos. Também subsidiaram a pesquisa a leitura dos teóricos que serão descritos no próximo item, assim como a minha trajetória profissional, que deu suporte para a realização deste trabalho.



### Fundamentação teórica

O levantamento bibliográfico que fundamentou a pesquisa-ação pautou-se mais especificamente nos textos de Constantin Stanislavski e Eugênio Kusnet (na área do teatro), Cicely Berry, Mara Behlau e Sara Pereira Lopes (área da voz).

O famoso teatrólogo russo do início do século XX, Constantin Stanislavski (1863-1938), era proprietário de um teatro, dirigiu uma companhia e desenvolveu um sistema de treinamento que é estudado até a atualidade por atores do mundo todo. Além de ator, diretor e professor de teatro, estudou canto lírico e dirigiu algumas óperas. Na obra *A construção da personagem* (2009), Stanislavski descreve sua experiência no Teatro de Arte de Moscou, onde dirigia e

ensinava atores. O autor detalha as técnicas e exercícios aplicados, o processo de aprendizado em grupo e os resultados obtidos por ele durante os ensaios.

No capítulo VII dessa publicação, intitulado *A dicção e o canto*, o autor conta sua experiência vocal como ator, cantor, diretor de teatro e de ópera. Enfatiza a importância do estudo de canto para aperfeiçoar a fala do ator, além de questões de dicção, colocação da voz e comparação entre a voz falada e cantada:

Quando eu era moço, me preparei para ser cantor de ópera. [...] Graças a isso, tenho alguma noção dos métodos usados para colocar o som e a respiração visando às finalidades do canto. Não preciso dessa noção para cantar, propriamente, mas pode ajudar-me na procura dos melhores métodos para desenvolver uma fala natural, bela, plena. [...] Entrando em contato com os cantores, [...] ouvi o som de vozes bem colocadas, deparei com um variadíssimo sortimento de timbres, aprendi a distinguir entre [...] tom da garganta, nariz, cabeça, peito [...] laringe [...] Tudo isso ficou registrado em minha memória auditiva. Mas o principal é que passei a entender a vantagem das vozes colocadas *na máscara*, onde estão situados o céu da boca, as fossas nasais, os seios nasais (STANISLAVSKI, 2009, pp. 143-144). (grifo do autor)

Em seus relatos, Stanislavski demonstra grande capacidade de observação e espírito de pesquisa. Descreve seus experimentos com a própria voz, pesquisando maneiras diferentes de usá-la. Sobre o canto influenciando a fala, ele descreve sua experiência:

Quando finalmente aprendi a usar a máscara para falar, minha fala tornou-se inteiramente forçada [...] Evidentemente não se pode falar como se canta [...] Estava firmemente ocupado com essa questão, quando um famoso ator estrangeiro, louvado pela dicção e pelo impacto emocional da sua voz, me disse: “desde que sua voz esteja devidamente colocada, você deve falar exatamente como se canta” (STANISLAVSKI, 2009, p. 151-152).

Eugênio Kusnet (1898-1975) nasceu na Rússia e estudou teatro em escolas ligadas ao método Stanislavski. Vem para o Brasil em 1926 e, a partir da década de 50, começa a aplicar seus estudos e ampliar a pesquisa teatral. Seu livro *Ator e Método* é referência fundamental dos estudos de interpretação. Foi com ele que o sistema stanislavskiano, já existente dentro do discurso do ator brasileiro, pôde se desenvolver como metodologia estruturada. Mas ele não foi estritamente fiel a Stanislavski, soube marcar com personalidade sua atividade teatral e elaborou um método próprio. Soube, portanto, sincronizar o discurso de Stanislavski, dando ao sistema a possibilidade de assumir conotações novas e apropriadas em outro momento e espaço<sup>5</sup>. Uma das preocupações de Kusnet é a sonoridade das palavras como elemento expressivo na interpretação teatral:

---

<sup>5</sup> Fonte: <http://tempestadeemcena.blogspot.com.br/2011/04/eugenio-kusnet-beto-silveira.html>  
<http://projetostanislavski.blogspot.com.br/2010/05/eugenio-kusnet-por-heloisa-de-toledo.html> (sites consultados em 25 de março de 2014)

O que importa na nossa arte não é somente o sentido das palavras que pronunciamos em cena. Os sons, a combinação dos sons que formam a palavra também são de enorme importância no nosso trabalho: quanto mais expressiva for a palavra pelas características peculiares de seus sons, tanto mais contribuirá ela para a expressividade da ação (KUSNET, 1975, p. 67).

Cicely Berry é diretora vocal da Royal Shakespeare Company e mundialmente reconhecida em seu trabalho como treinadora vocal. Foi por muitos anos instrutora na London's Central School of Speech and Drama. Ela acredita que o ator pode encontrar seu verdadeiro potencial em exercícios vocais precisos, da mesma forma como os cantores treinam. Por isso seus exercícios são baseados em forte trabalho físico. Ela defende firmemente que o ator necessita liberar suas possibilidades vocais, dá poder e liberdade ao ator sem nenhuma imposição, trabalha para ajudá-lo a encontrar a voz no papel que ele está representando. Ela faz o ator trabalhar arduamente até encontrar sua voz autêntica; não julga ninguém, mas encontra um caminho para dar poder ao indivíduo.

Falar e usar a voz é um ato físico que envolve o uso de certos músculos e, assim como um atleta treina para adquirir eficiência muscular ou um pianista pratica para manter seus dedos mais ágeis, se você exercitar os músculos envolvidos no uso da voz, pode aumentar sua eficiência sonora [...] Você encontrará mais força com menos esforço, mais contundência e ouvirá notas surpreendentes na voz que não sabia que tinha (BERRY, 1991, p. 9-11).<sup>6</sup> Tradução nossa.

Mara Behlau, fonoaudióloga especializada em Distúrbios da Comunicação Humana pela Usp e Unifesp, atua principalmente nas áreas: Avaliação e Tratamento dos Distúrbios da Voz, Desenvolvimento de Voz Normal e Profissional, Acústica da Voz e da Fala e Competência Comunicativa. Organizou o livro *Voz: o livro do especialista*, que reúne pesquisas de seus alunos sobre vozes profissionais.

A instauração de um programa de condicionamento vocal parece ser uma estratégia bastante útil na prevenção de problemas vocais e na manutenção de uma qualidade vocal adequada ao uso profissional da voz, devendo envolver trabalhos de resistência, agilidade e flexibilidade vocais. Com exercícios para o controle da resistência glótica, projeção vocal e parâmetros de frequência e intensidade e tarefas vocais diversas que preparassem o profissional para o maior uso da voz. (BEHLAU, 2005, p. 352).

Sara Pereira Lopes, fonoaudióloga, em sua dissertação de mestrado intitulada *É brasileiro, já passou de português – por uma fala teatral brasileira*, realizada em 1994 na Unicamp, faz um breve histórico das tendências da voz falada no teatro brasileiro, desde quando era fortemente influenciada pelo português europeu e idiomas estrangeiros (até os anos 1950), passando por uma fase naturalista, (por volta de 1960) até os dias de hoje. Lopes descreve o quanto a voz do ator no palco foge da naturalidade comum à voz falada:

---

<sup>6</sup>Texto original: Speaking and using the voice is partly a physical action involving the use of certain muscles, and, just as an athlete goes in to training to get his muscles to the required efficiency, or a pianist practices to make his fingers more agile, so if you exercise the muscles involved in using the voice, you can increase its efficiency in sound [...] You find more power with less effort, more incisiveness, and you hear notes in the voice that you did not know you had, and which are surprising.

A voz do ator, no teatro de hoje, permanece subordinada às imposições do naturalismo quando, na verdade impressionante é o seu caráter não natural. Há uma estética que domina o período, condicionando o gosto do público pelos meios de comunicação, fazendo a cena abrir mão das formas que lhe são próprias, confundindo o naturalismo teatral – apenas um estilo, marcadamente convencional - com o naturalismo *naif* da televisão [...] Mesmo sendo bastante conhecido o caráter histórico e relativo da noção de natural [...] ainda assim continua sendo fator de peso na avaliação do trabalho do ator, embora seja um engano tentar-se impor o natural onde deveria se impor a arte (LOPES, 1994, p.15).

A seguir serão apresentados dois capítulos: o primeiro “Refletindo sobre o trabalho musical realizado com atores” relatará o treinamento musical em grupo com os quatro espetáculos teatrais já citados (dois deles serviram como subsídio e dois fazem parte da pesquisa-ação). Também a se considerar o estágio que realizei com a turma do curso de Licenciatura em Arte-Teatro; a descrição dos encontros individuais e depoimentos recolhidos durante o processo.

No segundo capítulo: “Voz cantada e voz falada: como integrá-las no trabalho do ator?” discorrerei sobre três problemas importantes para a voz cantada e falada do ator: saúde vocal, fonética da língua portuguesa brasileira e afinação no canto.

## **CAPÍTULO I**

### **REFLETINDO SOBRE O TRABALHO MUSICAL REALIZADO COM ATORES**

---

Em 2002, por indicação de Juliana Passos (atriz e fonoaudióloga), fui chamada para ensinar música a uma turma de atores do curso técnico de teatro na Escola Recriarte e foi assim que retomei meu contato com o teatro. A escola pertence a dois irmãos: Regina e Gabriel Catellani. Fundada em 1982, atualmente funciona no bairro de Pinheiros (São Paulo – SP). Fiquei responsável pela disciplina Canto para o Ator, obrigatória para o último semestre do curso técnico de teatro, que tinha a duração de dois anos.

Nessa experiência pedagógica, algumas turmas tiveram ótimos resultados, alunos motivados e um bom resultado musical; outras não foram tão bem-sucedidas. Uma das turmas era muito imatura e heterogênea tanto com relação aos interesses almejados como no aprendizado musical. Estavam sempre insatisfeitos com a escola e nisso estava incluso as aulas de música, o que desmotivou a classe. Outra turma era muito pequena (três alunos remanescentes de um

grupo desfalcado), dentre os quais havia uma atriz que era também fonoaudióloga e levantou alguns problemas, atrasando o ritmo das aulas e prejudicando o resultado musical final.

Com o tempo a disciplina de música tornou-se optativa. Com isso, surgiram alguns problemas: os alunos inicialmente gostavam das aulas, mas pelo fato de não ser uma disciplina obrigatória, acabavam desistindo diante do conteúdo curricular que deveriam cursar. Permaneci nessa função até o final de 2003, quando a disciplina foi extinta. O diretor justificou essa medida pela necessidade de enxugar a matriz curricular, que era extensa demais para um curso de dois anos.

Na Escola Recriarte pude participar de várias experiências teatrais, dentre elas: “Gota D’água”, “Os Miseráveis”, “Cabaré”, “O Assassinato do Anão do Caralho Grande”. Desse trabalho relatarei apenas a última, que foi a mais significativa. Houve também duas montagens feitas pelo diretor da escola, utilizando o espaço teatral da escola e com a participação de alguns alunos, mas que faziam parte de um projeto independente. Essas foram “Nosso Lar” e “Há Dois Mil Anos”. Nesses relatos, descreverei como foram feitos os cursos, as atividades musicais, apresentarei os exercícios, o repertório as partituras utilizadas e a discussão dos resultados pedagógicos ali produzidos.

### **Trabalhos que foram subsídios para a elaboração desta pesquisa:**

#### **1. O Assassinato do anão do caralho grande**

Esse espetáculo foi o resultado final do trabalho musical realizada em aula com uma turma do curso técnico de teatro. Havia uma aula de música, duas horas por semana, durante o último semestre do curso. Nas últimas aulas da disciplina, junho de 2002, o professor de interpretação Péricles Martins pediu para que eu ensaiasse o repertório musical a ser utilizado na montagem para a formatura dos alunos.

Trata-se de uma comédia produzida por Plínio Marcos. A história se passa em um circo, onde se faz necessário desvendar um mistério: o desaparecimento de um anão. O diretor Péricles Martins escolheu três canções: “Mambembe”, “Na Carreira” e “Circo Místico”, todas do disco “O Grande Circo Místico” (Edu Lobo e Chico Buarque). Além disso, os alunos escolheram inserir no espetáculo algumas peças do repertório trabalhado na aula de música, o que demonstrou ter havido interesse do grupo pelas atividades musicais produzidas em sala de

aula.

Uma das melodias ensaiadas foi “Sansa Kroma”. Esta canção é ensinada para as crianças africanas, para que não tenham medo de ficarem sós, caso os pais morram na guerra. Sansa é o nome do falcão que desce rapidamente para pegar e salvar as crianças. Caso algo ruim aconteça, elas não serão abandonadas porque um parente ou membro da comunidade cuidará delas. Segue a partitura:

## Sansa Kroma

Canto Africano  
Arranjo: Salli Terri

Workshop x Encontro Coral de Franca

The musical score for "Sansa Kroma" is presented in two systems. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes.

**System 1:**

- Vocal: San - sa nko - kom - ba san -
- Piano: San - sa Kro - ma ne - na wuo kye kye nko - kom - ba
- Bass: Kye kye kye ko - kom - ba kye kye kye ko - kom - ba

**System 2:**

- Vocal: sa - kro - ma ne - na wuo kye kye nko - kom - ba
- Piano: San - sa kro - ma ne - na - wuo kye kye nko - kom - ba
- Bass: kye kye kye ko - kom - ba kye kye kye ko - ko san - sa kro - ma

Sansa = nome do falcão  
Kroma = falcão  
Wo = órfão  
Ne nay wo = ficar órfão  
Kye, kye = agarrar;  
Nko nko mba = filhotes

“Sansa Kroma” é uma melodia que pode ser aprendida em pouco tempo; às vezes apenas um ensaio é suficiente. A letra, embora em língua africana, é breve e fácil de decorar. A parte do

baixo pode ser aprendida por todos e fica interessante bater palmas nas pausas de mínima. Nesse caso, as palmas ajudam muito a manter o tempo, porque frequentemente os alunos costumam encurtar a pausa e antecipar o compasso seguinte. A melodia do baixo tem um salto de oitava do terceiro para o quarto compasso, que geralmente é difícil, especialmente para as vozes agudas. Nesse momento é interessante mostrar aos estudantes a mudança de registro vocal, que fica muito clara.

A melodia do contralto (segunda voz da segunda linha) pode ser aprendida por todas as mulheres, enquanto os homens fazem o baixo. A melodia do soprano é fácil e as meninas de voz mais aguda podem aprendê-la logo em seguida. O solo (primeira linha) pode ser dispensado, caso o grupo seja muito iniciante. Outra possibilidade é executá-lo com duas ou três vozes agudas (sopranos ou tenores), geralmente é ensaiado na segunda ou terceira aula, se houver cantores capazes de cantá-lo.

Durante esta apresentação artística tive contato com alunos bastante motivados para o aprendizado musical. No início, eles mal sabiam cantar uma melodia minimamente afinada e o meu desafio foi despertar no grupo, o prazer pelo canto.

O repertório do espetáculo (canções do Chico Buarque) foi desenvolvido com apoio instrumental, o que auxiliava na afinação das vozes para as canções. Com meu piano digital toquei durante todos os espetáculos e dessa maneira tivemos um resultado excelente. Porém, quando a peça teve que viajar, não pude acompanhá-los, por isso gravamos um *playback*. Essa tem sido uma solução para os grupos de teatro, pois é difícil manter músicos tocando ao vivo, especialmente quando o espetáculo tem que viajar.

No final, apesar do tempo exíguo destinado à disciplina, obtivemos um resultado satisfatório para que esses atores contornassem suas dificuldades melódicas, rítmicas e articulatórias impostas pelas canções.

Este trabalho musical serviu como subsídio para a minha pesquisa-ação, pois foi nessa época que comecei a vivenciar as dificuldades dos atores em espetáculos que envolviam a prática de canto.

## 2. Nosso Lar

Em 2004 a disciplina Canto para o Ator já não fazia parte do currículo do curso técnico de teatro da Escola Recriarte. Eu passei a ministrar este curso, sempre que um professor requisitava a assistência musical no espetáculo. As aulas aconteciam uma ou duas horas antes de cada ensaio. Participei de alguns espetáculos dessa forma, mas apenas um deles será relatado.

A peça “Nosso Lar”, além de ser um espetáculo ligado à Escola Recriarte, também estava relacionada a um projeto intitulado Projeto Adonai – teatro com mensagem, que tinha como objetivo divulgar a mensagem espírita na cidade de São Paulo e depois em outras cidades. O diretor do projeto, Gabriel Catellani - também diretor da escola - reuniu um grupo de atores agregados, ex-alunos da escola e alunos, com a finalidade de montar um espetáculo e apresentá-lo num pequeno teatro que pertencia à escola, o “Recriarte Bijou”, atual “Teatro do Ator”. Esse espaço teatral era o antigo Cine Bijou, na Praça Franklin Roosevelt<sup>7</sup>, centro antigo da cidade de São Paulo. Os espetáculos “Nosso Lar” e “Há Dois Mil Anos” foram montados nesse local.

Baseada no livro homônimo de Chico Xavier, “Nosso Lar” conta a história de um médico que, ao morrer, descobre outro mundo além da vida. Neste espetáculo a música era muito importante, pois havia momentos em que os atores cantavam em grupo para enfatizar a mensagem. Para isso, havia quatro canções compostas pelo diretor, que me contratou para ensaiar as melodias e melhorar a sonoridade das vozes.

Nesse espetáculo, a maioria dos participantes já cantava com uma afinação razoável, salvo uma ou duas exceções, e o grupo era bastante motivado para a música. Aproveitando a facilidade que tinham, fiz alguns arranjos a duas e três vozes que funcionaram bem no início, mas, quando entrou a encenação tudo ficou mais difícil e por isso decidimos cantar em uníssono.

---

<sup>7</sup> O histórico da Praça Roosevelt mostra o quanto a vida cultural, especialmente a teatral, contribuiu para sua revitalização. Nas décadas de 1950 e 1960 era na Praça Roosevelt que se encontravam expoentes da Bossa Nova, como Johnny Alf e Zimbo Trio. Foi também na praça que surgiu o Cine Bijou, o primeiro cinema de arte da cidade. Inaugurado em 1962, passou a ser uma das principais salas exibindo filmes de arte na cidade, mas entrou em decadência junto com a praça. No início da década de 2000, a Roosevelt era considerada um dos locais mais perigosos do centro de São Paulo. A chegada de grupos teatrais, como os Parlapatões e os Sátyros, deu novos ares culturais à praça, que passou a ser um dos endereços alternativos da classe artística de São Paulo na atualidade.

Em “Nosso Lar” foi importante ter um *playback* – de preferência com um instrumento fazendo também a linha melódica. Isso facilitava a afinação do canto, deixava o elenco independente da figura da regente e de um músico que tocasse o acompanhamento, especialmente porque o espetáculo teria que viajar para outras cidades.

Depois das primeiras viagens - das quais eu estive ausente - o grupo regrediu musicalmente. Diante desse fato, eu e o diretor concordamos que deveria haver um trabalho musical contínuo antes de cada espetáculo. Assim o fizemos durante os cinco anos que a peça ficou em cartaz.

Na segunda parte do trabalho com “Nosso Lar”, depois que o grupo voltou da turnê, o *playback* já estava gravado, a parte cênica resolvida e as melodias aprendidas. A partir do segundo ano de trabalho, foi possível acrescentar exercícios e melodias novas, algo um pouco além das músicas que eles cantavam durante a peça, canções simples a duas e três vozes, tais como:

## Hey, ho

cânon a três vozes iguais

folclore inglês

The musical score for "Hey, ho" is written in 2/4 time and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "hey, ho! No - bo - dy home". The second staff continues the melody with lyrics: "meet no, drink no, mo - ney have I none". The third staff concludes the piece with lyrics: "yet I will be hap - py, yet I will be hap - py". The score includes various musical notations such as notes, rests, and a repeat sign at the end of the third staff.

Tradução:

Hey, ho, não há ninguém em casa?

Comida não há, bebida não há, dinheiro eu não tenho nenhum!

Mesmo assim eu serei feliz!

“Hey, Ho” é uma melodia fácil com uma letra em inglês que pode ser rapidamente aprendida. O cânon também pode ser feito a três vozes, mesmo em um grupo pequeno, logo no primeiro ensaio. As combinações [om, no, on] nas palavras *home*, *no*, *none* são especialmente

favoráveis para obter uma vibração sonora frontal, na face. Pode-se também cantá-la em outras tonalidades, subindo meio tom a cada repetição. Também é um bom exercício cantar a melodia sem a letra, com as sílabas [nan, zi, vi, me], que também favorecem a vibração sonora frontal.

## Hey, ho

cânon a três vozes iguais

folclore inglês

The musical score for 'Hey, ho' is presented in three staves, each representing a different voice part. The music is in 2/4 time and consists of 12 measures. The lyrics are 'nan zi' repeated throughout. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff begins with a measure rest (marked '5') and then continues with the melody. The third staff also begins with a measure rest (marked '9') and continues with the melody. The lyrics are written below the notes, with 'nan' on the first line and 'zi' on the second line of each syllable.

A sílaba [va] é bastante eficiente para melhorar a sonoridade da vogal [a]. Geralmente sopranos e tenores tendem a emitir essa vogal excessivamente posterizada<sup>8</sup>, sem projeção sonora; enquanto que baixos, barítonos, mezzo-sopranos e contraltos tendem a cantá-la muito aberta, desalinhada às outras vogais, com um som muito próximo da voz falada.

Outra melodia trabalhada foi “Sansa Kroma”, já comentada no espetáculo anterior. É uma canção muito apreciada pelos grupos de teatro, por ser fácil, ritmada e permitir criação de movimento corporal.

Essa nova atividade foi importante, pois quebrou a rotina de tantas apresentações repetidas, o que é comum nos espetáculos teatrais. Nesse momento foi possível perceber o quanto tinham evoluído, alcançaram notas bem mais agudas - antes impossíveis - ritmos mais difíceis e várias vozes soando simultaneamente. Essas novas canções e exercícios não faziam parte do espetáculo, tinham a função de motivar o grupo para a música, sair da rotina e experimentar alguns desafios musicais.

<sup>8</sup> Região posterizada: quando se tem a sensação de que a vogal ressoa no fundo da boca, após o palato mole e a epiglote.

Nos cinco anos em que “Nosso Lar” ficou em cartaz, um fator importante para o melhor desenvolvimento musical dos atores foi a mudança dos horários de ensaio das músicas das 15 horas para as 17h15 (antes do início da peça, que era às 18h). Com isso, os atores entravam em cena bem mais preparados vocalmente - tanto para o canto quanto para a fala; timbravam<sup>9</sup> melhor as vozes; apresentavam maior unidade sonora. Durante os cinco anos, houve rotatividade dos atores; mesmo assim os novos integrantes se integravam satisfatoriamente ao trabalho musical em conjunto.

Um dos problemas relatados pelos atores nesse espetáculo era a dificuldade de passar da voz falada para a voz cantada, especialmente em uma cena onde as vozes faladas eram muito distorcidas, quase gritadas e imediatamente o grupo tinha que cantar uma melodia suave. Sugeri que houvesse uma introdução instrumental para que os atores pudessem se concentrar na voz cantada que viria logo em seguida. Essa mudança foi importante, mas não suficiente. A partir do trabalho vocal cantado, cada ator começou a descobrir maneiras de controlar a própria voz, facilitando assim a passagem da voz falada para a voz cantada, uma vez que era mais fácil passar do canto para a fala do que o contrário.

Nessa época (entre 2004 e 2006) eu já pensava em produzir uma pesquisa relatando a importância do ensino do canto para atores. O trabalho musical com “Nosso Lar” foi fundamental para a realização da minha pesquisa, pois durante os ensaios, muitos atores me relataram que sua voz falada tinha se modificado depois do treinamento vocal. Foi nesse momento que surgiu a ideia de desenvolver uma pesquisa que relacionasse canto e fala no teatro.

## **Trabalhos que subsidiaram a pesquisa-ação:**

### **1. Há Dois Mil Anos**

O espetáculo “Há Dois Mil Anos” foi encenado de 2011 a 2013 e o texto é também de Chico Xavier. Foram realizados 33 ensaios musicais, com a duração de uma hora cada um. Durante o trabalho musical com este espetáculo foram recolhidas informações, depoimentos e questionamentos importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

A peça teatral conta a trajetória de um senador romano que é obrigado a ir para Jerusalém

---

<sup>9</sup> Timbrar é o processo de combinar os timbres das vozes dentro de um grupo. Regular as vozes até que seja muito difícil distinguir uma da outra. A falta dessa equalização chega a influenciar até mesmo a afinação de um coro.

com sua família e de um judeu condenado injustamente, tudo em meio à perseguição dos primeiros cristãos. O espetáculo fazia parte do Projeto Adonai (já citado anteriormente).

Dentre os dezessete integrantes, a maioria era ator profissional. Oito deles já haviam participado da peça teatral “Nosso Lar”, sendo que destes, uma tinha experiência coral, um havia estudado violino na infância, dois cantavam com facilidade e quatro tinham sérias dificuldades de afinação. Desses oito, um provavelmente tinha problema vocal e foi sugerido que procurasse um médico, mas ele não o fez (pelo menos até o término desta pesquisa). Dos outros nove, um tocava violão e os outros oito tinham uma vaga ideia de como usar a voz cantada. Era um grupo bastante heterogêneo, portanto, trazia alguns desafios na realização do trabalho vocal em grupo. Diferente de “Nosso Lar”, o grupo tinha maior dificuldade para timbrar, afinar, aprender as melodias e trabalhar em conjunto. O trabalho de leitura do texto teatral estava começando, houve muitos cortes, mudanças de texto, de personagens, trocas de atores. Isso atrasou o treinamento musical, porque o grupo ficava frequentemente um tanto disperso e demorou um pouco para se desenvolver no canto.

Inicialmente, o diretor Gabriel Catellani pediu para que fossem trabalhados pequenos trechos de melodias medievais, mas essa ideia foi logo descartada. Juntos, eu e o diretor decidimos que esse repertório não trazia a emoção necessária para o espetáculo. Foram então compostas cinco músicas, de autoria dele (diretor), que seriam cantadas por todos em momentos específicos da peça. Essas partituras não serão aqui publicadas, pois envolvem direitos autorais. Os arranjos, assim como o *playback*, foram feitos por Luís Corbani (músico com muita experiência em arranjo, contratado especialmente para essa função) e o resultado musical foi excelente.

Embora a presença de músicos durante o espetáculo traga um impacto muito positivo tanto para o público quanto para o elenco (como aconteceu no “Assassinato do Anão”), a necessidade do *playback* é constante no meio teatral, pois existem problemas de orçamento e de agenda que dificultam muito, especialmente quando a peça tem que viajar.

Para fazer as ligações entre as cenas, foram contemplados pequenos trechos do Messias de Handel e Requiem de Mozart (cantados pelo elenco e acompanhados por *playback*). Esses trechos foram por mim denominados *migalhas* musicais. Seguem-se as três melodias escolhidas pelo diretor e que foram usadas no espetáculo:

## He Trusted in God

(migalha musical)

G. P. Handel

He trus - ted in God that He would de -

3  
li - ver Him, let Him de - li - ver Him if He de - light in Him.

The musical notation consists of two staves in G minor. The first staff contains the melody for the first two phrases, and the second staff contains the melody for the next two phrases, starting with a triplet of eighth notes. The lyrics are written below the notes.

Ele confiou em Deus  
Que deveria tê-Lo libertado  
(Salmos XXII, 9)

## Et Lux Perpetua

(migalha musical)

W. A. Mozart

Et lux per - pe - tu - a Et luz per - pe - tu - a

3  
Lu - ce - at Lu - ce - at e \_\_\_\_\_ is

The musical notation consists of two staves in G minor. The first staff contains the melody for the first two phrases, and the second staff contains the melody for the next two phrases, starting with a triplet of eighth notes. The lyrics are written below the notes.

Que a Luz Perpétua os ilumine

## Salva Me

(migalha musical)

W. A. Mozart

Sal-vame Sal-vame

Sal-vame Sal-vame Salva-me, fons pi-e-ta - - - tis

Salva-me  
Ó fonte de piedade

Ao cantar cada uma das *migalhas musicais* ouvimos também os originais (Messias de Handel e Requiem de Mozart), com orquestra e coro, para que o grupo tivesse a ideia do contexto e também ampliasse um pouco sua audição musical.

Além de ensaiar as melodias do espetáculo, o treinamento musical foi constituído de exercícios respiratórios, vocalizes<sup>10</sup> e algumas canções já trabalhadas em outras peças musicais, dentre as quais: “Hey, Ho” e “Sansa Kroma”.

Aqui, é importante falar sobre a importância de respiração, que é fundamental, tanto para o canto quanto para a fala, sem ela não existe fonação, não existe som. Mara Behlau descreve a importância da respiração para o canto, assim como a diferença entre a respiração para a voz cantada e falada:

A coordenação entre fonação e respiração necessária para o canto é mais precisa e específica do que a utilizada para a produção da voz falada [...] o cantor treinado combina um início de fonação adequado com um controle do ar expirado [...] Assim, o ar necessário para a fonação é mantido controlado [...] Uma opinião unânime entre os profissionais envolvidos no treinamento e reabilitação de cantores é de que o suporte respiratório é essencial para o canto [...] a fonte geradora de um vetor de força na coluna de ar, que irá passar entre as pregas vocais (BEHLAU, 2005, p. 308).

Reiterando essa visão, o depoimento de Leila Bahyer, professora de canto, dá uma ideia da importância da respiração no canto e na fala:

Eles [os alunos] começam a respirar melhor por causa dos exercícios [...] Esse condicionamento do diafragma vira uma coisa contínua e toda a respiração deles fica assim, independente de estar cantando. [...] Eu percebo sim que a fala fica mais clara [...] tive um aluno que falava com a língua entre os dentes, fazendo um som chiado. Eu chamo de “língua solta”. Comecei a fazer exercícios de respiração. Depois [...] comecei a fazer vibração de língua [tru-trrrru]. Mesmo que falhasse um pouco, eu pedia para continuar insistindo e ele teve uma evolução fantástica. Quando ele

<sup>10</sup>Vocalize: exercício vocal que consiste em cantar, sobre uma ou mais vogais, várias linhas melódicas, organizadas com objetivo didático.



Gabriel Levy). Assim como “Hey Ho” e “Sansa Kroma”, ela não foi utilizada no espetáculo, mas serviu como treinamento preliminar. É uma melodia brasileira fácil de ser aprendida em poucos minutos e pode ser executada em cânon.

## Quando a Morena

*ciranda em cânone*

Gabriel Levy

**A**

Quan - do'a mo - re - na brin - ca na bei - ra do mar

5 Le - van - ta'a sa - ia pra não mo - lhá

**B**

9 Ah, vem ci - ran - dei - ro, ah! Vem com'a mo - re - na dan -

13 çal Ci - ran - da, vem na - mo - rá!

Tanto os exercícios respiratórios quanto os vocalizes e as canções permitiram aprimorar a eficácia respiratória para o canto, explorar ao máximo a extensão vocal e a igualdade dos registros vocais<sup>13</sup>. Além disso, foram destinados a obter melhor projeção, afinação e emissão da voz dos atores na execução das canções que faziam parte do espetáculo.

<sup>13</sup> O registro modal está associado ao músculo tireoaritenóideo (TA), também conhecido como músculo vocal ou prega vocal (popularmente chamado de corda vocal). A voz falada (masculina ou feminina) utiliza-se normalmente deste registro. O registro elevado está associado ao músculo cricotireóideo (CT) que envolve notas mais agudas, uma região que normalmente não é utilizada na fala, que estica e afina as pregas vocais para que elas possam atingir as notas mais agudas. Existem regiões intermediárias entre os registros vocais nas quais ocorrem as principais mudanças nas ações musculares. Essas regiões são conhecidas como zonas de passagem ou notas de passagem.

Todas essas habilidades foram avaliadas no decorrer desta pesquisa e puderam posteriormente ser empregadas também na voz falada desses atores, no palco e na sua vida cotidiana.

## 2. A Jornada de Orfeu

A “Jornada de Orfeu” foi um espetáculo montado em 2013, dirigido por Patrícia Teixeira e teve como palco o Cemitério do Redentor. A ideia foi contar o mito de Orfeu e Eurídice, entremado de outros mitos gregos, em meio às sepulturas, numa reflexão sobre a vida e a morte. O personagem Orfeu consegue entrar no reino dos mortos através de sua música (o som da lira e principalmente canto), que seduzia Homens e Deuses. A música é peça fundamental nesse enredo, por isso a necessidade de uma professora de música e preparadora vocal.

Houve 12 ensaios em grupo de uma hora cada, com 15 atores. O fato de o espetáculo ser ao ar livre (dentro do cemitério) foi um dos desafios vocais a serem enfrentados, pois havia dificuldade de projeção no espaço. Assim como nos outros grupos, a grande maioria dos atores tinha pouco preparo vocal, tanto para a voz falada quanto para a voz cantada, o que nos levou a começar o trabalho com exercícios básicos.

Na preparação vocal dos atores pude aplicar os conhecimentos obtidos nas experiências anteriores (“O Assassinato do Anão”, “Nosso Lar” e “Há Dois Mil Anos”).

Este trabalho foi diferente dos outros porque Patrícia Teixeira valoriza o processo do ator, o que favorece o trabalho de música, que é longo e trabalhoso. Normalmente, no trabalho musical com teatro, é comum que o diretor deixe todo o espetáculo montado e somente se preocupe com as canções nas últimas semanas, o que deixa o professor de música em uma situação difícil, porque os grupos geralmente são despreparados vocalmente para cantar e não é possível suprir essas deficiências em poucas semanas. Entretanto, essas questões só podem ser resolvidas a partir de um trabalho musical de meses ou até anos. Isso poderia ocorrer tanto nos cursos de formação de atores ou numa atividade à parte, a ser realizada paralelamente aos ensaios teatrais. Aqui foi diferente, pois a diretora me chamou antes mesmo que as músicas do espetáculo fossem definidas e isso foi muito produtivo, porque pude trabalhar mais livremente as vozes, com vocalizes e canções que escolhi conforme as necessidades do grupo.

As canções “Hey Ho”, “Sansa Kroma” e “Quando a Morena” (já apresentadas na descrição do trabalho anterior) foram utilizadas. Além dessas também fizemos “Abre Alas” (Chiquinha Gonzaga – arranjo de Roberto Anzai), “Gioco del Conte” (trava-línguas em italiano de Adriano Banchieri), “Clair de la Lune” (canção folclórica francesa) e “Bona Nox” (cânion alemão de W. A. Mozart). Seguem-se as partituras e a descrição das atividades realizadas:

Arr: Roberto Anzai

*Abre Alas*

Chiquinha Gonzaga

$\text{♩} = 100$

Sop. pa pa ra pap pa prr— pa pa ra pap pa prr— pa pa ra pa  
 Alto pa pa ra pap pa prr— pa pa ra pap pa pr— pa pa ra pap  
 Ten+Bx

6  
 Sop. ô a-bre a-las qu'eu que-ro pas-sar ô a-bre a-las qu'eu  
 Alto  
 Ten+Bx  
 ô a-bre a-las qu'eu que-ro pas-sar

12  
 Sop. que-ro pas-sar Eu sou da Li-ra não— pos-so ne-gar  
 Alto  
 Ten+Bx  
 ô a-bre a-las qu'eu que-ro pas-sar Eu sou da Li-ra não

18  
 Sop. Ro-sas de Ou-ro é quem vai ga-nhar, ô a-bre a-las qu'eu— que-ro pas  
 Alto  
 Ten+Bx  
 pos-so ne-gar Pos-so ne-gar. ô a-bre

2

25

Sop. sar ô a-bre a-las qu'eu\_ que-ro pas - sar Eu sou da

Alto

Ten+Bx a-las qu'eu\_ que-ro pas - sar ô a-bre a-las qu'eu que-ro pas

31

Sop. Li - ra não\_ pos-so ne - gar Ro-sas de Ou-ro é quem vai ga-

Alto

Ten+Bx sar Eu sou da Li - ra não pos-so ne - gar Pos - so ne

37

Sop. nhar ô a-bre a-las qu'eu\_ que-ro pas - sar ô a-bre

Alto

Ten+Bx gar, Ban - dei - ra bran - c'a mor\_ ô a-bre a-las qu'eu\_ que-ro pas Ban - dei - ra

43

Sop. a-las qu'eu\_ que-ro pas - sar Eu sou da Li - ra não pos-so ne

Alto

Ten+Bx sar ô a-bre a-las qu'eu\_ que-ro pas - sar Eu sou da bran - c'a-mor Não pos - so mais\_\_\_\_\_

49

Sop. gar Ro-sas de Ou-ro é quem vai ga-nhar ô a-bre

Alto Li-ra não pos-so ne-gar pos-so ne-gar

Ten+Bx Pe - la sau - da-de qu'eu\_\_ que - ro é paz, Ban - dei - ra

55

Sop. a-las qu'eu que-ro pas-sar ô a-bre a-las qu'eu\_\_ que-ro pas

Alto ô a-bre a-las qu'eu\_\_ que-ro pas-sar ô a-bre

Ten+Bx bran-c'a mor\_\_ Ban - dei - ra bran-c'a mor\_\_

61

Sop. sar Eu sou da Li - ra não\_\_ pos - so ne -

Alto al - as qu'eu que - ro pas - sar Eu sou da

Ten+Bx não pos - so mais\_\_\_\_\_

65

Sop. gar Ro-sas de Ou-ro é\_\_ quem vai ga - nhar.

Alto Li - ra não\_\_ pos-so ne - gar pos-so ne gar.

Ten+Bx Pe - la sau - da-de qu'eu que - ro é paz.

“Abre Alas” é uma melodia bastante conhecida e praticamente não precisa ser ensinada. A parte da melodia que contém um arpejo: *Rosas de Ouro é quem vai ganhar*, tem um desafio técnico, pois é preciso mudar repentinamente o registro vocal para afinar as notas. O encontro de vogais e consoantes da palavra *ouro* na nota mais aguda, facilita a projeção vocal, para todas as vozes (agudas ou graves). Cantar o arpejo vocalizando com [lu] ou [vo], ajudam a conseguir uma homogeneidade de sons entre as vogais, formando a *linha contínua*, de que já falamos.

O arranjo a três vozes (exceto a introdução, a quatro) de Roberto Anzai é fácil de ser aprendido em apenas um ou dois ensaios e teve um efeito bastante interessante e motivador para o grupo. A partir do compasso 37 as vozes masculinas começam com “Bandeira Branca” (Max Nunes e Laércio Alves), cuja melodia original é muito conhecida, mas precisou ser alterada pelo arranjador para que se encaixasse com “Abre Alas”. Por esse motivo, é o trecho mais difícil.

A percussão corporal (palmas, estalo de dedos, batidas no peito e nos joelhos) cabe muito bem no ritmo original dessa canção, que é a *marcha rancho*. Visto que o ator, em geral, percebe a música mais facilmente através do movimento corporal (esse fato foi observado ao longo de toda esta pesquisa). A percussão corporal no teatro é sempre muito bem vinda como acompanhamento.

## Gioco del Conte

Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena

Adriano Banchieri  
(Bolonha, 1568-1634)

So - pr'il pon - te a fron - te del fon - te vi sta - va'un Con - te

Cad - d'il pon - te nel fon - te e'il Con - te si rup - p'il fron - te

13 So - pr'il pon - te a fron - te del fon - te vi sta - va'un Con - te cad - de'il

17 pon - te nel fon - te e'il Con - te si rup - pe'il fron - te

Tradução:

Sobre a ponte, à frente da fonte se via um conde  
Cai a ponte na fonte e o conde se rompe a fronte

Em geral, trava-línguas e jogos de palavras são um desafio e uma diversão para o ator, pois se assemelham a jogos. Este trecho em especial tem a dificuldade de ser em outra língua. Começamos em português, porque cabe na métrica da música, depois fizemos em italiano, bem devagar apressando aos poucos. É raro um grupo que tenha amadurecimento musical para cantar a duas vozes, então, nesse caso cantamos em uníssono, pois objetivo a ser alcançado era tomar contato com os sons de uma língua estrangeira e explorar a sensação desses sons no próprio corpo.

Outra atividade feita a partir dessa canção foi ouvir o original a cinco vozes que pertence à coletânea *Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena*, no estilo renascentista denominado *comédia madrigalesca*<sup>14</sup>. Também ouvimos outras peças da mesma coletânea, para ter ideia do contexto. É um estilo diferente de música no qual os alunos não estão acostumados, mas que faz parte da história do teatro. Geralmente os alunos acham divertida essa audição.

Ainda com o objetivo de explorar novas sonoridades vocais, cantamos “Clair de La Lune”, uma melodia fácil e com curta extensão, o que possibilita cantá-la com vocalizes no lugar da letra (assim como foi exposto anteriormente em “Hey Ho”).

## Clair de Lune

folclore francês

The musical score for "Clair de Lune" is presented in four staves. The first staff has chords F, Dm, Bb, C, and F. The second staff has chords F, Dm, Bb, and F. The third staff has chords Gm and C. The fourth staff has chords F, Dm, Bb, and C. The melody consists of quarter and eighth notes, with a final whole note chord.

<p>Au clair de la lune, mon ami Pierrot Prête-moi ta plume, pour écrire un mot. Ma chandelle est morte, je n'ai plus de feu. Ouvre-moi ta porte, pour l'amour de Dieu.</p>	<p>Sob a luz do luar, meu amigo Pierrot, Empresta-me tua pena para uma carta escrever Meu candeeiro se apagou, não tenho um lume sequer Abre-me tua porta, pelo amor de Deus</p>
<p>Au clair de la lune, Pierrot répondit: -Je n'ai pas de plume, je suis dans mon lit. Va chez la voisine, je crois qu'elle y est Car dans sa cuisine, on bat le briquet.</p>	<p>Sob a luz do luar, Pierrot respondeu: Eu não tenho uma pena, e já me deitei, Bate na próxima porta, creio que eles estão, Pois vejo que na cozinha uma luz se acendeu.</p>
<p>Au clair de la lune, l'aimable Lubin Frappe chez la brune, elle répond soudain -Qui frappe de la sorte ? il dit à son tour -Ouvrez votre porte pour le Dieu d'Amour</p>	<p>Sob a luz do luar, o amável Lubin Bate na porta da morena, que de pronto lhe responde: "Quem bate deste jeito?" e ele diz em sua vez: "Abre tua porta para o deus do amor!"</p>
<p>Au clair de la lune, on n'y voit qu'un peu On chercha la plume, on chercha du feu</p>	<p>Sob a luz do luar pouco se pode ver. Procuraram pela pena, procuraram pelo fogo,</p>

<sup>14</sup> Comédia Madrigalesca é um estilo do séc. XVI que une música e teatro. Posteriormente deu origem à ópera.

En cherchant d'la sorte je n'sais c'qu'on trouva  
Mais je sais qu'la porte sur eux se ferma.

E procurando deste modo, não sei se encontrou  
Apenas sei que aquela porta atrás deles se fechou

O idioma francês tem muitos sons nasais, diferentes do nasal brasileiro, o que favorece a vibração frontal, que já foi comentada anteriormente. Nesse caso, por falta de tempo, não foi possível cantar todas as estrofes, então fizemos apenas as duas primeiras. Mas pudemos ouvir uma gravação com todas as letras, o que foi importante para treinar a audição.

**Bona nox**

*Text und Melodie:  
Wolfgang Amadeus Mozart, KV. 561, 1756-1791*

*Kanon zu 4 Stimmen*

1.  
Bo - na nox! bist a rech - ter Ochs,

2.  
bon - na not - te, lie - be Lot - te; bonne nuit,

3.  
pfui, pfui, good night, good night, heut' müß' ma no weit,

gu - te Nacht, gu - te Nacht, 's wird höch - ste Zeit, gu - te Nacht,

4.  
schlaf fei g'sund und bleib recht ku - gel - rund!

Tradução:

Boa noite (latim), seja um boi! Boa noite (italiano), querida Lotte!

Boa noite (francês), pfui, pfui! Boa noite (inglês), a noite vai longe!

Boa noite (alemão), é tarde da noite, boa noite!

Durma bem e permaneça redondo (saudável)

“Bona Nox” deveria ser uma canção de ninar. Mozart, no seu costumeiro estilo divertido, brinca com as palavras “Boa Noite” em várias línguas: *Bona Nox* (latim), *Buona Notte* (italiano), *Bon Nuit* (francês), *Good Night* (inglês) e *Gute Nacht* (alemão). Aqui o maior desafio é cantar em alemão, embora sejam apenas três frases nessa língua. A melodia é mais difícil que as canções apresentadas anteriormente, porque tem muitos saltos, obrigando o cantor a mudar o registro vocal constantemente. O alemão tem fonemas completamente estranhos ao português, além disso, a proporção de consoantes é muito maior em relação às vogais, enquanto que o português brasileiro tem predominância de vogais. Isso obriga o cantor a explorar sons desconhecidos não só para o seu ouvido, mas também para o seu sistema fonador. Originalmente, “Bona Nox” é um cânon a quatro vozes, mas, nesse caso, preferimos ficar só com o desafio da língua e da melodia, optando por cantar em uníssono.

Uma das funções do professor de música no trabalho pedagógico com atores é chamar atenção para os sons em geral: sons musicais, ruídos, canto, fala. Atores são muito ligados ao significado das palavras e pouco atentos à sonoridade delas. É importante que o professor de música chame a atenção para a sonoridade, não só cantando e ouvindo músicas em outros idiomas, mas também refletindo sobre o assunto. Sobre essa questão, o teatrólogo Eugênio Kusnet analisa Stanislavski e transporta suas principais ideias para o contexto brasileiro:

A combinação dos sons que formam a palavra [...] são de enorme importância [...]: quanto mais expressiva for a palavra pelas características peculiares de seus sons, tanto mais contribuirá ela para a expressividade da ação [...] O homem primitivo começou por imitar os sons da natureza [...] Essas imitações deram origem à formação das primeiras palavras que, naturalmente, conservaram os mesmos sons onomatopaicos, como por exemplo: “trovão”, [...] “donner” (*alemão*), thunder (*inglês*), grom (*russo*). A letra “R” está presente em todas elas [...] É fácil constatar isso comparando as duas línguas tão distantes pela sua origem, como o russo e o português: Grosnar = Kárcat, em russo; Trombeta = Trubá, em russo. Tambor = Barabán, em russo. Notem que na formação das duas últimas palavras, tanto em português como em russo, entram, além do “R” os sons “B”, “M” e “N” que através de sua essência onomatopaica, - “trom”, “tam”, “ban”, - dão uma ideia bastante clara do significado das palavras [...] Vejam como esses sons das vogais, [...] dão características aos nomes dos instrumentos musicais: tuba [...], trombone [...], castanholas [...], címbalo [...] Em russo o efeito é o mesmo porque os nomes desses instrumentos têm as mesmas raízes latinas [...] É curioso que, para o significado “nuvem”, em russo há duas palavras: Tútcha – nuvem escura e óblako – nuvem branca. [...] o próprio som da primeira tútcha é mais escuro que o da segunda óblako [...] É claro que nem todas as palavras têm origem onomatopaica, nem todas têm essa expressividade sonora [...] O ator que tem por hábito cuidar de tudo que possa ser útil ao seu trabalho, deve acostumar-se a apreciar os sons das palavras, usar esse valor sem esforço, por simples hábito; deve aprender a amar a sua língua e apreciar a sua expressividade que [...] sempre consiste na harmonia entre o significado da palavra e seu valor sonoro (KUSNET, 1975, pp. 67-68).

Uma das formas de refletir e explorar as sonoridades das palavras é cantar em idioma estrangeiro. Além disso, traz maior conscientização da dicção, respiração e projeção vocal. Ao cantar em outro idioma o ator experimenta e explora novas combinações sonoras entre vogais e consoantes, muitas delas inexistentes na língua portuguesa do Brasil, percebendo a forma como cada uma delas ressoa no seu corpo. O aluno é incentivado a apurar seu senso auditivo, imitando sons antes desconhecidos. Mesmo quando as vogais e consoantes são semelhantes ou familiares ao português brasileiro (como no italiano), as combinações entre elas são distintas, exigindo novo esforço auditivo e muscular. O ator faz isso de forma consciente e racional, diferente do que faria na língua materna, que é automática, intuitiva e inconsciente. Ana Barreto, professora de alemão, formada também em teatro pela UERJ, observa a falta de tonicidade na maneira de falar dos seus alunos brasileiros (Instituto Goethe) ao aprender o alemão:

Eu noto que os alunos, quando começam a estudar alemão, pensam que as vogais e as consoantes são iguais ao português, mas isso não é verdade. Não tem nenhuma vogal ou consoante que seja exatamente igual. A língua alemã tem uma tensão do pescoço, das cordas vocais, uma suspensão [do palato] que não tem no português. Em Portugal até tem, mas o português do Brasil tem um relaxamento [muscular] e os alunos pensam em continuar com esse relaxamento, essa falta de tonicidade, pra falar alemão e não funciona. Nem um simples “a” em português é igual em alemão (depoimento verbal de Ana Barreto, professora de alemão, 2014).

O canto é uma maneira lúdica de nos introduzirmos numa língua estrangeira, pois não exige uma compreensão imediata, mas sim indireta, da gramática ou significado das palavras. A repetição é feita inicialmente de maneira intuitiva. Daí sua utilização frequente nos cursos de língua estrangeira.

### **3. Disciplina Expressão Vocal**

A disciplina *Expressão Vocal* é ministrada pela Profª. Dra. Suely Master no Instituto de Artes da Unesp, como disciplina obrigatória do curso de Licenciatura em Arte-Teatro. Atuei como estagiária durante o primeiro semestre de 2013, pois o estágio é obrigatório pelo regulamento da Pós-Graduação do Instituto. A disciplina foi escolhida por mim por ter afinidade com esta pesquisa. A turma tinha 16 alunos, a maioria do terceiro ano e alguns do quarto ano do curso de Licenciatura em Arte-Teatro. A disciplina tem a duração de um ano e eu participei, sob a supervisão da Profª. Dra. Suely Master, por oito semanas, oito aulas, cada uma com duas horas de duração. Neste curso, tive como objetivo vivenciar como:

- 1) Despertar o interesse pelo canto através da prática coral;

- 2) Treinar técnicas básicas de respiração direcionada ao canto;
- 3) Despertar a consciência fisiológica da emissão vocal cantada;
- 4) Descobrir recursos da voz cantada que podem ser úteis na voz falada;
- 5) Treinar noções básicas de ritmo e pulsação;
- 6) Introduzir noções básicas de leitura musical.

A atividade pedagógica utilizada no curso foi semelhante àquela utilizada na preparação musical realizada nas peças “Há Dois Mil Anos” e “A Jornada de Orfeu”. Os exercícios de respiração, vocalizes e canções foram os mesmos já descritos nos trabalhos anteriores, (exceto a canção “A Volta do Malandro” de Chico Buarque, que foi proposta pelo grupo). Os vocalizes cantados tiveram como objetivo: explorar a extensão vocal cantada, ampliar a projeção e intensidade da voz cantada, explorar combinações entre consoantes e vogais, coordenar canto e respiração.

Diferente dos trabalhos anteriores, aqui não houve encontros individuais, somente aulas coletivas. Os depoimentos não foram recolhidos individualmente e sim em grupo, ao final das oito aulas. Esses depoimentos foram gravados, mas aqui somente serão descritos os mais significativos. Diferentemente dos demais depoimentos, aqui as perguntas foram distribuídas por escrito no início do curso e não no final, para que os entrevistados pensassem e refletissem sobre as diferenças entre a voz cantada e falada. As questões formuladas foram as seguintes:

#### **Questões para os alunos refletirem durante o bimestre:**

- 1) O canto modifica minha voz falada no palco? No trabalho? Na vida cotidiana?
- 2) O canto modifica minha dicção? Articulação? Projeção? Intensidade?
- 3) Cantar em outros idiomas modifica a percepção das vogais e consoantes no meu corpo?
- 4) Explorar os diferentes registros da voz cantada (grave-médio-agudo) contribui para ampliar o meu repertório de recursos e possibilidades vocais?
- 5) Os exercícios de respiração do canto modificam minha voz falada? A projeção? A intensidade?
- 6) Fazer e ouvir música modifica minha maneira de ouvir os sons ao meu redor? As músicas que escuto? A minha própria voz? A voz dos outros?
- 7) Fazer e ouvir música modifica minha percepção rítmica?

- 8) O diretor me pede cantar sozinho/a em uma cena. Como lidar com isso?
- 9) O espetáculo tem uma ou duas canções em grupo e o diretor não está satisfeito com o resultado. Como lidar com isso?
- 10) Cantar em grupo imediatamente antes do espetáculo modifica o estado emocional ou a unidade do grupo?

Na primeira aula eu me apresentei, falei da minha pesquisa e distribuí as perguntas expostas acima. Nas aulas que ministrei, fiz o aquecimento com exercícios básicos de respiração e vocalizes fáceis, pois a maioria dos alunos era muito iniciante em canto. Para treinar a voz cantada, executamos exercícios com consoantes: fricativas [v, s, z], vibrante alveolar [rr], nasal bilabial [m], nasal alveolar [n] e lateral alveolar [l]. Combinações de vogais [oi] [ei] [uɐ]. Combinações de consoantes e vogais com objetivo de fortalecer a musculatura para melhor projeção vocal e dicção no canto.

Nas primeiras aulas foram cantadas as seguintes canções: “Quando a Morena” (Gabriel Levy), “Clair de La Lune” (folclore francês) e “Abre Alas” (Chiquinha Gonzaga), esta última com percussão corporal. Inicialmente houve bastante dificuldade com afinação e mudança de registro vocal. Muitos não percebiam a mudança de registro peito/cabeça e essa dificuldade interferia diretamente na afinação. Havia excesso de reverberação sonora na sala (construída para aulas de expressão corporal). Isso dificultava a audição da voz falada, do canto e a correção dos erros.

A partir dessa primeira experiência, a Profª. Suely pediu mudança no direcionamento das aulas. Eu deveria trazer mais atividades que usasse o corpo, menos técnica vocal, a fim de que os alunos participassem mais ativamente. Elaboramos algumas atividades onde a turma se dividia em pequenos grupos e cada grupo escolhia um repertório para ensaiar em aula e apresentar aos outros. Eles tiveram dificuldade para se organizarem pela falta de líderes em cada um dos grupos e pela excessiva reverberação sonora da sala.

Mesmo assim, alguns momentos se apresentaram bem interessantes e criativos. Um deles foi quando o grupo atribuiu a um aluno com muita dificuldade de afinação, uma parte não musical – um canto próximo da voz falada.

Frequentemente eles utilizavam o movimento corporal para acompanhar as músicas. Toda vez que isso acontecia, a afinação, ritmo, pulsação e timbre perdiam qualidade, então era

necessário mais ensaios. Quando os grupos trabalhavam sem a minha assistência, tinham dificuldade de seguir o mesmo tom, pois não havia acompanhamento instrumental nem conhecimento musical suficiente para desenvolver esta atividade. Sugeri que uma pessoa começasse a cantar e os outros o imitassem logo em seguida.

Para economizar tempo, os alunos propuseram escolher uma canção para que eu ensaiasse com toda a classe. A canção escolhida foi “A Volta do Malandro” de Chico Buarque, Nessa atividade, convidei Bruno Mota, aluno do curso de Licenciatura em Educação Musical, para acompanhar o grupo ao violão.

Outra proposta dos alunos para melhorar a organização da aula foi que eu liderasse o ensaio de uma música de cada vez com o grupo todo. Nessas atividades fizemos o cânon inglês “Hey Ho”, “Gioco Del Conte”, “Bona Nox” e “Sansa Kroma”. Nesta última propusemos que eles criassem uma coreografia coletiva e o resultado foi rico e interessante.

Assistimos a alguns vídeos com o objetivo de observar diferentes possibilidades para a voz cantada. Dentre eles estava uma propaganda onde um coro faz uma sonorização usando apenas recursos vocais e um vídeo do ator italiano Matteo Belli, que faz uma intensa pesquisa com timbres vocais. Das melodias cantadas em aula, ouvimos as gravações de “Claire de La Lune” e “Gioco del Conte”.

Durante o bimestre observamos (eu e a Profa. Suely) que o grupo melhorou muito a afinação do canto. O timbre costumava ficar bem homogêneo ao final de cada aula. Muitos passaram a alcançar os sons agudos com mais facilidade e melhor qualidade vocal.

Na oitava aula, conforme havíamos combinado, os alunos apresentaram suas reflexões, o que foi muito produtivo. Seguem-se alguns relatos mais significativos:

**Aluna 1:** Trabalha no Centro Cultural como animadora de eventos infantis e costuma ficar rouca ou disfônica constantemente. Há suspeita de nódulo vocal (suspeita sugerida pela Prof. Suely) e por isso agendou consulta médica, mas ainda não havia sido atendida. Relatou que fez os exercícios três vezes por semana. Sentiu a voz mais elevada (ressoando mais no meio da face, próximo ao nariz), a voz cotidiana está significativamente menos rouca. Relatou que nunca mais perdeu a voz.

**Aluna 2:** Relatou que aulas ajudaram a segurar mais a afinação. Também sentiu que conseguiu segurar a nota por mais tempo. Sugeri que poderia haver mais aulas de música no

fim do ano, por volta de novembro, quando o grupo vai ter um espetáculo.

**Aluno 3:** Tem voz grave e muita dificuldade de afinação, pois tende a cantar com o registro da fala. Não gosta de cantar, exatamente pela sua dificuldade. Disse que depois das aulas sentiu um pouco mais de facilidade com os sons agudos. Fez os exercícios em casa e sentiu alguma diferença.

**Aluna 4:** Percebeu que o canto, especialmente a exploração dos agudos, trouxe ampliação do repertório vocal. A exploração da voz de peito/voz de cabeça no canto foi importante. Relatou que, ao ensaiar uma cena de *clown*<sup>15</sup>, criou uma voz cômica que teria vindo dos exercícios cantados.

**Aluno 5:** Sentiu que depois do canto a voz falada ficou mais clara, audível, saiu com maior facilidade, a respiração melhorou e o controle do ar também.

**Aluna 6:** Sentiu evolução no canto, mas não na fala. Ao fazer um personagem masculino, forçou demais a voz e ficou rouca, entretanto, reconheceu que não fez o aquecimento vocal antes do espetáculo.

**Aluna 7:** Tem dificuldade com os músculos abdominais, que são pouco desenvolvidos. Isso provavelmente é a causa de sua voz (tanto de canto quanto de fala) ser fraca e pouco projetada. Sentiu bastante diferença no processo de escuta musical, acha que está bem mais atenta aos sons musicais e sua trajetória, mas na voz falada não sentiu nenhuma mudança.

**Aluna 8:** Ela tem dificuldade de afinação no grupo. Sente dificuldade em “se achar” na melodia junto com os outros.

**Aluna 9:** Sugeriu continuar o aquecimento cantado nas aulas seguintes, pelo menos 20 minutos toda aula.

---

<sup>15</sup> O *clown* do teatro não é o palhaço clássico que vemos no circo e sim o próprio ator de forma exagerada. Assim, o ator pode, por exemplo, usar um de seus próprios defeitos e apresentá-lo de forma tão exacerbada que se torna cômico. Exemplos de *clown*: Carlitos (Charles Chaplin) e Mr. Bean (da Rede BBC).

### 3. Encontros individuais

Paralelamente ao trabalho musical nas montagens teatrais (exceto “O Assassinato do Anão” e “Nosso Lar”) foi feito um trabalho com cada um dos atores individualmente. Os encontros individuais surgiram porque havia algumas dificuldades que não puderam ser resolvidas no grupo. O treinamento foi realizado em quatro aulas individuais com a duração de uma hora cada, durante quatro semanas. No decorrer das aulas, foram recolhidos depoimentos que serão discutidos no próximo item (4. Depoimentos).

A participação dos atores foi voluntária, as aulas eram gratuitas, o local de fácil acesso e muito próximo ao teatro, os horários de aulas eram marcados de acordo com a possibilidade de cada um. Mesmo assim, nem todos os atores participaram e alguns desistiram antes mesmo das quatro aulas previstas. Alguns alegaram falta de tempo, excesso de trabalho e outros não apresentaram nenhuma justificativa para a ausência.

Esse trabalho individual foi importante para os participantes, pois as dificuldades técnicas de cada um puderam ser resolvidas mais facilmente, tais como: respiração, afinação e mudança de registro vocal. Esses aspectos são difíceis de serem trabalhados no grupo, pois lá haviam outras preocupações, tais como: cantar junto com o *playback*, unir o grupo, manter a disciplina, timbrar as vozes, coordenar a música com a cena etc. Depois de treinar a voz individualmente, os atores ficaram mais seguros para cantar no espetáculo e isso contribuiu para se obter melhor resultado sonoro no grupo. Durante os encontros individuais foquei a dificuldade específica de cada um, sempre com o cuidado de respeitar o limite das vozes, especialmente aquelas com suspeita de problemas.

As atividades desenvolvidas nas aulas individuais foram: exercícios de respiração, vocalizes de acordo com as dificuldades e características de cada um e a execução vocal de três ou quatro melodias fáceis. As mesmas canções foram usadas nesses encontros individuais, pois são melodias que funcionam nos dois contextos. O canon inglês “Hey Ho” soa bem no grupo mas não na aula individual, então foi substituída por “Blue Moon” (Richard Rodgers e Lorenz Hart).

Durante esse trabalho, outros atores que não faziam parte dos espetáculos, também me procuraram por motivos diversos, alguns tinham problemas com a voz, outros queriam aprender a cantar ou melhorar a voz cantada. A seguir, relatarei alguns problemas encontrados nos encontros individuais e suas respectivas soluções, incluindo aqueles alunos que não

participaram dos espetáculos teatrais.

Foram detectadas as seguintes soluções para os problemas dos alunos entrevistados:

Um ator que trabalhava também como mestre de cerimônias, tinha uma voz de fala grave, sonora, limpa e aparentemente saudável, o que era muito eficiente para essa função. Porém, como ator, as exigências vocais são diversas e ele sentia necessidade de obter maior diversidade e versatilidade na fala. Havia falta de apoio e bastante dificuldade para afinação. Os primeiros vocalizes foram muito simples, pois era difícil perceber a diferença entre a voz falada e cantada. Ao final da primeira aula o aluno percebeu algumas possibilidades diferentes de ressonância, houve algum progresso com a afinação melódica e gravamos a voz falada, que apresentou uma ressonância mais elevada, timbre mais leve e menor projeção sonora. Esse aluno não retornou para a segunda aula, portanto não houve possibilidade de acompanhar o processo. A característica vocal desse aluno não apareceu em outros atores durante esta pesquisa, mas o problema da não-continuidade foi constante. Muitos atores participaram de uma ou duas aulas e desistiram de seguir adiante.

No espetáculo “Há dois Mil Anos” havia um ator com sotaque brasileiro pernambucano muito forte no palco e isso prejudicava o personagem. O diretor pedia para tirar o sotaque, mas essa estratégia não foi eficiente. O ator sentia-se retraído e não sabia o que fazer. Para cantar, esse aluno era afinado, tinha boa noção de ritmo, aprendia facilmente as melodias, mas a voz era excessivamente anasalada em todas as canções. Na tentativa de minimizar o problema, durante a aula individual de música, pedi para que o aluno cantasse uma melodia gregoriana e ele cantou inicialmente com uma voz anasalada e estridente, lembrando ainda o sotaque. Ouvimos algumas gravações gregorianas e fizemos exercícios cantados para que ele obtivesse uma voz mais lisa e suave, explorando novas sonoridades no canto. Depois de 18 aulas, o sotaque ainda permanecia nas canções, embora mais suave. Mas o aluno conseguiu explorar novas possibilidades vocais e sua voz falada se modificou, como ele mesmo relata:

Melhorou muito a fala do dia-a-dia. A voz que eu tinha era estridente e ansiosa. Agora a dicção ficou melhor. Eu descobri que se a minha voz de fala fica atrás ela machuca e seu eu coloco na frente, além de soar melhor, ser mais compreensível pra quem está me ouvindo, o esforço é menor e é melhor pra minha saúde. [...] Tem vários personagens de voz falada que a gente pode usar essas várias vozes do canto, e isso ajuda muito. A fonoaudióloga já tinha me falado que o canto ajuda a voz falada (depoimento de aluno, 2011).

Da mesma forma que foi feito com este aluno, outros estilos musicais podem ser estudados para minimizar esse problema, por exemplo, a Bossa Nova, pois desde que o ator seja incentivado a refletir sobre as diferentes possibilidades da sua voz, frequentemente é capaz de transferir essas novas possibilidades da voz cantada para a voz falada.

Muitas vezes, diretores de teatro ou profissionais da voz fazem um esforço para tentar corrigir uma voz que consideram errada no ator. Cicely Berry diz que tentar corrigir ou melhorar a voz do ator, pode fazê-lo pensar que ele não é suficientemente bom. Essa atitude pode inibir sua criatividade e tornar o seu discurso monótono (BERRY, 1991, pp. 14-15). No caso citado acima, quando usamos o exercício cantado, o ator é capaz de descobrir por conta própria diversas novas maneiras de utilizar a voz, sem que haja necessidade de correção da emissão vocal.

A voz é parte da personalidade do indivíduo. Por vezes pode ser muito difícil de ser mudada. Pensar sobre a voz é pensar sobre a própria vida, porque ela está diretamente ligada à comunicação humana. Nossa sociedade é baseada na linguagem e a comunicação é parte fundamental dessa linguagem. Segundo Marisa Fonterrada (mestre em Psicologia da Educação, doutora em Antropologia e livre-docente em Educação Musical) o ser humano se faz e se constrói a partir da linguagem. A linguagem não é um instrumento (como uma caneta ou um computador), ela é um local habitado pelo ser humano.

A linguagem é um elo de ligação entre o sujeito e o mundo [...] Não existe distinção clara entre pensamento e linguagem; o pensamento pertence à linguagem que, por sua vez, pertence ao pensamento [...] a linguagem é o meio em que o homem vive e do qual não pode se afastar. Sendo assim [...] não é [...] um instrumento, como o signo ou a ferramenta [...] Estes são tomados pelo homem para determinados fins e abandonados quando não mais necessários. Com a linguagem, porém, isso não ocorre; é impossível prescindir-se dela em algum momento [...] o homem habita a linguagem do mesmo modo que habita o mundo. (FONTERRADA, 1994, p. 2)

Um bom exemplo é a comparação entre um cego de nascença e um surdo que não conheça a linguagem dos sinais. Há uma grande diferença entre os dois: o cego pertence ao mundo porque conhece a linguagem, enquanto que o surdo só pertencerá à sociedade quando aprender a linguagem dos sinais, caso haja alguém que também conheça essa linguagem e que possa compartilhar a comunicação com ele. A linguagem dos sinais será o seu elo com o mundo. Sem ela, ele ficaria desconectado. Essa visão também é compartilhada por Fritjof Capra (físico e divulgador do pensamento ecológico e sistêmico):

Na qualidade de seres humanos, nós existimos dentro da linguagem e tecemos continuamente a teia linguística na qual estamos inseridos. Nós coordenamos nosso

comportamento pela linguagem e juntos, através da linguagem, criamos ou produzimos o nosso mundo. (CAPRA, 2002, p. 68)

A voz é parte importante da linguagem. Usamos a voz em muitos momentos: trabalho, estudo, amizade, família, relacionamentos amorosos. Em cada um desses momentos usamos uma voz diferente e geralmente o fazemos de maneira intuitiva. O timbre de voz, a altura, a intensidade, o ritmo, a velocidade ao falar podem comunicar mensagens totalmente diferentes, facilitando, prejudicando ou até impedindo o entendimento da ideia transmitida. Uma das atrizes entrevistadas nesta pesquisa, diz:

Embora seja mais fácil mudar a voz do personagem, eu senti diferença mesmo na voz cotidiana. As pessoas me viam como uma pessoa frágil, delicada por causa de um tipo de voz que eu tinha. Trazendo a voz mais pra frente, eu demonstro mais credibilidade, uma positividade. Isso traz mais segurança pra própria pessoa [...] quando eu começo a trabalhar a voz vem uma confiança, as coisas andam juntas, estão interligadas [...] Agente aprende a se ouvir. (depoimento de aluna, 2011).

No caso do sotaque, isso pode se tornar um problema difícil de resolver porque envolve questões emocionais profundas. Dessa forma, o professor de canto pode incentivar a experimentação de novas sonoridades e criar diferentes possibilidades para a voz daquele ator. Em certo momento ele vai descobrir que existe uma colocação de voz mais confortável, que pode ser projetada com mais fluência e facilidade. A partir disso ele pode mudar a voz falada porque encontrou uma maneira mais eficaz de falar ou talvez encontre novas vozes para seus personagens. O canto permite fazer isso de maneira lúdica, minimizando o trauma emocional, que sempre vai existir.

Muitas vezes o ator deixa a musculatura muito relaxada, gerando uma voz de fala excessivamente grave e sem apoio. Esse problema foi observado principalmente nas vozes graves e médias<sup>16</sup>, embora também tenha sido observada mais raramente em tenores. É um tipo de voz que prejudica a projeção e a dicção, forçando o ator a gritar para ser compreendido e quando usada por períodos prolongados, pode causar dor, desconforto e prejuízos à saúde vocal. Nesses casos, existe a tendência de cantar unicamente com o registro de peito<sup>17</sup>, imitando a voz falada. Uma das soluções é levantar o palato<sup>18</sup> (num quase bocejo) e apoiar, usando a musculatura abdominal ou fazer exercícios com voz nasal metálica (imitando sotaque francês), pois isso incentiva o aluno a explorar uma região de ressonância diferente. Especialmente eficientes são os vocalizes descendentes, que ajudam a dar leveza ao

<sup>16</sup> Baixos, barítonos e mezzo-sopranos.

<sup>17</sup> Voz de peito é uma voz mais grave, semelhante à voz de fala. Nesse registro de voz, o cantor sente a ressonância no peito.

<sup>18</sup> Palato: popularmente conhecido como “céu da boca”. A parte mais profunda, próxima à epiglote, é conhecida como “palato mole” e pode ser movida pelo cantor para mudar a sonoridade vocal.

registro grave. As vogais [a, ɔ, o]<sup>19</sup> costumam ser mais fáceis para as vozes médias e graves. Dessa forma, o ator consegue encontrar a voz de cabeça<sup>20</sup> e aos poucos aprende a equilibrá-la com a voz de peito.

Ingo Titze, professor do Departamento de Ciências de Distúrbios da Comunicação na Universidade de Iowa, escreveu diversos livros sobre voz humana. Segundo sua experiência pessoal, alguns minutos de exercícios cantados durante o dia, parecem fazer grande diferença para a voz falada, não só para fortalecer o músculo CT (cricotireoideo)<sup>21</sup>, como para descansar parte da musculatura. Visto que os exercícios de canto desenvolvem fortemente o músculo CT, essa prática pode contribuir para enriquecer a fala, que normalmente usa predominantemente o músculo TA (tireoaritenoideo)<sup>22</sup>. Diz o Prof. Titze em um de seus artigos:

[...] as frequências baixas são desejáveis para a clareza da articulação no discurso. Por essa razão, a fala ocupa uma região pequena na parte mais grave do espectro da voz falada, deixando pouco ou nenhum exercício para os músculos laríngeos [...] Isso [...] pode contribuir para uma limitação vocal geral e talvez alguma fadiga e distúrbios vocais [...] Os músculos cricotireoídeos são [...] os menos exercitados [...] Um registro balanceado (misto) é natural para alguns indivíduos afortunados [...] mas muitos outros parecem ter adotado um registro mais agressivo, com dominância do registro TA na voz falada [...] parece razoável que muitas vocalizações em notas agudas possam neutralizar essa tendência (TITZE, 2013, pp. 575-576)<sup>23</sup>. (Grifo e tradução nossos)

Outro ator me procurou para fazer aulas individuais porque sua voz era muito grave e isso o incomodava. Dizia que sua dicção era ruim, que as pessoas tinham dificuldade para entender suas falas no palco e também na vida cotidiana. Além disso, sentia desconforto vocal e constantes inflamações de garganta. Em especial a vogal [a] o incomodava muito: “detesto o meu A”, dizia ele. Costumava cantar e falar a vogal [a] numa região muito posterizada e grave, o que causava desconforto. Era do tipo monotônico: ao tentar cantar uma melodia, permanecia em apenas uma ou duas notas, geralmente em uma região próxima à da voz falada.

<sup>19</sup> Entre colchetes estão representados os fonemas segundo o IPA – International Phonetic Association: sistema de símbolos, criado para representar os sons da fala nas línguas: [a] árvore; [ɔ] óculos; [o] ovo.

<sup>20</sup> Voz de cabeça é uma voz mais aguda, que o cantor sente como ressoando na parte alta da cabeça (posterior ou anterior, próximo à testa).

<sup>21</sup> O músculo tireoaritenoideo (TA), é também conhecido como músculo vocal ou prega vocal (popularmente chamado de corda vocal). A voz falada (masculina ou feminina) utiliza-se normalmente deste músculo.

<sup>22</sup> O músculo cricotireoideo (CT) envolve notas mais agudas, uma região que normalmente não é utilizada na fala. Ele estica e afina as pregas vocais para que elas possam atingir as notas mais agudas.

<sup>23</sup> Texto original: “low fundamental frequency is desirable for clarity of the *articulatory* component of speech. For this reason, speech occupies a small region in the lower half of a voice range profile, leaving little or no exercises for laryngeal muscles [...] This [...] may contribute to an overall vocal limitation, and perhaps to some vocal fatigue and voice disorders [...] The cricothyroid muscles are [...] the most poorly exercised [...] A balanced (mixed) registration is the default for some fortunate individuals [...] but many others seem to have adopted a more aggressive, TA-dominated registration in speech [...] it seems reasonable that lots of high-pitched vocalization can counteract this tendency.”

Na primeira aula pedi para que ele falasse um pequeno texto e gravei. A sonoridade da sua voz era extremamente grave, ruidosa, áspera, suja, monótona, sem apoio e sem nuances de altura. Em seguida, devido à dificuldade de afinação, fizemos alguns vocalizes bem simples com apenas três notas. Escolhi a vogal [o] que costuma ser mais fácil para vozes graves. As consoantes [v, m] reforçam a vibração frontal, que ele mal conhecia devido à sua ressonância excessivamente posterior. Depois, a combinação [mo iô] pelo mesmo motivo: a ressonância frontal da vogal [i] geralmente auxilia a vogal [o] a ressoar também na parte mais frontal do rosto, ou “ressonância na máscara” como é conhecida em algumas escolas de canto.

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). Both staves contain three measures of music, each with five notes and a whole rest. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4. Below each staff are the corresponding vocalizations: 'vô mô iô' repeated five times per measure.

vô vô vô vô vô      vô vô vô vô vô      vô vô vô vô vô  
mô iô iô iô iô      mô iô iô iô iô      mô iô iô iô iô

vô vô vô vô vô      vô vô vô vô vô      vô vô vô vô vô  
mô iô iô iô iô      mô iô iô iô iô      mô iô iô iô iô

Os exercícios descendentes também são muito eficazes nesse caso, porque suavizam a voz de peito. As consoantes [z, v] favorecem a ressonância frontal:

Four staves of musical notation in 4/4 time. The first two staves have a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The last two staves have a bass clef and a key signature of one flat (Bb). Each staff contains three measures of music, each with five notes and a whole rest. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4. Below each staff are the corresponding vocalizations: 'z v' and 'vô ô' repeated five times per measure.

z z z z z      z z z z z      z z z z z  
v v v v v      v v v v v      v v v v v

z z z z z      z z z z z      z z z z z  
v v v v v      v v v v v      v v v v v

vô ô ô ô ô      vô ô ô ô ô      vô ô ô ô ô

vô ô ô ô ô      vô ô ô ô ô      vô ô ô ô ô

Para minimizar o problema da vogal [a], foram úteis os vocalizes como [luə]<sup>24</sup> e [ruə] sempre legato e com [r] vibrante na língua, onde a vogal [ə] é emitida com suavidade:

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains the lyrics 'lu - a lu a lu ru a ru a ru lu a lu a lu' with notes and rests corresponding to the syllables. The second staff continues with 'ru a ru a ru lu a lu a lu ru a ru a ru'. The notes are mostly quarter and eighth notes, with rests indicating the timing of the syllables.

Após uma hora de exercícios foi possível cantar algumas notas razoavelmente afinadas. Com a voz aquecida, então gravamos novamente o mesmo texto e a diferença foi notável: a voz falada tomou uma ressonância mais alta no rosto, as vogais soaram mais limpas e sonoras com pouco esforço. Especialmente a vogal [a] que o incomodava muito, melhorou consideravelmente. O resultado foi tão impressionante em apenas uma aula, que o aluno mostrou-se surpreso e muito emocionado. Infelizmente ele não voltou para a segunda aula. Essa questão foi objeto de análise da pesquisadora Silvia Sobreira, em seu livro “Desafinação vocal”:

Existe um tipo de desafinado que não consegue lidar com seu problema sendo, portanto, bastante comum que [...] desistam das aulas assim que percebem que podem vir a melhorar [...] quando se mexe na flexibilidade vocal de uma pessoa que tenha muita dificuldade em cantar, existe a possibilidade de também se destravar alguns sentimentos profundos e muito subjetivos [...] além das reações imediatas, existem aquelas que vêm um pouco mais tarde, quando o aluno acaba interrompendo a aula por alguma sensação ou sentimento (SOBREIRA, 2003, p. 117).

Uma atriz que participou de um dos ensaios de “Há Dois Mil Anos” tinha dificuldade de afinar com o grupo, então pedi que ela fizesse algumas aulas individuais o que aceitou prontamente. Ela não pôde participar do espetáculo por motivos de trabalho, mas continuou as aulas individuais comigo por dez meses.

Essa atriz apresentava dois tipos diferentes de voz: ora muito grave e áspera, ora muito aguda e leve. Isso acontecia no canto e na fala. Trabalhava também como gerente de uma loja e usava a voz constantemente. Queixava-se de desconforto vocal e dor, principalmente no final do dia. Perdia a voz frequentemente e tinha constantes inflamações de garganta.

<sup>24</sup> [ə] representa a letra [a] numa posição átona e com um timbre mais fechado.

Embora sua voz de fala fosse bastante expressiva, ao falar utilizava apenas uma região muito grave, faltava apoio e a musculatura era excessivamente relaxada. Porém, ao observá-la trabalhando na loja, percebi que quando estava nessa função usava uma voz muito mais aguda do que seria o natural para ela e bem diferente daquela outra voz extremamente grave. Havia então duas vozes completamente diferentes: uma extremamente grave, áspera e um pouco suja (músculo TA predominante) e a outra extremamente aguda e leve (músculo CT predominante), sendo muito difícil produzir uma voz média mista.

Inicialmente o canto foi bem mais fácil na região grave (voz de peito), mas ela tinha dificuldade para afinar, especialmente nas mudanças de registro. Havia bastante dificuldade para mudar do registro de peito para o registro de cabeça, portanto os vocalizes ascendentes eram muito mais difíceis que os exercícios descendentes. Ao fazer exercícios cantados descendentes, a aluna descobriu que poderia cantar em um registro mais agudo, mas a passagem para o registro grave era sempre muito evidente. A primeira vez que experimentamos alguns exercícios na região média e aguda, sua voz era leve, sem apoio, sem projeção, posterizada, soprosa (com excesso de ar) e um pouco infantilizada. Ela então comentou: “Nossa! Nunca estive nesse lugar antes!” Havia bastante dificuldade de afinação na região média e aguda.

As vogais [i, e], eram mais difíceis e por isso foram evitadas no início do seu aprendizado. Ao fazer os exercícios descendentes era extremamente difícil mudar dessa voz aguda para o registro de peito e, quando conseguia, era sempre de uma maneira brusca. O palato sempre muito baixo dificultava tanto o grave quanto o agudo e ela sempre tinha que ser lembrada de levantá-lo (como num bocejo).

Foram importantes os exercícios respiratórios em *staccato*, já descritos anteriormente, primeiro só com sopro [f, s] e depois com notas. Eram difíceis, pois a musculatura precisava ainda ser desenvolvida. Nesse caso preferi usar a melodia começando do agudo, para que suavizasse o grave:

vô ô ô ô ô      vô ô ô ô ô  
va a a a a      va a a a a

vô ô ô ô ô      vô ô ô ô ô      vô ô ô ô  
va a a a a      va a a a a      va a a a

ô      vô ô ô ô ô  
a      va a a a a

Vocalizes melódicas descendentes em legato, especialmente com as vogais [a, ε, ɔ]<sup>25</sup> ajudaram a suavizar a região de passagem, assim como também o registro o grave. As consoantes [v, z] e as vogais [a, o] são favoráveis. Nesse caso a vogal [a] era a mais fácil em todas as regiões (grave, médio e agudo), por isso, os primeiros exercícios eram preferencialmente com essa letra:

va -va va va va      va va va va va      va va va va va

va va va va va      va va va va va      va va va va va

Após quatro meses, a afinação e o apoio melhoraram um pouco, a voz grave ficou mais suave e voz de canto progrediu vagarosamente. As dificuldades de afinação e de mudança de registro continuaram presentes, mas a diferença da voz falada foi bastante perceptível: ela ficou mais alta (ressoando na parte superior do rosto), mais projetada, levemente mais aguda e aparentemente mais saudável. A aluna relatou que não teve mais desconforto ou cansaço vocal após o trabalho musical.

Depois de dez meses com aulas semanais, ela se ausentou por um ano. Ao retornar, sua voz falada permaneceu saudável, como ela mesma relata:

No início eu tinha dor e se eu colocava mal, [...] também me incomoda. Ela fica raspando. [...] Agora não tenho mais dor de garganta, nem cansaço vocal como antes, a diferença foi bem grande. A sensação é como se antes eu estivesse usando um sapato de número menor e agora uso o tamanho certo, um alívio (depoimento de

<sup>25</sup> [ε] vogal aberta, como em anel.

aluna, 2013).

Dentre os atores que relataram ter feito tratamento fonoaudiológico anterior às aulas de música, um deles se destacou por apresentar uma voz falada excessivamente grave, com a musculatura relaxada e sem apoio. Ele tinha dificuldade para cantar afinado, não conseguia apoiar, nem tampouco encontrar o registro de cabeça. Além disso, esse aluno tinha dificuldade na dicção, queixava-se de dor, desconforto vocal, falhas na voz e constantes inflamações de garganta. Relatou que, durante o curso técnico de teatro, sua voz de fala era muito aguda e estridente. Como tratamento, a fonoaudióloga responsável pela disciplina *Expressão Vocal*<sup>26</sup> ensinou-lhe exercícios que trouxeram a voz para uma região extremamente grave, distorcendo assim, a natureza física do aluno.

A solução foi levantar o palato e treinar a musculatura abdominal para apoiar a coluna de ar. Além disso, foi importante fazer exercícios com voz nasal metálica (como o nasal francês), que incentiva o aluno a explorar uma região de ressonância diferente. Especialmente eficientes foram os vocalizes descendentes, que ajudam a dar leveza ao registro grave e equilibrar a utilização dos músculos CT e TA. Também foram feitos exercícios de dicção. Após um semestre de aulas (aproximadamente 20 aulas), o resultado foi bastante positivo: ele passou a alcançar notas bastante agudas no canto e sentiu-se confortável na tessitura de tenor. A afinação, assim como a mudança de registro nem sempre eram fáceis, mas a qualidade da voz falada teve considerável melhora, conforme o próprio ator declara:

A voz fica mais suave [...] projeta mais com menos esforço. Sem fazer aquecimento cantado você força a voz e machuca, com aquecimento ela fica mais resistente, menos falhas. Se você faz só o aquecimento normal, sem cantar, falha [...] muitas vezes durante a peça [...] ajuda as pessoas a entenderem o que eu falo, entender a vibração das palavras [...] o treino dos diferentes registros melhora a voz falada [...] fica mais limpa [...] mudou no palco e na vida cotidiana, eu acho que tá menos forçada [...] eu tinha muita dor de garganta e as pessoas continuavam não entendendo o que eu falava [...] o canto ajudou a não falhar tanto a voz durante o espetáculo. A voz cotidiana também senti, tá menos agressiva. Sempre acharam que era agressiva, eu acho também, porque é muito peito e muito forte e agora tá [...] bem menos. Antes eu não prestava atenção em mim mesmo no cotidiano [...] mas agora eu costumo prestar mais atenção (depoimento de aluno, 2012).

Um problema comum nas vozes agudas (sopranos e tenores), especialmente nas femininas, é cantar com uma voz de cabeça infantil e soprosa, com palato baixo, sem apoio e baixa energia na emissão. Esse tipo de voz, além de usar mais ar do que o necessário, não tem projeção para o palco, prejudica a dicção e quando usada por muitos anos pode trazer prejuízos à saúde vocal. Frequentemente as atrizes reclamam que esse tipo de voz não dá credibilidade, pois

<sup>26</sup> Disciplina obrigatória no curso técnico de teatro onde ele se formou – INDAC.

parece infantil, fraca e superficial. Sobre esse assunto, Andrea Kaiser, professora de canto para atores na EAD-USP (Escola de Arte Dramática da USP) dá um depoimento:

Pra cantar você precisa usar o corpo inteiro. Talvez seja por isso que o canto pode melhorar a qualidade da fala [...] Eu acho que essa voz que, como você disse, não dá credibilidade, é uma voz superficial que não tem o corpo, não tem a voz inteira (depoimento de Andrea Kaiser, 2014)

Nesses casos, é necessário manter os exercícios básicos de respiração, apoio e ressonância até que a musculatura se fortaleça e o ato de levantar o palato se torne um hábito. Exercícios com consoantes labiodentais [v], bilabiais [m] e alveolares [n,z] ajudam a explorar uma região de ressonância mais frontal. As vogais [i,e]<sup>27</sup> costumam ser mais fáceis para as vozes agudas, assim como os vocalizes descendentes são mais eficientes. Embora os vocalizes ascendentes sejam muito fáceis para as vozes agudas, nesse caso é importante fazer o contrário, porque as melodias descendentes ajudam a encontrar a voz de peito que é necessária para dar mais intensidade, mais corpo à voz. O depoimento de uma atriz que participou do espetáculo “Há Dois Mil Anos” demonstra como ela vê sua melhora vocal no palco a partir da prática do canto:

O mais importante foi tentar tirar a voz infantil e trazê-la pra frente e com menos ar. Eu percebi que estava fazendo isso no palco. Evitar que a voz fique vazada, com muito ar e estridente. Uma voz mais audível pode aproximar o público do texto que o ator esta falando. Acho que eu posso melhorar minha maneira de cantar e isso acrescenta pra mim como atriz, mesmo que não tenha música no espetáculo. O diafragma também é importante no teatro, as pausas são importantíssimas, o controle do ar, da respiração. O descontrole do ar é péssimo para o ator. Uma respiração pode mudar todo o sentido da frase. Aprender tudo isso cantando é muito mais gostoso (depoimento de aluna, 2011).

Outra atriz que participou do mesmo espetáculo (porém por breve período) teve um problema semelhante. Ela cantava bem, com facilidade, muito afinada, mas falava numa região aguda, acima do que seria saudável, infantilizada, com pouca projeção sonora. Queixava-se de desconforto vocal e que o aquecimento cantado prejudicava sua voz falada. Comentou que alguns diretores de teatro, já haviam lhe dito coisas como: “essa não é a sua voz verdadeira”. O médico diagnosticou uma pequena lesão nas pregas vocais, causada provavelmente por refluxo gastroesofágico associado a vários problemas, inclusive alimentação inadequada.

Na aula individual fizemos exercícios descendentes, para que ela saísse da voz aguda de cabeça e encontrasse uma voz mais grave, de peito. A vogal [i] em geral é mais fácil para vozes agudas (tenores e sopranos) e as consoantes [z, v], como já citado anteriormente, também são favoráveis para esse caso:

---

<sup>27</sup> IPA: [i] igreja; [e] mesmo.



Esforço vocal por aumento da adução glótica (hiperfunção) geralmente relacionado ao aumento da atividade da musculatura laríngea, causando sua elevação. Geralmente a voz torna-se gutural sendo necessária suavização do padrão de emissão (PINHO, 2007, p. 38).

Para esse caso, geralmente funcionam os vocalizes descendentes, incentivando, apenas no início, uma voz de cabeça infantil e leve, até que adquiram a capacidade de equilibrar os músculos TA e CT, fazendo a transição entre as vozes de peito e cabeça, para gerar uma voz mista.



Em alguns casos também podem ser úteis os exercícios com sons nasais, especialmente os franceses, que trazem a vibração para um lugar diferente. O nasal brasileiro pode ser feito com [nãn] segurando a nota no último [n] para trazer a vibração para frente. Obviamente não queremos que se cante com voz nasal (a menos que o personagem tenha esse tipo de voz), o exercício tem a função de incentivar o aluno a pesquisar diferentes locais de vibração para a sua voz cantada, que poderão ser usados também na voz falada.

Um ator teve esse tipo de problema quando interpretou, no espetáculo “Nosso Lar”, um personagem que tinha uma voz estridente e gritada. Como a peça ficou em cartaz por cinco anos, com o passar do tempo, a voz do personagem foi incorporada na sua vida cotidiana, e ele começou a sentir desconforto vocal. A partir dos exercícios cantados (nesse caso os mais significativos foram os fonemas nasais), ele adquiriu maior consciência da própria voz, sendo capaz de separar a voz do personagem da sua voz cotidiana. Ele descreve a sua experiência da seguinte maneira:

Quando você começou a trabalhar conosco no [espetáculo] Nosso Lar eu comecei a notar a minha voz diferente [...] senti que minha dicção ficou melhor, uma preocupação maior em articular mais, uma certa consciência no falar. E notei que antes das aulas [...], eu não fazia isso [...] minha mãe percebeu que minha voz, meu registro vocal estava diferente [...] ela tomou um susto. Pelo telefone ela disse: “nossa, tua voz tá forte, tá diferente, um vozeirão”. E isso foi por conta das aulas que a gente fez naquelas quatro primeiras aulas (depoimento de aluno, 2011).

### **Resumo das dificuldades vocais observadas e possíveis soluções:**

*Dificuldade 1:* deixar a musculatura muito relaxada, gerando uma voz de fala excessivamente grave e sem apoio, principalmente nas vozes graves e médias, embora também tenha sido observada mais raramente em tenores. É um tipo de voz que prejudica a projeção e a dicção, forçando o ator a gritar para ser compreendido e quando usada por períodos prolongados, pode causar dor, desconforto e prejuízos à saúde vocal. Nesses casos, existe a tendência de cantar unicamente com o registro de peito, imitando a voz falada.

*Dificuldade 2:* tendência de cantar e falar a vogal [a] numa região muito posterizada e grave, o que pode causar desconforto e dor .

*Dificuldade 3:* cantar com uma voz de cabeça infantil e soprosa, com palato baixo, sem apoio e baixa energia na emissão. Problema comum nas vozes agudas (sopranos e tenores), especialmente as femininas. Esse tipo de voz, além de usar mais ar do que o necessário, não tem projeção para o palco, prejudica a dicção e quando usada por muitos anos pode trazer prejuízos à saúde vocal. Frequentemente as atrizes reclamam que esse tipo de voz não dá credibilidade, pois parece infantil, fraca e superficial.

*Dificuldade 4:* voz falada tensa, estridente, metálica e gritada. Mais comum nas vozes femininas agudas (sopranos), embora possa ocorrer nos barítonos e tenores. Geralmente são pessoas que têm dificuldade em usar o registro agudo (músculo CT) e, na tentativa de projetar sua voz no palco, têm um registro de peito que não é saudável para sua natureza física. No canto, elas têm dificuldade para alcançar notas médias e agudas, pois utilizam excessivamente o músculo TA, gerando um resultado musical semelhante à sua voz falada.

*Dificuldade 5:* mudança brusca de registro ou incapacidade de mudá-lo, resultando em duas de vozes opostas: um grave, pesado e sujo, outro leve, soproso e infantil (ambos sem apoio). Foi observado em mezzo-sopranos.

*Solução 1:* para conscientizar o apoio e fortalecer a musculatura abdominal, foram importantes os exercícios respiratórios em *staccato*, primeiro só com sopro [ʃ, s] e depois com notas cantadas. Importante nesse exercício é não fazer um golpe de glote e sim usar a musculatura abdominal para expulsar o ar. Para algumas pessoas sejam necessários alguns meses para se obter um resultado, pois depende do fortalecimento da musculatura.

*Solução 2:* Para alcançar os agudos ou suavizar o grave, levantar o palato (num quase bocejo).

*Solução 3:* Para dar leveza ao registro grave, os vocalizes descendentes são especialmente eficientes. As vogais [a, ɔ, o] costumam ser mais fáceis para as vozes médias e graves. Dessa forma, o ator consegue encontrar a voz de cabeça e aos poucos aprende a equilibrá-la com a voz de peito.

*Solução 4:* A combinação [mo io] traz a ressonância frontal da vogal [i] e geralmente auxilia a vogal [o] a ressoar também na parte mais frontal do rosto, ou “ressonância na máscara” como é conhecida em algumas escolas de canto.

*Solução 5:* Nos casos onde a vogal [a] é mais fácil, vocalizes melódicos descendentes em legato, especialmente com as vogais [a, ε, ɔ] ajudam a suavizar a região de passagem, assim como também o registro o grave. As consoantes [m, n, v, z] são favoráveis para otimizar a ressonância dessas vogais.

*Solução 6:* As vogais [i,e] costumam ser mais fáceis para as vozes agudas. Embora os vocalizes ascendentes sejam muito fáceis para essas vozes, nesse caso é importante fazer o contrário, porque as melodias descendentes ajudam a encontrar a voz de peito que é necessária para dar mais intensidade, mais corpo à voz aguda. Desse modo faz-se a transição entre as vozes de peito e cabeça, para gerar uma voz mista, que é importante também para a voz falada.

*Solução 7:* vocalizes como [luɐ] e [ruɐ] sempre legato e com [r] vibrante na língua, onde a vogal [ɐ] é emitida com suavidade. Depois desse tipo de exercício, a voz falada costuma tomar uma ressonância mais alta no rosto, as vogais soam mais limpas e sonoras com pouco esforço.

*Solução 8:* para tirar a voz da ressonância posterior e trazê-la para a vibração frontal, são úteis os exercícios com voz nasal elevada e metálica (imitando sotaque francês), pois isso incentiva o aluno a explorar uma região de ressonância diferente. O nasal brasileiro, mais baixo e recuado pode ser feito com [nãn] segurando a nota no último [n] para trazer a vibração para frente. Obviamente não queremos que se cante com voz nasal (a menos que o personagem tenha esse tipo de voz), o exercício tem a função de incentivar o aluno a pesquisar diferentes locais de vibração para a sua voz cantada, que poderão ser usados também na voz falada.

#### **4. Depoimentos:**

Dentre os 70 atores (profissionais ou estudantes) que participaram dos cursos em “Nosso Lar”, “Há Dois Mil Anos” e “A Jornada de Orfeu”, 44 deles fizeram pelo menos quatro aulas individuais comigo. Todos estavam ativos na profissão ou no estudo do teatro.

Durante o treinamento vocal de quatro aulas (uma hora cada aula, durante quatro semanas), foi pedido que o ator refletisse sobre sua voz cantada e falada. O objetivo era conhecer os resultados deste trabalho pedagógico. Havia um roteiro sugerido, mas durante os depoimentos o ator ficava livre para falar e sair do roteiro, caso achasse algum assunto relevante. Nesses depoimentos o aluno expunha qual a contribuição desse trabalho vocal na sua formação de ator, no uso da voz falada no palco e fora dele, qual a diferença entre o trabalho vocal realizado individualmente e aquele realizado durante os ensaios e como ele passou a ouvir os sons em geral (percepção auditiva).

Não foi possível estabelecer se os resultados obtidos nos depoimentos foram relativos às aulas individuais ou ao trabalho em grupo, pois uma parte dos entrevistados participou do grupo e dos encontros individuais.

#### **Roteiro para reflexão do ator durante as aulas individuais:**

1. Sente desconforto, cansaço, dor, rouquidão ou falha na voz?
2. Durante o espetáculo, como é para você alternar entre a voz cantada e falada?
3. O aquecimento cantado ajuda a aquecer ou modifica a sua voz falada?
4. Os exercícios de apoio e respiração abdominal modificam projeção da sua voz falada no palco?
5. O treino dos diferentes registros da voz cantada (grave, médio, agudo) contribuiu para trazer mais recursos e/ou ampliar o seu repertório vocal como ator/atriz?
6. Cantar em idiomas estrangeiros mudou a sua percepção da ressonância das vogais e consoantes no seu corpo? Acrescentou algo à sua formação de ator/atriz? Modificou a sua dicção?
7. Sua voz falada no palco mudou depois do treinamento vocal? A dicção mudou? A projeção mudou? A voz cotidiana mudou?
8. O melhor controle da voz modifica sua autoconfiança como ator/atriz? E como pessoa, na vida cotidiana?
9. O aquecimento coral antes do espetáculo influencia o estado emocional ou a unidade do grupo?
10. Quais as diferenças entre cantar em grupo e sozinho(a)?

11. Sua percepção auditiva (maneira de ouvir sons) mudou depois do treinamento vocal?
12. Seus hábitos de ouvir música (repertório) mudaram?
13. Quais foram suas dificuldades neste curso?
14. Você se dedicou o suficiente? Praticou os exercícios propostos? Quantos minutos por dia? Quantas vezes por semana?
15. Que contribuição este treinamento vocal trouxe para a sua formação de ator/atriz?
16. As aulas atenderam às suas expectativas? O que gostaria de ter aprendido que não aprendeu? O que poderia ter sido melhor no curso? O que gostaria de aprender numa eventual continuação?

### **5. Gravações como recurso pedagógico**

Ao iniciar a aula individual, antes do aquecimento, foi solicitado que o ator falasse um pequeno texto que era gravado, o texto foi sempre o mesmo para todos os alunos:

O resultado principal do meu trabalho foi que adquiri na linguagem falada a mesma linha ininterrupta de som que eu tinha desenvolvido no canto e sem a qual não pode existir uma verdadeira arte da palavra [...] Eu aprendera por minha própria prática que essa linha ininterrupta só aparece quando as vogais e as consoantes, espontaneamente, vibram tal como fazem no canto (STANISLAVSKI, 2009, p. 154)

Após uma hora de vocalizes e canções, o mesmo texto era falado novamente e gravado para que se comparasse a sensação vocal e a sonoridade da voz falada produzida após o trabalho vocal realizado. A cada aula foram feitas duas gravações e também foi possível comparar as gravações da primeira e da quarta aula.

Ao avaliar as gravações, percebe-se que, após o aquecimento cantado, a voz falada fica mais projetada, sonora, fluente e com ressonância mais elevada no rosto do ator. As diferenças mais perceptíveis aparecem naqueles alunos cuja voz aparenta ter algum problema ou dificuldade, exceto aqueles com suspeita de nódulo vocal. Nesses casos, os alunos relataram obter maior conforto e fluência para falar, a voz ficava levemente mais projetada após o aquecimento, porém permaneceu a sopro e rouquidão constante em todas as gravações. Aqueles que tinham a voz mais saudável e com boa projeção também sentiram maior conforto e fluência, porém na gravação isso não ficou perceptível.

## CAPÍTULO II

## VOZ CANTADA E VOZ FALADA – COMO INTEGRÁ-LAS NO TRABALHO DO ATOR?

Neste capítulo verificaremos as relações existentes entre a voz falada e a voz cantada para o ator e como elas se integram na sua performance. Para refletir sobre essa relação, foi de fundamental importância a leitura dos textos Cicely Berry, Lúcia Helena Gayotto, Mara Behlau, Suely Master e Fernando Carvalhaes Duarte. Eles me deram subsídios para validar tanto o meu trabalho pedagógico junto aos atores, como também avaliar pontos ainda não consolidados nesta prática e compreender os conceitos mais importantes ligados à temática.

Embora haja muitas diferenças entre o canto e a fala, na área médica há registros interessantes sobre a relação entre ambas. Oliver Sacks, médico neurologista, observa que, embora a fala e o canto estejam localizados em regiões diferentes do cérebro, pacientes com afasia (incapacidade de falar, geralmente por lesão cerebral) podem recuperar a fala através do canto:

O sr S. em pouco tempo conseguiu, cantando junto com Connie, pronunciar todas as palavras da letra [da música] [...] E, à medida que isso ocorria, ele começou a apresentar os rudimentos da fala. Em dois meses estava dando respostas breves mas apropriadas [...] Somos uma espécie linguística. Recorremos à linguagem para expressar o que quer que estejamos pensando [...] Mas para os portadores de afasia, a incapacidade de comunicar-se verbalmente pode ser quase insuportável por causa da frustração e do isolamento decorrentes. Para piorar, essas pessoas muitas vezes são tratadas [...] quase como não pessoas, [...] Boa parte disso pode mudar com a descoberta de que esses pacientes são capazes de *cantar* – cantar não só as melodias, mas também a letra de óperas, hinos ou canções. Subitamente, sua incapacidade, seu isolamento parecem reduzir-se muito – e, embora cantar não seja uma comunicação proposital, é uma comunicação existencial muito básica. Cantar não só diz: “Estou vivo, estou aqui”, mas pode expressar pensamentos e sentimentos que em dado momento não têm possibilidade de ser expressos pela fala (SACKS, 2007, pp. 227-228). Grifo do autor.

Segundo Cicely Berry, existem importantes diferenças entre treinar a voz cantada e treinar a voz para a atuação. No canto, o som é a mensagem, então a energia está focada na ressonância. Para o ator, a fala é uma extensão de si mesmo e tão complexa quanto sua personalidade. Na atuação, a energia está nas palavras (BERRY, 1991, p. 16).<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Texto original: I think it is important to recognize the difference between training the voice for singing and training it for acting [...] For both you need to open up everything you have, but for singing you convey your meanings through the particular disciplines of sound – the sound is the message – so that the energy is in the resonance. For the actor [...] the voice is an extension of himself, and so and the possibilities are as complex as the actor himself, and so it means a basic difference in the balance of sound and word [...] is therefore in the word that his energy must lie [...] this is why an overbalance of head tone does not communicate to an audience – it does not reinforce the word.

Cantar é, sem dúvida, uma excelente maneira de ampliar a voz. O canto fortalece a respiração e faz você encontrar as ressonâncias de peito e cabeça. Mais importante ainda [...] o canto dá a você a experiência de sentir o som saltitando sem esforço, de uma maneira em que as emoções não estão muito envolvidas e permite que a voz saia livremente (BERRY, 1991, pp. 15-16).<sup>29</sup> (tradução nossa)

Do ponto de vista fonoaudiológico, a respiração é muito diferente no canto e na fala. No canto a respiração é mais controlada e programada do que na fala, onde a respiração é mais natural e segue as emoções. Mara Behlau compara essas duas formas de emitir a voz:

Na voz falada a respiração é natural e o ciclo respiratório completo varia de acordo com as emoções e o comprimento das frases. A respiração 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 [...] a saída de ar na expiração é um processo passivo [...] Na voz cantada, a respiração é treinada e os ciclos respiratórios pré-programados de acordo com as frases musicais. A inspiração é muito rápida, bucal e o volume de ar [...] é maior [...] O controle da expiração é ativo, mantendo a caixa torácica expandida durante o maior tempo possível (BEHLAU, 2005, p. 301).

Quanto à extensão, a diferença entre voz falada e voz cantada é muito grande. Enquanto que a voz falada utiliza até cerca de 05 semitons (uma quinta), o canto popular (MPB) utiliza cerca de 12 semitons (uma oitava) e o canto lírico chega a 31 semitons (duas oitavas e meia). Durante a fonação as pregas vocais vibram em um movimento ondulatório. Na voz falada as pregas vocais ficam mais tempo abertas do que fechadas. No canto popular, o tempo de fechamento é praticamente igual ao de abertura e no canto lírico o tempo de fechamento é maior que o de abertura<sup>30</sup>.

Na voz falada, as pregas vocais fazem ciclos vibratórios com o cociente de abertura levemente maior que o de fechamento [...] Os harmônicos [...] decrescem em intensidade, em direção aos harmônicos agudos [...] A extensão de frequências em uso habitual é de 3 a 5 semitons, dependendo da língua que se fala e da entonação [...] Na voz cantada popular, pode não haver quase nenhuma diferença nos ciclos fonatórios, como geralmente observamos nos cantores de MPB [...] 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 intensidade forte mesmo nos harmônicos mais agudos do espectro [...] A laringe tende a permanecer baixa no pescoço (na maior parte das escolas de canto), estabilizada, mesmo nas frequências mais agudas. A extensão das frequências é ampla, de cerca de duas oitavas e meia. [equivalente a 31 semitons] (BEHLAU, 2005, pp. 308-309).

<sup>29</sup> Texto original: Singing, of course, is an excellent way to stretch the voice. It strengthens the breathing and makes you find and use resonances in the chest and head. Most importantly [...] it gives you a useful experience of feeling sound bouncing off, an effortlessness in which the emotions are not involved too much, and you need the experience of being able to allow the voice to come out freely.

<sup>30</sup> Durante a fonação as pregas vocais ficam fechadas.

Também é muito diferente a voz do ator no palco da voz cotidiana. A fonoaudióloga Lúcia Helena Gayotto, especializada em atores, observa a diferença entre a voz habitual do dia-a-dia e a voz no teatro:

O conhecimento necessário a essa preparação seria similar ao da voz do ser humano em diferentes circunstâncias da vida cotidiana fora do palco? Ou seja, este conhecimento seria equivalente ao da voz não cênica do ator? Há, obviamente, semelhanças entre as duas vozes, mas também diferenças básicas entre a produção da voz não cênica e da voz cênica do ator. As exigências fundamentais de projeção no espaço e articulação na emissão da voz cênica diferem da não cênica, na qual, por exemplo, as condições de espaço são outras. E também, por outro lado, a exibição de uma variação emocional constante exige ajustes vocais cênicos que “transgridam” a voz habitual, do dia-a-dia (GAYOTTO, 1997, p. 23).

Foi observado no trabalho com atores, tanto em grupo quanto individual, que o uso da extensão vocal inteira (grave-médio-agudo) fortalece toda a musculatura do sistema fonador (abdominal, pregas vocais, língua, palato, pulmões etc) não só para o canto, mas também para a fala. Durante o trabalho vocal individual feito com o ator foi observado que a exploração de toda a extensão vocal traz a ele, maior consciência fisiológica da sua voz. Uma das atrizes entrevistadas durante a pesquisa relata:

Eu acho que o corpo muda na voz cantada, ele acaba exigindo um pouco mais [...] depois que a gente sai da voz cantada, fortalece [...] o corpo como um todo, não só a fala. Quando eu estou falando e começo a cantar eu acho difícil essa memória corporal. Por falta de treino acaba sendo sempre uma pequena pesquisa de achar o lugar. Uma coisa que não deveria acontecer. Achar a abertura, o lugar do maxilar, do palato, da língua, as ressonâncias nos lugares do corpo, acaba demorando um pouco. Eu tenho dificuldade com isso. O contrário é bem mais fácil [sair do canto para a fala]. Parece que fica tudo aquecido e mais fácil de manipular. [...] Outra coisa é que a sensação das vogais (onde soam) a gente só fica consciente quando está cantando no extremo agudo (depoimento de aluna, 2012).

## **1. Saúde vocal do Ator**

No decorrer desta pesquisa tive contato com alunos de voz aparentemente saudável, outros com rouquidão constante, desconforto vocal, inflamações locais constantes (faringite, laringite), falha na voz, dificuldade de respiração, dicção, problemas de afinação no canto, voz falada excessivamente grave ou aguda; enfim, havia uma variedade muito grande de características.

É difícil para uma profissional de música separar as vozes saudáveis das não saudáveis, sem o apoio de um profissional da saúde (médico otorrino ou fonoaudiólogo). Sendo assim, sempre que os alunos pareciam ter um problema vocal qualquer, era solicitado que consultassem um médico otorrino para avaliação. Sem saber as razões dessa atitude, verifiquei que nenhum

desses alunos procurou o médico, ou o fonoaudiólogo, pelo menos enquanto estiveram sob minha orientação vocal. Alguns alegaram falta de tempo, outros não acharam importante se submeter a uma consulta médica. Parece existir entre os atores uma lenda ou crença de que o nódulo seja um dano permanente e isso, os afasta de um profissional que possa diagnosticá-los de forma tão desoladora.

Os atores sentem-se emocionalmente inseguros. O fato de mergulharem fundo em seus personagens todos os dias, pode ser traumatizante demais para alguns indivíduos, mesmo para os atores experientes, podendo desencadear crises depressivas. Qualquer alteração na qualidade vocal, o principal instrumento do ator, também pode favorecer ainda mais uma depressão [...] um diagnóstico corriqueiro de nódulos vocais pode ser percebido como uma verdadeira tragédia profissional (BEHLAU, 2005, p. 316). (grifo nosso)

O ator precisa exercitar muito a voz e por isso sempre estará propenso a problemas com a saúde vocal, assim como o violinista está para a tendinite e o atleta para lesões musculares. “As demandas do profissional da voz são sempre maiores em quantidade e qualidade do que os outros pacientes de voz e, por isso, há um maior risco de desenvolver uma disfonia.” (BEHLAU, 2005, pp. 345). Da mesma forma que o locutor, o professor e o cantor, o ator é um atleta da voz. O ator tem necessidade de usar a voz de diferentes maneiras e isso exige muito do seu corpo, daí a importância dele desenvolver uma plasticidade vocal:

Cada peça requer um tipo específico de treinamento vocal: diferentes sotaques e dialetos, diferentes sentimentos e emoções expressos através da voz. Muitas vezes é necessário gaguejar, tossir em forte intensidade e repetidas vezes, pigarrear, engasgar, sussurrar [...] alguns considerados abusos vocais por si, quando executados em repetidas sessões por dias subsequentes, podem gerar desequilíbrios musculares importantes e lesões teciduais [...] É importante ter em mente a necessidade do desenvolvimento da plasticidade vocal com esse profissional, especialmente no que se refere a variações de frequência e intensidade. Mudanças no sistema de ressonância e articulação dos sons podem ser grandes aliados na manutenção de uma voz mais saudável devendo ser desenvolvidas conscientemente junto ao ator (BEHLAU, 2005, p.316).

A grande maioria dos nódulos e fendas vocais tem cura e costuma ser tratada apenas com exercícios de reeducação vocal. A cirurgia é usada como último recurso, mesmo porque, a cicatriz remanescente pode ser prejudicial.

Os cuidados para com os profissionais da voz raramente são cirúrgicos. Em algumas categorias, como os cantores líricos, há uma tendência de busca de ajuda especializada assim que o indivíduo percebe um problema; já em outras [...] o atraso em um diagnóstico e na definição de um tratamento pode requerer uma consulta cirúrgica. Contudo, na vigência de uma alteração organofuncional, o procedimento cirúrgico tende a ser adiado até serem esgotadas todas as possibilidades de tratamento. Usualmente, a fonoterapia é suficiente, equilibrando a voz do paciente, trazendo enorme satisfação (BEHLAU, 2005, pp.344-345).

Suely Master é fonoaudióloga especializada em voz teatral. Sua tese de doutorado intitulada *Análise acústica e perceptivo-auditiva da voz de atores e não atores masculinos*, realizada em 2005, na Unifesp, trata não só da saúde vocal do ator, mas também da importância do uso consciente das habilidades vocais no teatro:

Tem-se a impressão de que é mais fácil projetar a voz falando forte, mas isso não quer dizer que toda a voz forte seja projetada, nem que uma voz sussurrada não possa estar em projeção [...] determinados ajustes articulatórios levam a um aumento do nível de pressão sonora da emissão por efeito de ressonância [...] favorecendo assim a projeção da voz (MASTER, 2005, p. 5).

É possível fazer um personagem com voz estridente, gutural, extremamente grave ou gritada sem prejudicar as pregas vocais. É importante o ator observar durante quanto tempo faz uso de recursos vocais extremos, que podem ser brevemente utilizados, dependendo das condições acústicas, amplitude do espaço físico ou presença de microfone. Todos esses fatores devem ser observados para evitar abuso vocal por muito tempo, em locais muito grandes, empoeirados, ar condicionado, espaços abertos, com muito ruído competindo com a voz.

Trabalhar a voz cênica envolve, muitas vezes e ao mesmo tempo, o treinamento de atores que fazem abuso ou mau uso vocal, o trabalho com as necessidades vocais para o palco e a construção vocal do personagem; e isso pressupõe o conhecimento da voz nas circunstâncias cênicas e nos entrecos emocionais específicos de suas cenas (GAYOTTO, 1997, p. 23).

Dentre os 64 atores que se submeteram pelo menos a uma aula de canto individual comigo, 12 deles (18%) tiveram no passado ou aparentavam, na ocasião, ter algum problema de saúde vocal. Dentre esses 12, quatro relataram ter feito tratamento fonoaudiológico anterior às aulas de música, quatro apresentavam rouquidão constante, dois sentiam dor ou desconforto vocal, um fez sessões de fonoaudiologia na infância e um tinha sérios problemas de dicção. Seis desses doze alunos relataram sensível melhora após o treinamento vocal cantado.

Mesmo sabendo que existem médicos e fonoaudiólogos que possam auxiliar esses atores, as observações feitas neste estudo levam a crer que a prática do canto pode amenizar esse quadro, desde que seja feita com cuidado para não sobrecarregar uma voz já debilitada ou com suspeita de problema com a saúde vocal. É difícil trabalhar com esses alunos, pois quando descobrem que devem procurar um médico para diagnóstico, costumam abandonar as aulas. Em geral, sentem alívio imediato com exercícios que utilizam o [r] vibrante, as consoantes [z,v,m,n], as vogais [i,e] e as vogais nasais da língua francesa. Isso varia de acordo com a classificação vocal (soprano, mezzo-soprano, contralto, tenor, barítono ou baixo). São fonemas que trazem a vibração frontal, *na máscara* (como já explicado).

Foi observado durante esta pesquisa que o ator, ao fazer exercícios vocais cantados constantemente, fortalece toda a musculatura relacionada à voz e adquire maior consciência dos próprios recursos, tendo assim a possibilidade de explorá-los de maneira mais saudável.

## 2. O problema da Fonética

Outro ponto a ser discutido é o da fonética. Na experiência musical com atores, percebe-se que algumas vogais podem ter um timbre diferente, como se uma vogal “saísse da linha” em relação às outras. É muito comum isso ocorrer com a vogal [a], que no português brasileiro costuma ser emitida com o palato baixo, som aberto e baixa energia. No canto ela deve soar um pouco mais fechada, com o palato um pouco mais alto, levemente próximo ao [ɔ] para que se alinhe com as outras vogais, caso contrário, a mudança de timbre causa uma ilusão de desafinação. O mesmo acontece com as vogais [i, e] que geralmente tendem a ficar espremidas com o palato excessivamente baixo. É interessante arredondá-las, elevando o palato, quase como um bocejo. São úteis os vocalizes com [i, e, o] ligados em diversas combinações [vo, e, i] [me, i, e] [mo,jo,jo]<sup>31</sup> etc. Dessa forma, ao emitir as vogais brasileiras (não nasais), numa sequência, por exemplo [a, ε, ɔ, o, e, i, u] em legato em uma mesma nota, têm-se a sensação da linha contínua proposta por Stanislavski:

[...] o resultado principal do meu trabalho foi que adquiri na linguagem falada *a mesma linha ininterrupta de som que eu tinha desenvolvido no canto e sem a qual não pode existir uma verdadeira arte da palavra* [...] Eu aprendera, por minha própria prática, que essa linha ininterrupta só aparece quando as vogais e as consoantes, espontaneamente, vibram tal como fazem no canto (grifo do autor) (STANISLAVSKI, 2009, p. 154).

Quando o ator utiliza essa habilidade na canção, as vogais e consoantes fluem com facilidade, mais timbradas, afinadas. Além disso, consegue-se projetar a voz mais longe com menos esforço. Quando isso se torna um hábito, essa habilidade é naturalmente transportada para a fala.

A percepção das combinações de vogais e consoantes e suas características fônicas, são de extrema importância para o ator no exercício da voz cênica. [...] O ator pode brincar com as sonoridades na produção de suas falas, fazendo com que a intenção seja carregada das vogais e das consoantes, numa consciência dos movimentos fisiológicos das palavras e de seus propósitos (GAYOTTO, 1997, pp. 48-50).

<sup>31</sup> [j] representa o [i] átono, com timbre suave, como em maior.

O problema de emissão das vogais, percebido ao treinar atores para o canto, tem origem na característica do português brasileiro, quando comparado a outros idiomas: pouca tonicidade tanto nas vogais quanto nas consoantes, forte presença de vogais anasaladas, acentos das palavras enfraquecidos, se comparados, por exemplo, com o português europeu. Por consequência, é necessária uma adaptação da voz para apoiar o canto e afinar melhor algumas notas agudas.

Fernando Carvalhaes Duarte (professor de Canto, Prosódia e Dicção, conhecido no meio musical como Fernando Carvalhaes), tem um artigo intitulado: *A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal*, onde discorre sobre a língua portuguesa falada no Brasil e sua relação com o canto. Duarte<sup>32</sup> compara o modelo europeu de técnica vocal e a maneira brasileira de cantar:

A acentuação da fala em Portugal ocorre basicamente pela intensidade [...] O acento, localizado no cume do vocábulo, age como polarizador, fazendo com que as sílabas adjacentes se agrupem em pés métricos [...] No Brasil, esse fluxo de intensidade não é tão localizado na sílaba acentuada, mas se espalha pelas sílabas adjacentes. Resultado: os timbres vocálicos das átonas não são “difusos” [...] mas “frouxos” [...] ou “reduzidos” [...] A baixa energia das vogais nasais [...] parece ser um fator importante na definição de padrões articulatorios gerais na fala brasileira (DUARTE, 1994, pp. 92, 93). Aspas do autor.

Segundo Duarte, o português falado no Brasil determinou a maneira de cantar dos brasileiros. Esse modelo de canto fixou-se entre 1930 e 1950, iniciando-se com Mário Reis e mais tarde representado pela Bossa Nova. A evolução dos microfones possibilitou esse canto próximo à fala, em oposição ao canto lírico (pensado para o palco sem amplificação). Duarte sugere que, ao interpretar música brasileira, o cantor procure um meio-termo entre as duas técnicas.

Assim como o cantor, o profissional do teatro enfrenta o mesmo problema com o português brasileiro. As características da fala brasileira, muito bem analisadas por Duarte, dificultam a projeção vocal, especialmente em grandes espaços. Da mesma forma que o cantor, o ator precisa ajustar sua voz ao ambiente acústico<sup>33</sup>, para que possa projetar o som sem descaracterizar a fala brasileira. Isso poderá ser feito mais facilmente se o ator tiver um pouco de técnica e consciência dos seus próprios recursos vocais.

<sup>32</sup> Embora seja popularmente conhecido como Fernando Carvalhaes, em citações aparece como DUARTE.

<sup>33</sup> Tamanho e formato da sala, materiais que possam reverberar ou absorver o som, presença de ruído etc.

### 3. O problema da afinação

Embora não seja o tema central desta pesquisa, o problema da afinação esteve sempre presente durante o trabalho com atores. Geralmente os diretores de teatro contratam a professora de música para resolver problemas que eles entendem como sendo de afinação, mas nem sempre isso corresponde à realidade. Algumas vezes encontrei problemas de afinação nos grupos, mas na maioria dos casos ela estava presente em razão das dificuldades técnicas. Vozes pouco treinadas no canto podem apresentar instabilidade timbrística e isso pode ser erroneamente interpretado com desafinação. Grande parte dos atores observados pode superar o problema da afinação resolvendo questões ligadas à musculatura abdominal, respiração e posicionamento do palato. A falta de apoio na emissão do ar também pode dificultar a emissão de notas médias e agudas.

Frequentemente a voz desafinada no ator pode vir da dificuldade em mudar o registro vocal. É fácil perceber, especialmente no aluno iniciante, porque o som da região de passagem fica instável. Mesmo aqueles mais afinados podem ter dificuldade em mudar o registro. Quando a voz muda de timbre (nota de passagem) dá a ilusão de desafinar; outras vezes desafina realmente porque a região é instável e difícil de controlar. A prática diária dos vocalizes cantados, sempre do extremo grave até o extremo agudo (explorando toda a extensão vocal) ajuda o ator a compreender os diferentes registros da sua própria voz e suaviza a passagem entre um e outro.

Silvia Sobreira<sup>34</sup> observou que muitos adultos classificados com desafinados, na realidade não o são. Pode haver problemas diversos, tais como: dificuldade para aprender rapidamente a melodia, instabilidade na mudança de registro vocal (como descrito acima), insegurança emocional, tensão muscular excessiva, percepção auditiva não treinada, melodias fora da região confortável para o cantor, entre outras. Geralmente essas dificuldades podem ser resolvidas com exercícios de técnica ou percepção auditiva, exercícios corporais ou mudança de tom da melodia. Segundo a autora, salvo em casos de doença neurológica, a grande maioria dos problemas de afinação pode ser resolvida com recursos pedagógicos. (SOBREIRA, 2003).

---

<sup>34</sup> Silvia Sobreira é Regente Coral e professora de percepção nos cursos de Música da UNIRIO e UFRJ. Escreveu o livro “Desafinação Vocal”, baseado em sua dissertação de Mestrado.

As dificuldades de afinação são diversas e cada pessoa reage diferentemente às canções e exercícios propostos. Com algum tempo e perseverança é possível identificar a causa ou as causas da desafinação e propor exercícios e canções apropriadas para cada indivíduo. Algumas atitudes tomadas pelo professor que ajudam a melhorar a afinação, segundo Silvia Sobreira e confirmados pela minha prática durante esta pesquisa:

1. Começar com canções que o aluno já conheça, pois assim ele se sente mais seguro.
2. Introduzir novas melodias aos poucos, cantando pequenos trechos de cada vez.
3. Escolher um tom adequado que seja confortável para o aluno, compatível com sua tessitura (soprano, mezzo-soprano, contralto, tenor, barítono ou baixo). Uma boa estratégia é deixá-lo começar e seguir a partir do tom que ele propôs, depois mudando para outros tons.
4. Ajudá-lo a entender as mudanças de registro da voz cantada com vocalizes. Os melhores são aqueles com uma vogal apenas, em legato.
5. Vocalizes em *bocca chiusa*<sup>35</sup> facilitam a afinação.
6. Treinar a respiração e apoio do canto, observando se o melhor controle do ar pode manter a afinação mais estável, assim como as mudanças de registro (cada registro exige um fluxo diferente de ar).

Fatores emocionais frequentemente influenciam a afinação vocal. Pessoas que foram classificadas como desafinadas na infância podem desenvolver um bloqueio emocional que dificulta a melhora na afinação da voz cantada. “Outros alunos trazem traumas adquiridos na idade adulta [...] a bailarina que casou com um músico e foi insistentemente chamada de desafinada ou o ator que perdeu um papel por não saber cantar” (SOBREIRA, 2003, p. 118). O fato de trabalhar com crianças também pode fazer o indivíduo usar uma voz excessivamente aguda e infantilizada, prejudicando a afinação na região grave. Pessoas com voz aguda podem cantar em uma região excessivamente grave para afirmar sua personalidade ou sexualidade. Outras em posição de chefia tendem a usar uma voz falada mais grave na tentativa de impor respeito e isso pode influenciar a voz cantada.

Homens com voz aguda (tenores e contra-tenores) que insistem em cantar na região grave, fato que os faz desafinar. Tal [...] atitude, reflexo de uma crença estereotipada a respeito da própria sexualidade, pode gerar nas mulheres a necessidade de cantar com a voz infantilizada [...] também comum [...] homossexuais femininas que insistem em cantar utilizando apenas os graves [...] a dificuldade e a falta de hábito de cantar na região aguda, [...] registro de cabeça, faz com que elas não consigam afinar em tal região (SOBREIRA, 2003, pp. 111-112).

Durante o tempo de realização dessa pesquisa observei que, embora muitos atores com

---

<sup>35</sup> *Bocca chiusa* é uma expressão em italiano muito usada nos exercícios para cantores. Significa cantar uma melodia com a boca fechada emitindo a letra [m].

dificuldade de afinação desistam das aulas logo no início, aqueles que persistiram melhoraram consideravelmente a afinação e por consequência desenvolveram maior confiança na voz cantada. Essa confiança se reflete na sua voz falada (tanto no palco como na vida cotidiana). Sobreira também relata que é muito comum um aluno desafinado ou com muita dificuldade em cantar desistir das aulas assim que percebe algum progresso (conforme já relatado no capítulo I – item 4). Esse tipo de acontecimento foi confirmado pela minha prática com atores: é como se o aluno se assustasse com o próprio progresso (especialmente quando este é muito rápido) e não tivesse estrutura emocional para seguir em frente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

A problemática trazida por este trabalho foi a de que o ator tem que estar vocalmente preparado para diversos tipos de situação: palcos de diversos tamanhos, diferentes tipos de acústica, plateias com grande ou pequeno público. Além disso, eventualmente terá que cantar um pequeno trecho, mesmo que o espetáculo não seja musical. Foi observado que um grande número de atores tem sérias dificuldades com a voz falada no palco e na vida cotidiana, assim como também no canto. Ao lado disso, os cursos de formação teatral (tanto de nível técnico quanto superior), na sua grande maioria, não suprem essas necessidades.

A principal conclusão desta pesquisa é a descoberta de que tentar corrigir ou melhorar a voz do ator é improdutivo, pode inibi-lo ou tornar sua interpretação monótona. Para mudar a voz, o indivíduo precisa superar mudanças internas (físicas e principalmente emocionais), porque a linguagem não é uma mera ferramenta, a linguagem é o local onde o ser humano habita, o meio pelo qual se conecta com os outros. Muito mais interessante é ajudá-lo a explorar a própria voz descobrindo novas maneiras de utilizá-la. O canto pode ser um dos caminhos para essa descoberta.

No trabalho musical em grupo efetuado, os atores foram capazes de melhorar a capacidade de timbrar, embora a afinação nem sempre fosse perfeita como pode ser para o ouvido de um profissional de música. No momento que o grupo consegue timbrar e melhorar a qualidade vocal, a afinação melhora.

Cantar em grupo imediatamente antes do espetáculo melhora a concentração e traz um sentido de unidade ao grupo. O ensaio musical antes da apresentação faz o grupo ficar mais coeso e pode melhorar a qualidade do espetáculo como um todo. Algumas vezes o ensaio coral pode ajudar a levantar o ânimo do elenco, principalmente numa situação triste ou tensa. A maioria dos atores concorda que os exercícios cantados também ajudam a aquecer a voz falada. Durante as entrevistas, um número significativo de atores, comentou que a atividade cantada em grupo antes do espetáculo modificava o estado de ânimo do grupo, tornando-o mais unido.

No último espetáculo que fiz acontecia muito isso. Antes da apresentação a gente fazia uma roda, fazia exercícios de voz, cantava as músicas do espetáculo. Realmente, a música é um negócio incrível! Se tinha alguma briga, acabava naquele momento, sério mesmo! Isso acontecia! As pessoas ficam muito bem quando cantam e gera aquela paz (depoimento de aluno, 2010).

A comparação entre o trabalho coletivo e individual realizado foi a seguinte: no coletivo, é necessário encontrar um timbre do grupo - fundindo as vozes num todo - enquanto que no individual busca-se encontrar um timbre próprio do indivíduo. No coletivo o resultado é mais agradável e no individual os defeitos são mais audíveis, o que permite uma correção mais eficaz. No trabalho individual o ator tem que procurar sua identidade vocal. Alguns acham mais difícil cantar em grupo, pois se atrapalham com os erros alheios; outros sentem-se apoiados pelo grupo quando erram a melodia. A maioria concorda que as duas experiências são complementares.

No trabalho individual, as mudanças na voz falada ficaram mais evidentes naqueles atores que apresentavam alguma dificuldade vocal. Os alunos que sentiam desconforto vocal, falta de projeção, voz excessivamente grave ou aguda, perceberam melhora na voz falada logo nas primeiras três ou quatro aulas. Nesses casos isso foi evidenciado nas gravações feitas antes e depois do treinamento cantado. Aqueles que aparentavam um problema vocal mais sério (geralmente caracterizado por rouquidão e falhas constantes na sonoridade vocal) relataram maior conforto vocal, porém isso não ficou evidente nas gravações (as falhas foram constantes, mesmo após o aquecimento cantado). Já aqueles que tinham a voz aparentemente saudável, sentiram melhora no canto (afinação, mudança de registro, ritmo, respiração, projeção) mas não na voz falada, que já consideravam boa. Alguns desses últimos perceberam alguma mudança na voz falada em maior tempo de aula (oito ou mais aulas).

Os depoimentos, tanto dos estudantes de teatro quanto dos profissionais, comprovaram que a prática do canto é uma modalidade de ensino útil para o aprimoramento performático e musical do estudante de teatro, mesmo que ele nunca tenha necessidade de cantar durante o

espetáculo. Grande parte dos atores entrevistados relata ter percebido, após algumas semanas de treinamento vocal cantado, maior controle sobre a respiração, melhora na projeção e intensidade da voz falada. A maioria deles relatou uma perceptível influência da voz cantada sobre a voz falada não só no palco, mas também na vida cotidiana, pois embora utilizem ajustes diferentes, estão intimamente ligadas. Muitos depoimentos deixam claro que os exercícios cantados desenvolveram uma consciência fisiológica da emissão vocal, ou simplesmente, consciência da própria voz. Outros ainda perceberam que a exploração da voz cantada os fazia pensar sobre sua própria voz e descobrir novas maneiras de usá-la. “O canto amplia o repertório de possibilidades vocais.” (depoimento de aluna, 2012). Segue-se um relato de outro aluno a respeito desse mesmo aspecto:

A contribuição do curso pra minha formação foi principalmente a consciência da voz e dos recursos vocais. A formação de ator foi boa, mas foi pouco. Alguns *macetes* que você ensinou ajudaram muito. Cantar em outras línguas amplia o leque de possibilidades, exige outra respiração, outra articulação. O que eu acho mais legal é que, conforme você faz os exercícios, aumenta muito a *consciência geral do corpo*: onde esta tensionando etc. Cantar pro ator é essencial, não só para o canto em si, mas também para o texto. [...] aquela *linha contínua* [Stanislavski] que vimos no canto é super importante para a fala do ator e faz uma diferença incrível. Como projetar o seu texto falada de uma forma que ele não quebre essa linha, mesmo falando rápida ou lentamente (depoimento de aluno, 2011). Grifo nosso.

Do ponto de vista musical, houve melhora na afinação melódica (mesmo para aqueles que se consideravam desafinados ou inaptos para cantar). Na percepção rítmica e melódica muitos reconheceram que sua maneira de ouvir mudou. Passaram a escutar de maneira mais atenta e crítica os sons ao seu redor (cantados, falados, instrumentais, ruídos). Começaram a ouvir a própria voz de outra maneira e também a voz dos outros (cantada e falada). Conheceram um novo repertório que nunca tinham ouvido antes (Canto Gregoriano, Handel, Mozart) e isso fez com que pudessem cantar melhor as melodias conhecidas.

Para o ator, é mais fácil trabalhar a voz do personagem do que a voz cotidiana. No palco dizem estar mais atentos, mas na vida real ficam distraídos, relaxados. É comum observar atores que têm boa voz no palco e uma voz não muito saudável no cotidiano. Mesmo assim, quando se dão conta de que podem melhorar a voz do dia-a-dia e que isso interfere positivamente no trabalho do palco, empenham-se em mudar. A maioria dos atores tem prazer em explorar a própria voz e descobrir novas maneiras de usá-la.

Baseada nos resultados obtidos com esta pesquisa, minha sugestão para o trabalho vocal com atores em curso técnico ou superior de teatro é a seguinte: *Fisiologia da Voz e Saúde Vocal* (ministrada por um profissional da saúde – medicina ou fonoaudiologia), *Canto para o Ator*

(ministrada por um cantor ou regente de coral com especialização em teatro), *Dicção e Expressão Vocal* (ministrada por um ator ou diretor de teatro especialista em dicção e voz falada). Esses três profissionais deveriam atuar de maneira integrada, para que o ator pudesse explorar sua voz falada e cantada da maneira mais ampla possível.

O Modelo da EAD-USP (Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo) é um exemplo que poderia ser imitado por outras escolas, tanto de nível técnico quanto superior. Atualmente, são três professoras de voz que trabalham em conjunto: duas com formação de interpretação, corpo e voz (Mônica Montenegro e Isabel Setti) e uma cantora com formação de ópera e teatro (Andrea Kaiser)<sup>36</sup>. Importante ressaltar que, embora uma das professoras de *Expressão vocal* tenha formação em Fonoaudiologia, a abordagem dela no curso nada tem a ver com essa área. A professora de canto diz que é difícil detectar o quanto os atores melhoram a voz falada através do canto, porque o trabalho das três profissionais de voz é muito integrado:

Eu reparei que a gente, de alguma maneira, cada uma com a sua linguagem, tem muita semelhança, as três professoras. Então, muito do que se busca no trabalho da Bel e da Mônica, a gente acaba até emprestando a linguagem porque com os anos a gente foi percebendo os alunos fazendo *links* [...] eu não sei se eu posso te responder porque é uma mistura (depoimento de Andrea Kaiser, 2014).

Na EAD a disciplina de Canto tem a duração de três semestres, uma aula por semana com a duração de duas horas cada aula. Posteriormente, conforme a necessidade das montagens, esse período pode ser prolongado por mais um ou dois semestres. As turmas são de cerca de 20 alunos. Atualmente a professora de canto faz um ou dois semestres de coral (dependendo da característica da turma) e no último semestre trabalha o canto solo:

No coral eu trabalho o ouvir e se mesclar. No solo é o contrário: eu quero que eles tragam algo de pessoal, que eles entrem no texto e que eles a partir do texto dêem a interpretação, não importando se a voz não está certinha, colocada. A técnica aqui está a serviço da expressividade e o que importa é isso [...] é o que eles querem transmitir e que a música tenha verdade, como é que eles colocam essa verdade na voz. Então eu parto do coral, que não tem muita personalidade, e termino com solo [...] geralmente o repertório vai depender do interesse no momento, da peça que eles estão fazendo, a época, o período. Os professores procuram convergir os temas (depoimento de Andrea Kaiser, 2014).

O trabalho de música no teatro deve ser um trabalho de encantamento e de persuasão, ou seja, o professor de música deve demonstrar para esses estudantes e para os diretores teatrais o quanto a preparação musical do ator é importante para o seu bom desempenho teatral. Se o ator sentir que a prática vocal pode melhorar sua performance no palco, sua saúde vocal e a sua voz no dia-a-dia, ele estará motivado para o aprendizado.

---

<sup>36</sup> Informações fornecidas por Andrea Kaiser em junho de 2014.

*O resultado principal do meu trabalho foi que adquiri na linguagem falada a mesma linha ininterrupta de som que eu tinha desenvolvido no canto e sem a qual não pode existir uma verdadeira arte da palavra [...] Eu aprendera, por minha própria prática, que essa linha ininterrupta só aparece quando as vogais e as consoantes, espontaneamente, vibram tal como fazem no canto.*

CONSTANTIN STANISLAVSKI

## REFERÊNCIAS

- BERRY, Cicely. *Voice and the actor*. New York: Wiley Publishing, 1991.
- BEHLAU, Mara (organizadora). *Voz: o livro do especialista - Volume II*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.
- CAPRA, Fritjof. *As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- DUARTE, Fernando José Carvalhaes. *A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal*. ARTEunesp 10, 87 (1994).
- KUSNET, Eugênio. *A ator e método*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro - Ministério da Educação e Cultura, 1975.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *A linguagem verbal e a linguagem musical*. Revista Atravez Associação Artístico Cultural, 1994.
- <[www.atravez.org.br/ceem\\_4\\_5/linguagem\\_verbal.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_4_5/linguagem_verbal.htm)> Acesso em: 22 julho 2013.
- GAVA JUNIOR, Wilson. Programa de apoio respiratório sonorizado: processo de aprendizado de cantores populares. São Paulo: PUC, 2010. Dissertação de Mestrado.
- GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz – partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997.
- LOPES, Sara Pereira. *É brasileiro, já passou de português*. Por uma fala teatral brasileira. Dissertação de mestrado. UNICAMP, 1994.
- LÜDKE, Menga. ANDRÉ, Marli E. D. A. *Pesquisa em educação – abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 2013.
- MASTER, Suely. *Análise acústica e perceptivo-auditiva da voz de atores e não atores masculinos: long term average spectrum e o “formante do ator”*. Tese de doutorado. UNIFESP-EPM, 2005.
- PINHO, Silvia M. Rebelo. *Temas em voz profissional*. Rio de Janeiro: Revinter, 2007.
- RÜGER, Alexandre Cintra Leite. *A Percussão corporal como proposta de sensibilização musical para atores e estudantes de teatro*. Dissertação de mestrado. Unesp, 2007.
- SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Segunda Edição. Título original:

*Musicophilia: tales of music and the brain.*

SOBREIRA, Silvia. *Desafinação vocal*. 2 ed. Rio de Janeiro: Musimed, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima [da tradução norte-americana *Building a character*]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TITZE, Ingo R. *How does speech exercise the larynx?* Journal of Singing, May/June 2013 volume 69, nº 5, pp. 575-576

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

---

ALVES, Rubem. *Filosofia da ciência: introdução ao jogo e a suas regras*. São Paulo: Loyola, 2008.

BEHLAU, Mara Suzana (organizadora). *A voz do especialista*. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

CINTRA, Fabio Cardozo de Mello. *A musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*. Tese de Doutorado. USP, 2006.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

GARDNER, Howard. *Estruturas da mente: a teoria das inteligências múltiplas*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994.

GUSE, Cristine Bello. *O cantor-ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor de ópera*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

LIMA, Sonia Regina Albano de (org.). *Ensino, música & interdisciplinaridade*. Goiânia: Editora Vieira, 2009.

MINATTI, Sheila Hannuch. *A nasalidade no português brasileiro cantado: um estudo sobre a articulação e representação fonética das vogais nasais no canto em diferentes contextos musicais*. Dissertação de mestrado. Unesp, 2012.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Tradução Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. 2ª ed. Revisada. São Paulo: Cortez; Brasília, DF:

UNESCO, 2011. Título original: *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*.

QUINTEIRO, Eudósia. *Estética da voz; uma voz para o ator*. São Paulo: Summus, 1989.

ROCHA, Jeanne Maria Gomes da. *Contribuições da fonética no processo ensino-aprendizagem da pronúncia de línguas no canto*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, 2013.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 1991.

SOUZA, Jusamara (org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

STANISLAVSKI, Constantino. *Minha Vida na Arte*. Tradução de Esther Mesquita. São Paulo: Anhembi, 1956.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 2011.