

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE
EDIÇÃO 2010

Clarice de Campos Bourscheid

**Cantores que atuam/atores que cantam:
barreiras, desafios e aprendizagens
na prática artística interdisciplinar**

Porto Alegre
Abril, 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE
EDIÇÃO 2010

Clarice de Campos Bourscheid

**Cantores que atuam/atores que cantam:
barreiras, desafios e aprendizagens
na prática artística interdisciplinar**

Trabalho de conclusão de Especialização em
Pedagogia da Arte do Programa de Pós-
Graduação da Faculdade de Educação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora:
Profa. Celina Nunes de Alcântara

Porto Alegre
Abril, 2011

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	FORMAÇÃO DOS ENTREVISTADOS E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA E O TEATRO.....	12
3	O ESPETÁCULO MUSICAL EM SUAS MÚLTIPLAS CONFIGURAÇÕES...	21
3.1	O PAPEL DA MÚSICA NA CENA.....	27
4	A SEPARAÇÃO DAS LINGUAGENS NA EXPERIÊNCIA ACADÊMICA DE TEATRO E MÚSICA.....	31
5	A VOZ COMO INSTRUMENTO DE TRABALHO DO CANTOR E DO ATOR.....	35
5.1	1 O QUE MUDA DO TEXTO FALADO PARA A VOZ CANTADA EM TERMOS DO USO DA VOZ	38
6	O TRABALHO VOCAL DESENVOLVIDO COMO UM TODO: a voz falada, a voz cantada, o corpo e as emoções trabalhados em conjunto.....	41
7	CONSIDERAÇÕES PARA UMA FORMAÇÃO DO CANTOR-ATOR.....	45
8	REFERÊNCIAS.....	49

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, aos idealizadores desta Especialização em Pedagogia da Arte que foi, para mim, uma oportunidade incrível de aprendizado, tanto com os professores quanto com maravilhosa a turma que se formou durante as aulas. Gostaria de agradecer, especialmente, às duas queridas professoras que me orientaram na construção desta monografia: a professora Luciana Prass, que me ajudou a escrever o projeto desta pesquisa e insistiu para que eu fosse a campo observar o trabalho de quem já tem experiência com o canto e o teatro, e a professora Celina Nunes de Alcântara, que orientou toda a monografia e abriu espaço dentro do seu próprio grupo de teatro para que eu pudesse assistir a ensaios e conversar com alguns participantes. Muito obrigada. Agradeço imensamente aos profissionais entrevistados, com quem aprendi muito e sem os quais essa monografia não teria sido possível. Gostaria de agradecer também à minha mãe, Cleonice que mesmo não sendo da área, leu com paciência vários dos capítulos da monografia e deu sua opinião a respeito. Agradeço também ao meu pai, Aristóteles e ao meu namorado Felipe, pelo apoio sempre. Agradeço às amigas Bruna Espinosa, Patrícia Löw e Luciana Kiefer também pelo apoio e incentivo em tudo e em especial na música. Agradeço também as queridas colegas Virgínia, Biba, Saori e Juçara, as quais também são para mim frutos desta Especialização em Pedagogia da Arte e com quem, especialmente, aprendi muitas coisas. Obrigada!

RESUMO

Este trabalho é uma pesquisa sobre a formação de profissionais atuantes em Porto Alegre que cantem e atuem em espetáculos que envolvam o teatro e a música cantada em cena, sejam eles denominados como teatro, teatro musical, ópera ou qualquer outro gênero de espetáculo que envolva essas duas formas de expressão artística. Foi feita uma pesquisa qualitativa por meio de estudo multicase, utilizando-se a ferramenta da entrevista semiestruturada. Na pesquisa foi focado o trabalho de preparação dos profissionais das duas áreas: canto e teatro. O ponto de partida foram as idéias dos autores: GUSE (2009), que fala sobre a atuação cênica do cantor-ator na ópera, e de KENRICK (2008), sobre a atuação do cantor-ator de teatro musical. O material empírico analisado foi constituído por entrevistas realizadas com seis profissionais, tanto cantores que atuam, quanto atores que cantam, bem como duas profissionais que trabalham na preparação vocal desses artistas. A intenção foi a de investigar as experiências de formação dos entrevistados que, provenientes de diferentes experiências de formação acadêmica, desempenham ou já desempenharam o trabalho de cantar e atuar em cena. Buscou-se refletir, também, sobre as questões propostas no subtítulo desta monografia que são, justamente, as barreiras, os desafios e as aprendizagens ocorridos ao longo dessas trajetórias de prática artística interdisciplinar. Por fim, reflete-se sobre possibilidades de inter-relação entre os cursos de música e teatro, entendendo, por força das questões emergidas desta pesquisa, que isso enriqueceria a formação de um futuro cantor-ator.

Palavras-chave: Cantor. Ator. Formação. Preparação vocal.

ABSTRACT

This paper is a research on the formation of professionals in Porto Alegre, who, simultaneously, sing and act in performances, involving drama and music sung in scenes. May they be nominated as drama, musical, opera or whichever gender that involves these forms of artistic expression. A qualitative research has been carried out through the multi-case study, using the semi-structured interview tool. I have focused professional preparation work in both areas (singing and acting). I based my studies on the authors GUSE (2009), who refers to the scenic acting of the singer-actor in the opera, and KENRICK (2008), who refers to the singer-actor in the musical. The empiric material of the research has been constituted by interviews with six professionals: singers who act and actors who sing, as well as two professionals who work as voice coaches for these artists. My intention was to investigate the formation experience of the subjects, who had a diverse academic formation and perform or have performed the job of singing and acting in scene. I have also reflected on matters which have been proposed in the subtitle of this monograph. At last, we have made considerations about the possibilities of interrelation between singing and drama course, concluding through the questions aroused in the present research that it would lead to an enhanced formation of the future singer-actor.

Keywords: Singer. Actor. Formation. Vocal Coaching.



Figura 1

Comecei a buscar na música popular uma satisfação que não estava encontrando. Música é uma forma de prazer. Curto tanto ópera quanto música popular. O importante é encontrar o que tem de verdade em cada estilo. (Figura) (NICOLAIWESKY, Nico. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 set. 2010. Segundo Caderno).

1 INTRODUÇÃO

A arte sempre esteve presente de maneira marcante em minha vida. No meu aniversário de cinco anos pedi: “Quero brincos, pulseiras e um disco do Tom Jobim.” Minha mãe tinha uma escola de línguas, artes e informática, onde eu passava bastante tempo e onde eu tive por toda a infância aulas de artes visuais. Aos seis anos, pedi aos meus pais que me colocassem numa aula de música. Naquele ano, comecei com aulas de musicalização e piano com a professora Dulcimarta Lino, com quem estudei música até entrar no curso de Licenciatura em Música no Instituto de Artes da UFRGS. Na escola de música, logo no início, participei de uma oficina de teatro para crianças. Mais tarde comecei a ter muita vontade de cantar. Aos dezesseis anos, comecei a fazer aulas de canto lírico.

Já na faculdade de música, tendo como instrumento principal o piano, senti a necessidade de dedicar mais tempo ao canto e, no quarto semestre do curso, fiz uma prova para trocar a ênfase do curso para o canto, tendo me licenciado em 2008. Mesmo tendo me licenciado em canto lírico, que tradicionalmente enfatiza o repertório de música erudita ocidental, sempre gostei muito de vários estilos musicais, principalmente da música brasileira e da música dos espetáculos de Teatro Musical. Neste último caso, em geral aprecio os espetáculos norte-americanos ou ingleses, mas também gosto de produções brasileiras, como a *Ópera do Malandro*¹ (Figura 2), que tive a oportunidade de assistir em uma montagem recente em São Paulo e que me cativou muitíssimo.



Figura 2

¹ A *Ópera do Malandro* foi composta em 1978 por Chico Buarque de Holanda e montada pela primeira vez em 1978, no Rio de Janeiro. Foi dirigida, na versão original, por Luis Antonio Martinez Corrêa.

Durante a faculdade, cursei duas oficinas de teatro, cada uma com duração de um semestre, no TEPA, Teatro Escola de Porto Alegre, já com a intenção de unir o canto ao teatro em minha vida profissional. Durante o mês de janeiro de 2009, frequentei um curso de Teatro Musical, em SP, no qual apresentamos cenas de diversos espetáculos. Ainda em 2009, participei de um curso de formação de atores na Cômica Cultural, em Porto Alegre, também com o objetivo de unir o canto ao teatro e ter ferramentas para trabalhar a dramaturgia dos personagens que cantam. Desde 2007, integro o grupo Vocal Mandrialis, com regência do maestro João Paulo Sefrin. Além de grande preocupação com a qualidade musical, o grupo desenvolve um trabalho de ambientação e movimentação cênica com a diretora e iluminadora Cláudia de Bem. Também desde 2007 trabalho como professora de canto e percebo que em Porto Alegre não há muitos professores que trabalhem com a música e a cena; especificamente falando, em Teatro Musical. Em 2010, organizei e apresentei, com alguns colegas, no Teatro do ICBNA, o espetáculo *Memories*, com canções de Teatro Musical, com direção cênica de Alexandre Cardoso. Penso que o gênero do Teatro Musical é um nicho em expansão e que já existe em Porto Alegre um movimento nesse sentido, com a participação de profissionais da música, do teatro e da dança. Em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, já existem cursos de formação e diversas oficinas para formar artistas com essas características. Desenvolver oficinas e cursos para trabalhar com essa temática, abrangendo o teatro musical e suas diversas formas de expressão artística, pode ser algo interessante.

Falando especificamente sobre o gênero do Teatro Musical, parti da seguinte definição de John Kenrick, especialista, norte-americano em Teatro Musical:

Musical (substantivo): Uma produção de palco, televisão, ou produção cinematográfica utilizando canções de estilo popular para contar uma história ou exibir os talentos de escritores e/ou *performers*, com diálogo opcional. (KENRICK, 2008, p. 14). (tradução nossa).

Para Kenrick (2008), os elementos de um Musical se constituem basicamente de: música e letras, as canções; livro/libreto, a história relacionada expressa em *script* ou diálogo; a coreografia, que é a dança; *staging*, que são todas as movimentações de palco; e a produção física, que seriam os cenários, os figurinos, e aspectos técnicos.

Sobre o Teatro Musical, sua história começa, segundo Kenrick, na Grécia antiga, onde o drama teria sido criado como uma forma de Teatro Musical. A seguir, ele discorre sobre o desenvolvimento do gênero ao longo dos séculos:

Mais tarde, os romanos tomaram emprestadas a maior parte das convenções teatrais dos gregos, adicionando alguns truques próprios. A Idade Média trouxe dramatizações musicais de histórias e fábulas da Bíblia, o que foi planejado para tornar os ensinamentos da Igreja acessíveis a uma população em grande parte analfabeta. Com o tempo, esses trabalhos levaram a uma tradição de encenações leves e de óperas cômicas que se mantiveram populares em quase toda a Europa por vários séculos. Na época que a grande ópera apareceu, por volta de 1700, uma forma de teatro musical já estava se desenvolvendo e crescendo, separadamente, em grande parte da Europa (KENRICK, 2008, p. 13). (tradução nossa).

Para o autor, o Musical como conhecemos hoje apareceu pela primeira vez em Paris, na década de 1840, com Jacques Offenbach² e alguns colaboradores, que transformaram a opereta numa grande sensação internacional. Kenrick observa que em Viena, no século XIX, a opereta sofreu novas mudanças, até chegar às mãos dos ingleses William Gilber e Arthur Sullivan e transformar-se novamente.

Após algumas modificações em Viena, os ingleses incrementaram a forma com as geniais criações do escritor de peças William Gilber e do musicista clássico Arthur Sullivan. Nesse meio tempo, os Estados Unidos desenvolveram sua própria forma de teatro musical popular. [...] A ascensão das casas de concerto inglesas, do vaudeville nos Estados Unidos, e do *burlesque* contribuíram com elementos especiais para uma forma que hoje a Inglaterra e os Estados Unidos dizem ter originado – a comédia musical. (KENRICK, 2008, p. 13) (tradução nossa).

Do ponto de vista do trabalho da atuação do artista de Teatro Musical, parti do livro *Acting in Musical Theatre: A Comprehensive course*, de Joe Deer e Rocco Dal Vera, publicado em 2008, simultaneamente, nos Estados Unidos e no Canadá. Para os autores, com relação aos diversos tipos de atuação e de comportamento vocal nos diferentes estilos de Teatro Musical, é importante destacar o trabalho de pesquisa do cantor-ator que:

Como um ator em um Musical proveniente de qualquer desses estilos, é seu trabalho identificar o comportamento físico e vocal correspondente. Isso significa que você irá pesquisar e identificar maneiras de ficar em pé, sentar-se e mover-se, de falar e de cantar, bem como de se comportar que expresse o sistema de valores e o ideal social que sua personagem traz consigo. (DEER; DAL VERA, 2008, p.292) (tradução nossa).

Para ilustrar um pouco mais minha motivação ao escolher esta temática, trago a mesma citação presente como epígrafe no início da monografia e que foi retirada de uma reportagem de divulgação da ópera cômica gaúcha *As 7 Caras da Verdade* (Figuras 1 e 8), pois penso que sintetiza meu interesse pela temática da música cantada em cena, justamente por que ela possibilita o encontro dos vários estilos musicais sempre unidos ao teatro:

² Jacques Offenbach (Colônia, 1819; Paris, 1880). Compositor alemão do século XIX. Uma de suas obras mais conhecida é a ópera fantástica *Os Contos de Hoffmann*. Suas composições mais significativas foram as operetas. Alguns exemplos são: *Orfeu no Inferno* (1858), *La Belle Hélène* (1864), *La vie Parisienne* (1866) e *La Perichôle* (1868).

“Comecei a buscar na música ‘popular’ uma satisfação que não estava encontrando. Música é uma forma de prazer. Curto tanto ópera quanto música popular. O importante é encontrar o que tem de verdade em cada estilo”. (NICOLAIWESKY, 2010).

Devido a esse meu interesse, nesta pesquisa enfoco o trabalho de preparação dos profissionais das duas áreas: canto e teatro. Para isso, entrevistei cantores e atores, além de profissionais que trabalham com a preparação vocal desses artistas.

Este trabalho teve por objetivo pesquisar as diferentes possibilidades de formação de profissionais atuantes em Porto Alegre que ao mesmo tempo cantem e atuem em qualquer produção de palco que envolva o teatro e a música cantada em cena, seja ela denominada teatro, teatro musical, ópera, ou qualquer outro gênero de espetáculo que envolva essas duas formas de expressão artística.

Foram entrevistados seis profissionais das duas áreas. As análises das entrevistas foram feitas do ponto de vista de alguém que vem da área da música e do canto, mas que buscou algumas experiências teatrais e que tem o interesse em investigar os pontos em comum entre a música cantada e o teatro e, mais especificamente, das possibilidades do trabalho da voz como instrumento do cantor e do ator.

Foi feita uma pesquisa de abordagem qualitativa. Neste tipo de pesquisa “[...] os pesquisadores qualitativos estão preocupados com o processo e não simplesmente com os resultados e o produto.” (TRIVIÑOS, 2009, p. 129). Dentre as abordagens possíveis de pesquisa qualitativa, realizei um estudo de caso. Segundo Triviños: “O estudo de caso é uma categoria de pesquisa cujo objeto é uma unidade que se analisa profundamente.” (TRIVIÑOS, 2009, p. 134). Nele, a complexidade do exame dos dados e situações aumenta à medida que o pesquisador se aprofunda no assunto.

Existem vários tipos de estudos de caso e o que foi utilizado nesta experiência metodológica é o estudo multicase, ou seja, “[...] um tipo de Estudo de Caso em que o pesquisador pode ter a possibilidade de estudar dois ou mais sujeitos, organizações etc., sem a necessidade de perseguir objetivos de natureza comparativa.” (TRIVIÑOS, 2009, p.136).

Para a realização deste estudo de caso, minha principal ferramenta de trabalho foi a realização de entrevistas semiestruturadas. Foram feitas também algumas observações e diários de campo de ensaios de grupos de teatro, ensaios de ópera e de uma aula de canto lírico coletiva, mas a base principal são as entrevistas. Os textos das entrevistas foram gravados em áudio e transcritos pela pesquisadora.

2 FORMAÇÃO DOS ENTREVISTADOS E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA E O TEATRO

Este capítulo aborda um pouco da rica trajetória dos seis entrevistados e a relação de cada um com a música e com o teatro. Como e quando cada um começou seu contato e seus estudos na música e/ou no teatro, como se deu a trajetória vocal de cada um, quais os caminhos percorridos até que chegassem onde estão em suas carreiras. Durante a pesquisa, busquei analisar as questões propostas no subtítulo desta monografia, que são, justamente, as barreiras, os desafios e as aprendizagens ocorridas ao longo dessas trajetórias de prática artística interdisciplinar.

A primeira pessoa a ser entrevistada foi a fonoaudióloga Ligia Motta. Ela é natural de Rio Pardo e fez sua graduação em fonoaudiologia na Universidade Federal de Santa Maria. cursou a Especialização em Voz no CEFAC, que é um curso em São Paulo reconhecido pelo Conselho Federal de Fonoaudiologia. Nesta especialização, teve a oportunidade de estudar as especificidades do canto lírico, do canto popular e de outras disciplinas voltadas à voz profissional, como o jornalismo, por exemplo. Ligia também tem curso de aprimoramento na área de motricidade facial que, segundo ela, tem uma relação muito importante com a voz.

Ligia é Mestre em Gerontologia Biomédica, havendo estudado a voz de mulheres idosas do teatro e, atualmente, está em finalização na mesma área, estudando o envelhecimento relacionado com a voz. Fez um curso extensivo em uma escola de música, para desenvolver a percepção auditiva. Participou e organizou diversos *workshops* com cantores de música lírica e popular.

Além disso, sempre conviveu no meio musical e é muito ligada às artes. Fez curso de Iniciação Teatral no TEPA e na área da fonoaudiologia sempre se direcionou mais para a voz profissional e para a arte, especialmente o canto e o teatro. Ela diz que isso se deve a uma certa essência da arte na sua formação como pessoa. Ligia trabalha buscando “Um entrosamento entre a arte e a ciência”. É professora substituta no DAD da UFRGS nas disciplinas Atuação e Corpo e Voz I, onde tem trabalhado bastante o canto com seus alunos do teatro. Atende em seu consultório diversos cantores e atores, bem como estudantes e profissionais de destaque na cena cultural gaúcha.



Figura 3

O segundo entrevistado foi o cantor Carlos Rodriguez. Natural de Porto Alegre, iniciou a carreira musical cantando música nativista gaúcha e tem dois LP's gravados nesse estilo. Começou a cantar profissionalmente aos 15 anos, cantando em bares, e depois começou a participar de festivais de música gaúcha.

Estudou canto na Escola de Ópera da OSPA (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre) e também com renomadas professoras de canto lírico, como a soprano Neyde Thomaz, em Curitiba. Mais tarde, foi se aperfeiçoar no Conservatório de Música de Maastricht, Holanda. Lá, teve a oportunidade de cantar em diversas óperas e recitais. Graduou-se e fez especialização naquele conservatório, onde, para poder receber o diploma, era necessário participar cantando em uma montagem de ópera completa, organizada pelo próprio Conservatório. Esteve em cartaz em 2010 com a ópera *Bastien und Bastienne* (figura 3) de Wolfgang Amadeus Mozart e é um dos criadores do grupo Ópera de Bolso de Porto Alegre.

Carlos conta que na época em que lá estudava, a escola da OSPA promovia sempre dois concertos gratuitos por mês, nos quais os alunos se apresentavam regularmente, e durante dois anos ele teve oportunidade de participar muitas vezes dessas apresentações. Essa experiência foi extremamente importante para a sua formação. Ele lamenta que hoje os estudantes de canto lírico não tenham essa oportunidade. Carlos Rodriguez explica que, atualmente, trabalha com a questão vocal e interpretativa da seguinte forma:

[...]eu tenho a rotina, sim, de vocalizar todos os dias e cantar todos os dias. E da parte cênica [...] eu diria que assim ó, eu exercito, sim, dando aula, porque eu exijo do aluno a interpretação, eu exijo do aluno fraseado e tal. Então ali, eu tô elaborando, não é, e trabalhando essa questão interpretativa, não exatamente a cênica, mas interpretativa. E a cênica eu, quando eu vou fazer algum espetáculo cênico, que daí então eu tenho a oportunidade de colocar tudo em prática de novo. (RODRIGUEZ, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).³

A terceira entrevistada foi a também porto-alegrense professora Marlene Goidanich. Marlene estudou com grandes músicos da cena musical gaúcha, como Bruno Kiefer, Armando Albuquerque e Oscar Zander. Estudou com diversos professores de canto, mas considera que aquele que lhe deu toda a base de técnica vocal foi o professor General José Dantas Pimentel.

Marlene, além de ter estudado música com importantes professores, já praticava música desde a infância, como contou na entrevista:

A partir dos 10 anos, eu me apresentava no TSP, naquelas operetas alemãs. Toda a minha família participava. Meu pai, meu avô, dois tios tocavam na Orquestra Sinfônica Clube Haydn, que era uma orquestra sinfônica amadora, mas com muitos músicos da OSPA sempre convidados, regida por um maestro alemão, Max Brückner, que encenava operetas alemãs no TSP. Minha mãe cantava no coro e eu já cantava sempre junto. A partir dos 10 anos tinha meus pequenos papéis e tal. (GOIDANICH, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Duas importantes referências em sua vida musical foram Madeleine Ruffier e Isolde Frank, conforme relata:

[...] mas daí, em 1964, eu comecei a trabalhar música antiga com a Madeleine Ruffier. A Madeleine Ruffier foi uma regente de origem francesa, muito à frente de sua época. Nós fazíamos no Coral de Câmara da Filosofia da UFRGS música renascentista e música contemporânea, que naquela época de 1964, 65 e 66, significava: ciclos de Poulanc, Hindemith, Debussy, Ravel. Alguma coisa de folclore brasileiro, mas assim, também Marlos Nobre, Ester Scliar. Muito Bruno Kiefer. [...] Aí, também em 1966, eu fui membro fundadora de três grupos, eu posso dizer. A Isolde Frank começou com seu quarteto de flautas doces, eu tocava no quarteto de flautas doces. Então eu tinha, assim, uma orientação bem diferenciada. Com uma, era mais um repertório francês, refinadíssimo. E a outra era mais um repertório alemão. [...] Então isso deu, assim, uma amplitude, dentro da História da Música, de experiência, de conhecimento com essas duas. (GOIDANICH, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).



Figura 4

³ Os apontamentos extraídos das entrevistas desta pesquisa serão apresentados no formato acima, para diferenciá-los das citações.

Devido a sua vasta experiência como musicista e professora de voz, Marlene foi convidada, em 1982, para trabalhar no DAD, Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS, como professora de voz, pois antes disso os alunos do DAD tinham que estudar canto no DEMUS, Departamento de Música, o que nem sempre tinha conexão com as necessidades daqueles alunos. Com o conjunto de Câmara de Porto Alegre, tem gravados CDs como *Divina Decadência* e *Tempo de Descobertas* (Figura 4). Existe também um documentário riquíssimo, realizado no ano 2000 pelo Laboratório de Antropologia Social – PPGAS-UFRGS, em homenagem à professora, com o mesmo título do CD, *Tempo de Descobertas*. Nas palavras da própria Marlene, sua formação foi acontecendo de uma maneira contínua e múltipla: “Então, minha formação é isso, é prática, prática, é cursos, é seminários, é muita gente de fora.” (GOIDANICH, 2010).



Figura 5

O quarto entrevistado foi o ator Thiago Pirajira, que também é natural de Porto Alegre. Ele começou a fazer teatro numa das oficinas de descentralização da cultura, promovidas pela Prefeitura de Porto Alegre. Mais tarde, ingressou no curso de graduação em Artes Cênicas, atualmente denominado Bacharelado em Teatro. Ingressou, em 2004, no Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS (DAD), onde entrou em contato com outras possibilidades de cursos.

É integrante do grupo Usina do Trabalho do Ator (UTA), onde está em constante aprendizado, e esteve em cartaz em 2010 com o espetáculo *5 tempos para a morte* (figura 5). Também atuou e cantou nos espetáculos *A mulher que comeu o mundo* (Figura 10), com o grupo UTA, e no espetáculo *A Fina Flor*, no qual interpretou uma cantora de rádio. Trabalha como professor de teatro no projeto social Artecriando.

Sobre a formação que tem no próprio grupo de trabalho ele conta que:

Muito da minha formação se deve ao trabalho no grupo. Porque é muito trabalhada a questão, assim, da autonomia do ator, né? De ele ser responsável pelo, desde o cuidado com seu corpo, do cuidado com seu material de trabalho, né? O material de trabalho que eu digo, o corpo do ator que a gente tornar ele pronto pro trabalho. E isso vai desde a gente aquecer o corpo, como também aquecer a voz, né? Então, essas habilidades a gente tem que, aos poucos, tentar desenvolver pra que a gente consiga, pra a gente conseguir suprir essa demanda que a gente tem pro trabalho. (PIRAJIRA, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Thiago contou ter sempre convivido em ambiente familiar bastante musical, especialmente em datas festivas, quando a família tocava instrumentos e cantava. Ele participou na Oficina de Percussão com Giba Giba, importante músico gaúcho, e da Oficina de Percussão Corporal com um grupo de fora do Estado. No Bacharelado em Teatro, teve aulas de voz com a atriz e professora Gisela Habeyche e com a fonoaudióloga Ligia Motta. Durante as épocas de montagem de espetáculos, Thiago e todo o grupo UTA têm aulas regulares de voz com a professora Marlene Goidanich.



Figura 6

O quinto entrevistado foi o cantor Ricardo Barpp, que é natural de Caxias do Sul e atualmente vive em Porto Alegre. Começou seus estudos musicais com aulas de violão, participando de um grupo de jovens da Igreja Católica. Um ano depois, entrou no Coral Adulto da Universidade de Caxias do Sul. Depois de dois anos, mais ou menos, começou a estudar canto com a soprano gaúcha Cintia de Los Santos, com quem se preparou para fazer a prova específica do vestibular de música da UFRGS. Nesta instituição, cursou o bacharelado em canto. Cantou em coro por alguns anos, até entrar na Faculdade de Música. Participou de diversas oficinas e *masterclasses* de canto, como com a professora Mart Herr. Ricardo canta regularmente, com repertório lírico e popular, e é professor de canto e preparador vocal do coro da OSPA. Antes de optar pela faculdade de música, ficou em dúvida entre esta e a faculdade de teatro. Ele esteve sempre em contato com o teatro, mesmo tendo estudado mais “formalmente” a música e o canto.

Esteve em cartaz, em 2010, com a ópera *La serva Padrona* (Figura 6), de J. B. Pergolesi e com a ópera cômica *As 7 caras da verdade*, de Nico Nicolaiewsky. Também aprendeu muito sobre as questões dramáticas a partir da própria direção cênica dos espetáculos em que atuou. Sobre os diferentes estilos de espetáculos que envolvem música e teatro, Ricardo destaca que, em se tratando de um cantor que atua ele pensa que:

[...]um cantor vai se sentir como um cantor independente do que ele tiver fazendo. Mas o ponto específico, o ponto mais difícil de entender é isso, essas medidas, essas diferenças que fazem inclusive com que o espetáculo seja bem entendido, ou bem percebido pelo público.” (BARPP, 2010 apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Com essa colocação ele salienta algo que será discutido mais adiante nesta monografia, que é a importância de se ter claro com qual gênero de espetáculo musical e teatral estamos lidando e quais as habilidades exigidas dos artistas atuantes em tais gêneros.

A sexta entrevistada foi a musicista e professora Simone Rasslan. Natural de Dourados, Mato Grosso do Sul, fez sua segunda graduação em música no Instituto de Artes da UFRGS. Desde então vive em Porto Alegre. Começou a estudar música com seis anos de idade, estudando piano com a professora Lenita. Estudou até o curso secundário de piano, que cursou em Presidente Prudente, porque não havia esse curso em Dourados. Viajava, mensalmente, para Presidente Prudente para fazer as provas. Estudava com a professora Lenita em Dourados e fazia as provas no Conservatório de Presidente Prudente. Depois, terminou o curso de piano secundário e fez o curso de Pedagogia/Orientação Educacional. Em

seguida, veio para Porto Alegre e graduou-se em Regência Coral pelo Instituto de Artes da UFRGS. É compositora de trilhas para teatro e faz preparação musical de atores. Sobre seu trabalho com atores ela explica que:

Meu trabalho com atores é esse, formação musical. Então eu não gosto muito de chamar de preparação, preparação vocal. Porque não é. É um trabalho de preparação musical, que é completo. É ritmo, é entender melodicamente, experiência harmônica, experiências musicais. (RASSLAN, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).



Figura 7

Rasslan também é professora de música na educação infantil. A respeito de seu trabalho como professora destaca: “Eu acho que, antes de mais nada, eu sou professora, eu sou educadora. E é o que eu mais gosto de fazer. Quando eu tô trabalhando com os atores, fazendo essa formação, eu sou professora.” E completa falando sobre a profissão de professor: “[...] professor é aquele cara que consegue parar pra entender o processo do outro. Então tem que ser um ser humano muito aberto.” (RASSLAN, 2010).

Ainda sobre seu trabalho com atores, destaco mais um trecho da entrevista:

Então, eu digo sempre que o meu trabalho como preparadora de elenco é pra fazer esse elenco entender a música. Não é aprender a cantar, é aprender a fazer música, no coletivo e no singular, juntos e sozinho e jogar. Porque música é um trabalho de jogo. Tu não faz música pra ninguém, tu faz música pra alguém, e esse alguém é participante. (RASSLAN, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Além disso, Rasslan tem um grupo vocal, onde faz um trabalho de formação musical dos integrantes. É cantora e instrumentista, tendo se apresentado em vários espetáculos como *Rádio Esmeralda*, *A Arca de Noé* (Figura 7), *A Mulher Gigante*, *Xaxados e Perdidos*, entre outros. Em *Rádio Esmeralda*, por exemplo, atuou como personagem que canta, e atuou como instrumentista em espetáculos como *A Arca de Noé* e *A Mulher Gigante*. Sobre este último, ela afirma não ter construído uma personagem, mas que era ela própria, porém com figurino, cantando em cena. Sobre sua aprendizagem para interpretar um de seus personagens que cantam destacou: “A gente fez fazendo.” Desta forma, ela afirma não ter tido uma formação específica de teatro, mas um aprendizado dentro da própria construção dos espetáculos, ou seja, estudando sozinha, com os colegas atores ou com a direção cênica.

Os pontos destacados neste capítulo, sobre a trajetória de cada entrevistado, são apenas uma pequena parte da trajetória destes profissionais, que são todos muito experientes nas suas áreas de atuação. Escolhi destas entrevistas questões que considerei que me fizeram pensar em uma formação interdisciplinar para o cantor-ator e também do preparador vocal.

Algumas questões, como o olhar sobre a linguagem artística que não é a da formação acadêmica do entrevistado apareceu bastante nas entrevistas. Ao conversamos sobre as experiências de formação de cada um, transpareceu um grande respeito da parte de quem falava por este outro campo, em que os entrevistados têm experiência relativamente menor do que aquela no campo ao qual dedicaram a maior parte de suas práticas de estudos, ensaios e apresentações. Para mim, foi marcante perceber nas respostas essa quase unanimidade de pensamento dos entrevistados em relação a não sentirem-se tão aptos no exercício da outra linguagem que não é a da sua formação principal. Nas entrevistas, uma das perguntas feita aos atores foi: “Como se deu a tua formação teatral? E a musical?” Para os músicos, perguntei: “Como se deu tua formação musical? E a teatral?” Surgiram respostas semelhantes em alguns casos. Por exemplo, para um cantor que teve sua formação acadêmica na música, e não no teatro, pode existir uma grande preocupação em dizer “eu não tenho formação em teatro”, “eu fiz alguns trabalhos” e “aprendi fazendo”, “observando colegas de elenco” ou com as “orientações do diretor”. A mesma coisa ocorreu quando perguntei a um entrevistado com formação acadêmica em teatro e ele me disse “não tenho uma formação em música”, “fiz oficinas de música”, “tive ambiente familiar bastante musical”. Um pouco mais tarde, ele também trabalhou com preparação vocal/musical no grupo de teatro do qual é integrante, em que a música é muito presente e, a partir de então, passou a sentir-se mais confiante para utilizar a música em seus trabalhos. Ou seja, nesses exemplos também está presente uma

aprendizagem um pouco mais informal, surgida da necessidade específica presente nos espetáculos em que os entrevistados trabalharam cantando e atuando e que foi fundamental para seu aprendizado. De qualquer forma, todos os entrevistados notadamente desempenham muito bem as funções de cantar e atuar em seus espetáculos. Eles chegaram a esse resultado buscando aprender de diversas formas as habilidades a que não tiveram acesso na academia, com o auxílio da direção cênica e musical, ou da preparação musical/vocal, bem como com os colegas de elenco e muito trabalho individual.

3 O ESPETÁCULO MUSICAL EM SUAS MÚLTIPLAS CONFIGURAÇÕES



Figura 8

As primeiras análises sobre as entrevistas trouxeram à tona algumas questões que considero importantes ao falar das possibilidades de formação do profissional que trabalha com a música e o teatro. A primeira questão surgida gira em torno da definição do tipo de espetáculo de teatro e música a que estamos nos referindo. Sobre a questão do estilo ou gênero do espetáculo, pode existir uma predominância do teatro ou da música, dependendo da formação principal e opção dos artistas envolvidos na montagem. A respeito disso, me dei conta que uma das particularidades desses espetáculos era a predominância ou valorização do teatro ou da música, dependendo do ponto de vista do artista que fazia tal espetáculo. Por exemplo, em um espetáculo teatral, onde a música aparece como um elemento a mais na cena, ou seja, como um “complemento”, esse personagem que canta é interpretado por um ator-cantor, pois a parte dramática terá mais importância nesse caso. Vasconcellos (2009) nos oferece um exemplo dessa questão no musical norte-americano: “a comédia musical americana distingui-se pela ênfase dada à narrativa dramática, muito mais elaborada que nas formas anteriores, pelo entrosamento da linguagem falada com a cantada e pelo altíssimo nível de suas produções.” (VASCONCELOS, 2009).

Já num espetáculo operístico, poderá haver maior ênfase nas questões musicais do que nas dramáticas, devendo a própria música, muitas vezes, dar o caráter para uma cena. Nesse caso falaríamos de um cantor-ator. Para situar o contexto da ópera trago alguns pontos relevantes que constam, principalmente, em *Kobbé. O Livro Completo da Ópera* (1997), do *Guia da Ópera* (2003) e do *Dicionário de Teatro* de Luiz Paulo Vasconcellos⁴ (2009). A ópera surge na Itália no início de 1600, mais precisamente em Florença, com o grupo da Camerata Fiorentina. Ela foi precedida por diversas formas religiosas ou profanas que uniam música e teatro, mas como consta no *Kobbé*, (1997), nenhuma forma precedente havia buscado uma união tão grande entre texto e música como a Camerata Fiorentina:

[...] É verdade que [a ópera] foi precedida por diversas formas religiosas ou profanas que uniam música e teatro, mas nem as pantomimas, sátiras alegóricas dialogadas, nem os mistérios medievais apresentam esta íntima união entre o gesto **musical** e o gesto **teatral** que será a ambição suprema dos homens do **Renascimento** desejosos de recuperar a unidade da **prosódia antiga grega**. A meta com que sonham é um *recitar cantando* em que a força da música seja submetida a um texto que a valorizará. (KOBBE, 1997) (grifos nossos)

Segundo o *Guia da Ópera* (2003), já era uma ambição da “[...]Camerata Fiorentina reunir todas as artes (poesia, pintura, música, dança...) em um espetáculo de ‘teatro total’”. É importante ressaltar que, desde a Idade Média até essa época, reinava o canto polifônico, ou seja, um canto a várias vozes, do qual já não se compreendia mais o texto. Também por isso, os intelectuais florentinos resolveram substituir a polifonia pela monodia acompanhada, canto a uma voz, sustentado por instrumentos. Foi Claudio Monteverdi o maior expoente dessa época. Ele dominava tanto a polifonia quanto a monodia, mas foi com a segunda e com sua ópera *Orfeo* (estreada em 1607), que inaugurou uma nova era musical. Durante os séculos seguintes foram surgindo outros gêneros envolvendo a música cantada na cena e o teatro, tendo alguns se mantido até hoje; outros, se modificaram ao longo do tempo e deram origem a novas formas de expressão teatral/musical.

Os principais gêneros que unem a música e o teatro são: a ópera, a opereta, a comédia musical, a burleta, a *extravaganza*, o *music hall*, o vaudeville e a revista musical ou teatro de revista. Entre um gênero e outro existem diferentes possibilidades de uso da música e do estilo de atuação, podendo haver um maior ou menor intercâmbio entre uma área e outra, quer

⁴ Luiz Paulo Vasconcellos nasceu no Rio de Janeiro em 1941. É ator, diretor e dramaturgo. Foi professor e diretor do Departamento de Artes Dramáticas do Instituto de Artes da UFRGS.

predomine maior exigência musical ou teatral. A todos esses cantores ou atores, chamaremos nesta monografia de cantores–atores, pois foi o fato de cantarem e atuarem em cena o critério de escolha dos mesmos para esta pesquisa. É importante ressaltar que o termo cantor–ator pode ser usado com um caráter mais específico para o cantor–ator de ópera, como por Guse (2009), ou de musicais, como em Kenrick (2008), por exemplo, autores que utilizo como referência para este trabalho. Para esclarecer melhor as possibilidades de espetáculos que envolvem o teatro e a música cantada em cena, bem como sua origem e contextualização, trago definições do *Dicionário de Teatro* (2009) de Luiz Paulo Vasconcellos. O autor não utiliza o termo Teatro Musical, preferindo Comédia Musical ou simplesmente Musical para falar de espetáculos que utilizam a música como parte essencial, mas que também dão ênfase à narrativa dramática. Para ele, a comédia musical é um: “Tipo de peça musicada que surge na Inglaterra no fim do século XX, mas que atinge sua plenitude nos Estados Unidos a partir do início do século XX.” (VASCONCELOS, 2009).

No Brasil, o teatro de revista ou revista musical foi a maior referência do Teatro Musical. Segundo Fernando Bustamante⁵, em entrevista para a revista *Per Musi* da Universidade Federal de Minas Gerais:

Depois da sua decadência na década de 1950, o gênero retorna aos palcos em algumas adaptações do modelo da Broadway, a partir da década de 1960. No período do regime militar vimos seu recrudescimento pela ação da censura oficial em montagens como as de Chico Buarque (*Roda Viva*, *Gota d'Água* e *Ópera do Malandro*). Ainda assim, o gênero parecia não ter o mesmo espaço na preferência do público, como ocorreu no final do século XIX. (BUSTAMANTE. 2010. p.234)

Ele completa esse panorama do teatro musical no Brasil explicando que no início do século XXI os espetáculos no Brasil voltaram a importar o modelo norte-americano da Broadway e têm contado com versões brasileiras de alto nível técnico e de produção com o trabalho dos diretores Charles Möeller e Claudio Botelho. Isso ocorre, em especial, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro em espetáculos como *The Sound Of Music*, encenado no Brasil com o título *A Noviça Rebelde*, com libreto com versão em português (Figura 9).

No Rio Grande do Sul, observei que estiveram em cartaz em 2010 diversos espetáculos unindo música e teatro. Tive a oportunidade de assistir a vários deles, mas aos demais tive acesso apenas por meio de material de divulgação.

⁵ Fernando Bustamante é Licenciado em Artes Cênicas pela UFMG. Ator, produtor, diretor e coreógrafo profissional, trabalhou em cerca de trinta peças de teatro e musicais desde 1995, muitos das quais foram premiadas. Entrevista retirada da revista *Per Musi*, da UFMG, com Ana Taglianetti, Daniel Souza e Fernando Bustamante, sobre o Projeto Teatro Musical na UFMG.

Tivemos a ópera cômica *As 7 caras da verdade*, que, a meu ver, é um musical que faz uma paródia de algumas características da ópera clássica, como a abertura da orquestra, solos virtuosísticos dos cantores, tom bastante dramático de algumas cenas, presença de um coro, entre outros. Esse espetáculo tem música original de Nico Nicolaiewsky, misturando elementos da ópera tradicional com elementos da música popular. Também estiveram em cartaz três óperas tradicionais: *La serva Padrona*, de J. B. Pergolesi, encenada pela orquestra da FUNDARTE, com direção cênica da diretora de teatro Jezebel de Carli e solistas convidados; *Bastien und Bastienne*, de W. A. Mozart (1756-1791), pela orquestra da UNISINOS, com direção cênica de Luiz Paulo Vasconcellos e solistas convidados; e também a ópera *Aída*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), pela orquestra da PUC-RS. Nessas três montagens os solistas eram quase todos gaúchos, com exceção da montagem de *Aída*, que contou com alguns convidados vindos da Argentina.

Tivemos espetáculos como *A fina Flor*, em que uma atriz e um ator—o entrevistado Thiago Pirajira—, interpretavam duas cantoras de rádio. Eles tiveram preparação vocal de Marlene Goidanich. O espetáculo contava com dois músicos tocando ao vivo uma trilha composta especialmente para a peça, com teclado, violão e percussão. Tivemos o espetáculo *5 tempos para a morte*, em que os atores cantavam em cena, com trilha composta por Flávio Oliveira e preparação vocal de Marlene Goidanich. Tivemos o espetáculo *Cabarecht*, com músicas de Bertold Brecht e tivemos o musical infantil *A arca de Noé*, de Vinicius de Moraes e Toquinho, com direção cênica de Zé Adão Barbosa e Direção Musical de Marcelo Delacroix. entre outros.

A Santa Estação Cia. de Teatro esteve em cartaz com a peça *Lipstick Station*; segundo o site de divulgação:

A peça é um experimento músico-teatral inspirado nos espetáculos da Santa Estação Cia. de Teatro, que tem como base do show as trilhas das peças da Companhia e as músicas são executadas ao vivo pelos **músicos-atores**. (grifo nosso).



Figura 9



Figura 10

Alguns grupos de teatro como Oigalé, Terra da Tribo, Usina do Trabalho do Ator, Santa Estação e Cuidado que Mancha, têm muito presente o trabalho musical feito ao vivo em seus espetáculos.



Figura 11

Houve também a vinda de espetáculos de outros estados do Brasil, como a bela primeira produção da Cia. Brasileira de Ópera, a montagem da ópera *O Barbeiro de Sevilha* (Figura 11), do italiano Gioacchino Rossini (1792-1868), com direção artística de John Neschling, apresentada no teatro do SESI.



Figura 12

O espetáculo *Lamartine Babo* (Figura 12), de São Paulo, veio a Porto Alegre como participante do festival Palco Giratório, do SESC. Este espetáculo marcou a estreia do diretor Antunes Filho como dramaturgo e é fruto do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), coordenado por Antunes. O musical *Lamartine Babo* (1904-1963), dirigido por Emerson Danesi, é um passeio pelo universo desse compositor carioca, que compôs a conhecida marchinha de carnaval *O teu Cabelo não Nega*, entre outras. Segundo Antunes Filho, em entrevista concedida ao jornal Zero Hora por ocasião da divulgação do espetáculo:

Lamartine Babo também pode ser visto como um contraponto à onda de musicais importados da Broadway que têm feito sucesso por aqui. Nesta luta de Davi e Golias, o espetáculo vai muito bem, agradando à fatia do público pertencente à velha guarda e também aos jovens. (ANTUNES FILHO. *Zero Hora*, Porto Alegre. 24 maio 2010. Segundo Caderno).

Finalizando, pude perceber, ao longo da pesquisa, que existem em Porto Alegre diversos profissionais atuando em espetáculos que exigem um cantor-ator ou um ator-cantor e que eles, geralmente, têm formação acadêmica em umas das duas áreas, ou também na dança. Eles buscam aprendizagem nas outras áreas, que não a da sua formação principal, através de colegas de elenco, direção musical ou cênica, oficinas, aulas particulares, ou mesmo um pouco de cada uma dessas opções, além de muito estudo individual. Também

observei que muitas vezes há a exigência de um bailarino–ator–cantor, que é um profissional muito requisitado no campo dos musicais, porém esse tema foge do objetivo principal desta monografia, que são os limites de formação entre o cantor que atua e o ator que canta.

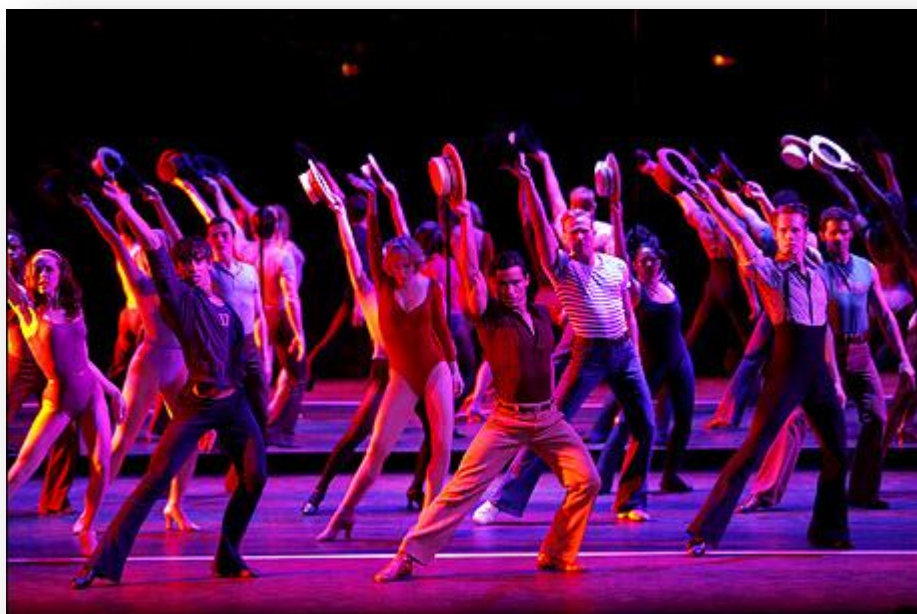


Figura 13

3.1 O PAPEL DA MÚSICA NA CENA

Despertar emoções foi o ponto de ligação entre todas as entrevistas.

O papel da música na cena parece ser quase sempre o de despertar emoções, mas ela aparecerá de variadas maneiras e com diferentes sentidos e objetivos, dependendo do gênero de espetáculo a que estivermos nos referindo. Por exemplo, podemos ter a música como “pano de fundo” em espetáculos teatrais; neste caso ela servirá como trilha sonora para uma peça de teatro. Nesse contexto, o da trilha sonora, Rasslan (2010) diz que: “Em um espetáculo de teatro, a música tem que [...]. Ela não está à frente da cena. A cena está à frente. Num espetáculo de teatro, a trilha que se destaca é uma trilha ruim. A música é um elemento da dramaturgia.” (RASSLAN, 2010).

Em espetáculos teatrais, podemos ter também canções que servem como a própria narrativa da peça, onde cada canção conta uma parte da história, assim como pode haver música cantada em cena com um caráter de sonoplastia, sendo algo que aparece como um elemento a mais na cena, sem ter a função específica de contar uma história. No caso do teatro

musical, a música passa a ter uma importância maior na narrativa, mas ainda assim, como explica Bustamante (2010), “Tudo deve ser planejado em função da cena.” Já na ópera, o elemento principal é a própria música.

Barpp (2010) resume sua visão com relação ao papel da música na ópera e no teatro musical da seguinte forma: “Eu acho que tem que se entender que num espetáculo de ópera a música é o que leva, né? A música define a ação dramática, a música define o que o personagem tá fazendo em cena [...] tudo sai da música.” Já no Teatro Musical esse papel é diferente: “Num espetáculo de teatro musical não. Acho que a música contribui pra fazer aquela ação dramática, ou aquela situação acontecer”. (BARPP, 2010).

Da mesma forma, fala sobre a voz no teatro e a voz na ópera:

Na ópera você tem 80% da sua concentração é em fazer a música. Fazer a voz acontecer...Claro, tem tudo isso texto, música, ação dramática, mas o cantor de ópera, o ator de ópera ele se comunica através da voz e o ator de teatro ou o cantor de teatro, ele se comunica **também** com a voz. (BARPP, 2010 apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa). (grifo nosso)

Assim como Barpp destacou a questão de a música ser o adjetivo do termo Teatro Musical: “Porque um Musical é concebido como Teatro Musical, e não como, Música Teatral... Então, claro, já se supõe que os atores tenham muito preparo teatral, corporal e que **também** cantem” (BARPP, 2010)(grifo nosso), Fernando Bustamante destaca o mesmo ponto em entrevista na revista *Per Musi* (2010): “É muito importante para o diretor/encenador esclarecer para todos os membros da equipe de criação que a “música”, nos musicais, torna-se um adjetivo do substantivo teatro.” (BUSTAMANTE, 2010, *Per Musi*, p. 235).

Rodriguez e Barpp destacam algo bastante interessante com relação à “artificialidade” da ópera e do teatro musical, ao dizer que ninguém para uma atividade e começa a cantar um texto ao invés de dizê-lo, por exemplo, e que é importante que o espectador saiba a que tipo de espetáculo está indo assistir, lembrando também que esse artificialismo pode gerar tanto uma rejeição por parte do público, quanto uma grande admiração. Como diz Rodriguez:

Então no momento em que tu estás fazendo teatro e as pessoas em vez de falar estão cantando...Isso gera um artificialismo. [...] aí eu acho muito importante com que espírito a pessoa foi assistir ao espetáculo. Então é importante que tu vá sabendo que é um musical ou algo do gênero. (RODRIGUEZ, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Por outro lado, ele diz que quem vai à ópera está buscando justamente essa experiência de ver que as pessoas ao invés de falar estão cantando. Essa proposta de espetáculo que tem conquistado muitos admiradores, também encontra resistência das pessoas

que não apreciam essas estéticas. Ricardo comenta o fato de algumas pessoas não gostarem do gênero Teatro Musical “porque de repente tem uma ação acontecendo com texto falado e daí se para pra cantar uma música.” (BARPP, 2010), ou, como também observou Rasslan (2010) na entrevista, algumas pessoas estranham o fato de: “Para tudo que lá vem a música”, como muitas vezes ocorre nos musicais da Broadway. Importante esclarecimento faz Barpp (2010) com relação à consciência sobre as diferentes propostas estéticas:

[...]é imprescindível que se tenha no pensamento o seguinte: um espetáculo de ópera é uma ópera, um musical é um musical, um espetáculo que tem canções é um espetáculo que tem canções e isso é uma coisa que eu acho que é muito importante. Não só pra quem assiste, quando vai assistir entender, saber que tipo de espetáculo se está assistindo, como pra quem faz (BARPP, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Barpp (2010) afirma que muitas vezes as pessoas vão a um espetáculo buscando se identificar com algo, se relacionar de alguma forma com a história que está sendo contada, e que mesmo tendo muita verdade na interpretação de um cantor numa cena de amor ou de morte, aquela cena pode ser vista, muitas vezes, como um “exagero” se comparada à “vida real” e por isso a importância de o espectador também saber a que tipo de espetáculo está indo assistir.

De acordo com as questões levantadas nas entrevistas está o francês Patrice Pavis (2010), estudioso do fenômeno teatral, em seu livro *A análise dos Espetáculos*. Ele fala dos componentes do espetáculo teatral e sobre metodologias de análise dos mesmos. No capítulo intitulado *Voz, Música, Ritmo* ele aborda as funções da música na encenação ocidental, em diversas situações, inclusive a sua função no cinema e no teatro musical.

O autor enumera as diversas funções que a música preenche na encenação contemporânea:

- Criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera introduzida por um tema musical, podendo se tornar um *leitmotiv*; durante esses intervalos o auditor faz um balanço, respira, imagina o que segue. A música é então um “remédio de conforto”.
- Tal atmosfera torna-se às vezes um verdadeiro cenário acústico: algumas notas dão o lugar da ação.
- Às vezes, a música é apenas um efeito sonoro cujo objetivo é tornar uma situação reconhecível.
- Pode também ser uma pontuação da encenação, sobretudo durante as pausas de atuação, as mudanças de cenário.
- Cria às vezes um efeito de contraponto, desde os *songs* brechtianos que comentam ironicamente a ação, até a música barroca entre sequências de *Ralé*, na encenação de G. Bourdet.
- Segundo a técnica cinematográfica, a música cria uma sucessão de climas.
- Pode se tratar de uma produção de ação graças aos meios musicais: o teatro musical ultrapassa a função ancilar de uma cena, para se tornar o centro da atenção e integrar a teatralidade e suas próprias exigências (G. APERGHIS, H. GOEBELS, Apud, PAVIS, 2010, p. 133)

Assim, a música num espetáculo pode ter várias funções, desde criar uma atmosfera para uma cena, servindo como uma trilha sonora, até ser seu foco principal, como pode ser no caso de uma ópera. Seja como for, trará sempre uma emoção diferente para as cenas em que aparece.

4 A SEPARAÇÃO DAS LINGUAGENS NA EXPERIÊNCIA ACADÊMICA DE TEATRO E MÚSICA

Este capítulo surgiu a partir dos depoimentos, das entrevistas, nas quais se pode observar que alguns dos entrevistados disseram ter “aprendido fazendo” ao se referir a sua atuação em espetáculos em que uma das tarefas desempenhadas (canto ou atuação) não foi trabalhada durante a graduação em música ou teatro. Através da revisão de literatura sobre o tema do cantor-ator e pelas entrevistas, observei que em vários países essa formação específica pode se dar na academia, como acontece nos EUA, Inglaterra e Argentina, e também em escolas especializadas, como acontece com mais frequência, ou no antigo sistema de conservatório, como exemplificou RODRIGUEZ sobre sua experiência de formação no conservatório de música em Maastricht, na Holanda. Essa oportunidade de integração é pouco difundida no Brasil; apesar disso existem escolas que procuram suprir essa demanda há alguns anos, como é o caso da Casa de Artes OperAria (SP), que forma tanto cantores de musical quanto de ópera, entre outras que estão surgindo nesta década no Brasil.

Existem, no nosso Instituto de Artes da UFRGS, cursos de Música, Teatro e Artes Visuais. Mais recentemente, também ganhamos a graduação em Dança que até o momento está ligada à Faculdade de Educação Física. Entre estes cursos, que são todos de áreas artísticas, não há muito intercâmbio de projetos nem de disciplinas. É evidente que cada curso já tem suas inúmeras especificidades, porém também têm muitas questões em comum que poderiam ser trabalhadas com um departamento ajudando o outro. Nesta monografia quero abordar especificamente a necessidade de um maior intercâmbio entre a música, em especial o canto, e o teatro. Questiono-me de onde surge essa separação que não corresponde às demandas de trabalho em espetáculos que exigem experiência nas duas áreas e que são cada vez mais abundantes no cenário artístico e cultural da cidade de Porto Alegre, onde ocorreu esta pesquisa.

Com relação à separação das linguagens musical e teatral nos espaços de formação de canto em Porto Alegre, Rodriguez lembra que: “[...]tem até alguns profissionais hoje que estão cantando e atuando por aí...tanto aqui em Porto Alegre como fora de Porto Alegre, que não tinham experiência nenhuma cênica, por que os lugares de formação que nós temos hoje não capacitam[...]” (RODRIGUEZ, 2010)

Esses profissionais, como inúmeros outros, “aprenderam fazendo”, desafio recorrente encontrado pelos entrevistados desta pesquisa. No caso exemplificado acima, o aprendizado

se deu através da experiência de montagem de óperas com trabalho de direção cênica, no grupo Ópera de Bolso, que teve como um dos criadores Carlos Rodriguez.

Ao encontro da colocação de Carlos, também Marlene fala sobre sua experiência de trabalho na academia: “Esta interdisciplinaridade nunca existiu aqui no Instituto de Artes.” Muito embora ela e alguns outros professores do Instituto de Artes tenham se dedicado incansavelmente para que esse trabalho em conjunto se realizasse, buscando integrar maior número professores dos dois departamentos do I. A. UFRGS, o DAD e o DEMUS. Marlene conta da dificuldade que encontrava, muitas vezes, ao tentar dialogar com alguns colegas de trabalho, que eram contra o canto no teatro, pois alguns diziam a ela: “Ator não precisa cantar, aqui não se faz musical da Broadway!” Ela conta que já estava trabalhando com a preparação vocal de atores quando foi chamada para trabalhar na Graduação do DAD, onde criou e lecionou por 16 anos, as disciplinas da graduação Expressão Vocal para Teatro I, II, III, IV e Prática de Canto para Teatro I e II. Em suas disciplinas ela mostrava um amplo panorama da nossa história da música ocidental. A professora explica que no primeiro semestre do curso de Teatro lecionava em dois encontros de dois períodos cada um. Um para a voz falada e outro para a voz cantada. Durante a entrevista enfatizou muito que a seu ver “a voz falada e cantada tem de ser trabalhadas juntas, como um todo. E não separado.” (GOIDANICH, 2010).

Já no DEMUS, não tive notícia de que os alunos de canto do I. A. tenham tido em alguma época aulas de expressão vocal que trabalhasse a fala cênica e o texto, junto com um panorama da história do teatro e dos gêneros teatrais ocidentais, por exemplo. Mas eu soube de uma disciplina que existiu há cerca de trinta anos, denominada Experiências Integradas, ministrada em conjunto por três professoras, uma de música, uma de teatro e uma de artes visuais, que era oferecida para os alunos desses três cursos. Não soube por que motivo essa disciplina não consta mais no currículo. Aqui trago mais uma citação de Marlene, quando conta sobre as aulas que ministrava no DAD, ilustrando essa ideia da importância do trabalho com a interdisciplinaridade:

Então, isso é uma coisa que sempre foi bem importante no DAD, que eu levava os livros que eu tinha de artes visuais, sabe? Para situar as pessoas, cada música tem um gesto musical, cantar tendo a imagem apropriada. Em que espaço arquitetônico essa música é executada? Como é que era a pintura da época? Como era a escultura da época? Isso faz parte, porque eu acho que um ator tem que ter cultura geral. Tem que ler muito. Como é que ele vai criar um imaginário sem muita leitura. Conhecer línguas, porque de onde ele vai conseguir material? Ele precisa conhecer línguas. Então essa coisa eu sempre incentivava muito. (GOIDANICH, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Carlos nos traz na entrevista a relevância que teve para seu trabalho a possibilidade de fazer uma formação envolvendo música e teatro no Conservatório de Maastricht, Holanda:

“Tu tens no curso do Conservatório inclusive esgrima, pra tu aprenderes a te movimentar, trabalhar a postura, uma serie de coisas. Nós tínhamos os cursos de texto dramático onde se fazia cenas de Shakespeare[...]” (RODRIGUEZ, 2010).

Sabemos que o sistema de conservatório é diferente do ensino de música dentro da universidade, e que nos conservatórios europeus, como é o caso do exemplo acima, há uma maior ênfase na prática musical dos artistas em comparação a estudos teóricos. Na universidade às vezes ocorre o contrário. De qualquer forma, o objetivo deste capítulo não é comparar os diferentes sistemas de ensino das artes, muito menos criticar a faculdade de música ou a de teatro e sim refletir sobre a possibilidade de um maior diálogo entre as duas, pois noto que existe uma demanda de estudantes que poderiam ser beneficiados em sua formação em decorrência disso. Uma possibilidade de intercâmbio poderia ser, como havia sugerido Marlene na época em que lecionava no DAD, os alunos de canto no teatro terem o auxílio de um aluno de piano que pudesse fazer o acompanhamento das canções durante as aulas: “De repente, receber créditos e que isto é uma experiência incrível, acompanhar. Aprender a acompanhar, né?” (GOIDANICH, 2010). Poderia ser uma experiência de aprendizado para os dois lados. Penso que os estudantes de canto e de música (bacharelado e licenciatura) seriam beneficiados se tivessem uma disciplina de expressão vocal em seu currículo, por exemplo. Existem algumas disciplinas que são abertas aos dois cursos, como o canto coral no DEMUS da UFRGS, o que já é uma experiência musical bem importante. Também existe uma disciplina chamada Música e Ritmo, oferecida para alunos de artes visuais e dança. Há também os cursos de extensão, que são abertos à comunidade em geral, mas penso que poderiam ser feitos mais projetos no sentido de uma maior integração entre as duas linguagens.

Pirajira (2010) comenta sobre a importância de uma preparação vocal e musical para o ator, que no caso dele, ocorre continuamente em seu grupo de teatro e é ali praticada por todos os componentes do grupo:

Mas aí eu percebo isso, é que. É, tanto num trabalho, né que a música tinha uma função fundamental no espetáculo, quanto nesse que ela já tem um caráter mais assim de é, contornar os momentos de cena, eu vejo que é muito importante esse preparo anterior, né? Musical meu, né? Que se dá desde assim do aquecimento. (PIRAJIRA, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Nos cursos de graduação da FUNDARTE/UERGS, de Montenegro, houve uma grande reflexão no sentido de não separação das artes, além da não separação da formação artística da pedagógica, como Rossana Perdomini Della Costa nos mostra em sua Dissertação de Mestrado (2009):

Como já me referi anteriormente, o título inicial do curso da FUNDARTE/UERGS, Pedagogia da Arte, era geral, pois se referia à qualificação das quatro linguagens artísticas (Teatro, Música, Dança e Artes Visuais), comportando a ideia de não-dicotomização dos saberes artísticos e pedagógicos. (Costa, 2009, p. 38).

Eu considero essa reflexão de Rossana, bem como os diferentes artigos encontrados no livro *Pedagogia da Arte. Entre-lugares da criação* (2010), organizado por Gilberto Icle, algo que ajuda a investigar o motivo dessa separação das linguagens artísticas na academia, que foi algo que permeou toda a nossa especialização em Pedagogia da Arte. O livro traz considerações sobre dança, teatro, artes plásticas, visualidade, poesia, cultura visual, desenho animado, brincadeira, performance, linguagem, estética, artes, abordando, inclusive, a fala, no capítulo *A performance da fala*, escrito pela orientadora desta monografia, Celina Alcântara. O livro agrupa essas linguagens sob o título de Pedagogia da Arte. Penso que o estudo de Rossana, bem como o conceito de pedagogia da arte, possa ser uma grande contribuição para os estudantes e profissionais das áreas envolvidas, ao não dicotomizar essas linguagens. Infelizmente, não poderei me aprofundar nesse conceito nesta monografia, cujo objetivo principal foi o de investigar possibilidades de formação para um cantor-ator. No entanto, partindo desse foco, me deparei com o desafio da separação existente entre as linguagens na experiência acadêmica de teatro e música e, desse modo, não pude deixar de pensar sobre estas questões.

5 A VOZ COMO INSTRUMENTO DE TRABALHO DO CANTOR E DO ATOR

A fonoaudióloga Deli Montanari Navas, no livro *Temas em Voz Profissional*⁶, no capítulo *A Voz no Teatro*, traz um panorama geral da história da voz no teatro. A autora escreve:

O teatro clássico grego foi base da escola teatral moderna. Os princípios da fala efetiva no palco se estabeleceram por volta do ano 400 a.C com Aristóteles, na Grécia antiga, que definiu a forma e a função da tragédia no teatro. Estes princípios, intimamente ligados à retórica, guiaram a voz e a fala de atores no palco até o século XIX, quando, então, uma forma mais simples e natural de representação foi introduzida. (NAVAS, 2007, p. 103-104).

Navas conta um pouco dessa história desde a Grécia antiga até os dias atuais. Na Grécia Antiga, a retórica influenciou a representação teatral, inclusive em aspectos vocais. “Os teatros eram grandes e abertos, os atores usavam máscaras nas representações tanto de comédias como de tragédias, o que exigia dos atores técnicas vocais eficientes para a clareza e a projeção vocal. (NAVAS, 2007, p. 104)” Naquela época, além de saber recitar, o ator também deveria saber cantar. Navas (2007) diz que a harmonia entre expressão corporal, voz e adaptação à personagem eram princípios utilizados naquela época e que se mantiveram até os dias atuais.

No período do império romano, o teatro seguiu o modelo grego, trazendo a novidade de incluir a pantomima. Já na etapa final desse império “A retórica perdeu sua força e só retoma importância com o cristianismo na pregação cristã.” (NAVAS, 2007, p.104) No período da Idade Média, com o propósito de difundir o cristianismo, há um ressurgimento do teatro através de representações bíblicas.

Segundo Mathias (1986), em Roma, no século IV, foi criada a primeira escola de canto para formação de canto religioso e até o século XVI, o maior desenvolvimento da música era ligado à Igreja. Segundo Mathias (1986): “Nos séculos XII, XIII e XIV trovadores e mestres cantores executavam uma música profana, cujas melodias se espalharam, até que se incorporaram à igreja, apesar da luta desta em não aceitá-las”. (MATHIAS, 1986, p.36)

No renascimento surgiu uma nova estrutura de teatro, que era “fechado, com palco, cortinas, cenário e iluminação. [...] O treinamento do teatro renascentista era baseado em expressão corporal (face, olhos, mãos, braços) e emoção ligada à retórica elaborada.” (NAVAS, 2007). Foi somente nessa época e na Itália que as mulheres começaram a participar

⁶ O livro *Temas em Voz Profissional* (2007), organizado pela fonoaudióloga Silvia M. Rebelo Pinho (SP), traz diversos artigos sobre a voz no canto, no teatro e outros contextos de voz profissional.

na representação de peças teatrais, na *Commedia dell'arte* (século XVI), o que antes não era permitido. Na mesma época, na Inglaterra, surgiu o grupo de teatro de Shakespeare.

Segundo Navas (2007), o ritmo do verso utilizado nos sonetos de Shakespeare era escrito de forma que cada verso durasse o tempo de uma inspiração. Ela escreve que “A maior dificuldade na representação dos textos de Shakespeare sempre foi o equilíbrio entre som e significado.” E que “A voz deve ser melódica, quase comparável a árias de ópera, mas sempre de acordo com o significado.” (NAVAS, 2007, p.105).

Por volta de 1600, surge também a ópera e com ela começam a se difundir as escolas de canto. Segundo Coelho (1994), “Foram os grandes mestres do *bel canto* os primeiros a tratarem a voz como um instrumento e o cantor como instrumentista e a identificarem a necessidade de procedimentos sistematizados de estudo e exercício para o aprimoramento da voz.” (COELHO, 1994, p.67).

Chegando aos séculos XVIII e XIX o teatro passou a utilizar um estilo mais real e conversacional de representação e alguns atores e diretores estabeleceram estilos próprios de dicção e voz. O teatro nos séculos XX e XXI mudou bastante e tornou-se mais variado. Novos métodos de representação surgiram, como o de Konstantin Stanislavsky. Houve grandes avanços com relação ao treinamento vocal, devido ao aumento de pesquisas nesta área. Navas (2007) conta que inclusive “o uso da retórica voltou a demonstrar *status* social. Novamente, o que é dito de forma atraente é mais efetivo tanto na política quanto no comércio. Os anos 1960 introduziram nova forma de representação teatral, o teatro não verbal, ou pós-moderno.” (NAVAS, 2007, p.105).

Por fim, sobre o teatro moderno, Navas (2007) explica que este mostrou mudanças nos métodos de interpretação e na literatura. Ela explica que “a linguagem utilizada sempre reflete uma ideologia: realismo, naturalismo, simbolismo, expressionismo, surrealismo, absurdismo, teatro épico, etc” e que “em consequência direta a linguagem influencia a voz, o texto e a emoção a serem representados, ao mesmo tempo em que modifica a produção vocal do ator.” (NAVAS, 2007, p. 105-106).

No canto também se desenvolveram muitos estilos diferentes e hoje existem diversas abordagens para a técnica vocal, como no canto lírico, canto na música popular brasileira, no *rock*, no *pop-rock*, no sertanejo, *gospel*, entre outros. Essa abordagem vai depender do estilo do cantor. Embora os elementos técnicos trabalhados sejam os mesmos, haverá alguns pontos que serão abordadas de maneira diversa, e é importante que se saiba dessas diferenças ao trabalhar cada estilo, como nos fala Ligia Motta:

Por exemplo, trabalhar com canto lírico, trabalhar com canto popular, trabalhar com o canto dentro do canto popular os estilos diferentes. Por exemplo: o canto religioso né, o canto coral, que é totalmente diferente, o *rock*. Então eu acho que há bastante diferença. Tem que trabalhar às vezes com o canto como no *rock*, por exemplo, em cima de questões que não são tão adequadas para o uso da voz, questões que podem machucar a voz. Como que tu vais facilitar isso pra que não aconteça tanto. Mesma coisa no teatro também. Mesma coisa no sentido de trabalhar com vozes que podem prejudicar, quando o personagem tem uma voz mais específica assim. Então eu acho que sim, eu acho que muda bastante e tem que, a gente tem que ter esse conhecimento. O canto lírico é muito diferente do canto popular, por exemplo. (MOTTA, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Abaixo um trecho da entrevista de Rodrigues me parece complementar ao que foi dito por Motta, pois ele lembra que mesmo em abordagens diferentes, a voz é uma só, e pode se desenvolver a ponto de executar muitos estilos musicais diferentes.

Eu acho que o cantor tem que ter uma técnica boa o suficiente que te permita transitar por vários gêneros. Claro que tu deves ter capacidade de no momento em que tu estiveres cantando um repertório popular que tu não cantes de uma forma lírica. Tu entendes? E isso requer técnica que te permita transitar por vários gêneros.” (Rodríguez, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

No mesmo caminho das citações anteriores, Ana Taglianetti⁷ esclarece alguns conhecidos pontos de quem estuda canto e que são extremamente relevantes com relação às diferentes técnicas de canto, desmistificando a ideia de que um cantor pense que só é possível cantar bem um determinado estilo de música, como o canto lírico, a MPB, o *belting*, em detrimento de outros:

Quero esclarecer que, embora haja certo preconceito disseminado sobre estereótipos no meio musical – cantor lírico, cantor popular, cantor de musicais, é um mito dizer que o uso de uma técnica impossibilita o uso de outra. São como chaves liga-desliga, por mais que alguns discordem. São maneiras diferentes de usar o aparelho vocal. Não há razões que impeçam o ajuste do aparelho vocal de acordo com a necessidade. Como o instrumentista de cordas, o cantor pode iniciar, graduar e interromper o *vibrato*, como forma de expressão. Pode, também como o instrumentista de cordas que aproxima ou afasta o arco do espelho ou do cavalete, mudar o timbre e intensidade da voz, aumentando ou diminuindo o espaço oro-faríngeo e laríngeo ou, mesmo, mudando o formato dos lábios. Mas, é claro, deve se conhecer os mecanismos para fazê-lo. Não adianta o cantor achar que pode cantar ópera se nunca estudou a técnica do canto operístico e a cultura da ópera! Para dominar qualquer uma destas técnicas, são necessários muitos anos de prática e estudo. (TAGLIANETTI, 2010, Per Musi, p. 237)

Por isso, trabalhar cantando cada dia em um estilo diferente, certamente não é tarefa fácil e exigirá um domínio enorme da própria voz. Isso ocorre muitas vezes com o professor

⁷ Ana Taglianetti é professora, cantora, atriz e diretora teatral especializada em ópera e teatro musical. Mestranda em Performance Vocal pela *City University of New York* e Bacharel pela Escola de Arte Dramática da ECA/USP. Em Nova Iorque, especializou-se em Teatro Musical pela *Lee Strasberg Theatre Institute*, Regência de Ópera na *Juilliard School of Music* e Ópera na *Mannes College of Music*. Fundou a Casa de Artes Operária (www.operaria.com.br) em 2003, centro de formação para o teatro musical e ópera, na cidade de São Paulo, a partir da qual dirigiu mais de trinta espetáculos musicais.

de canto, que embora possa ter elegido para sua vida como cantor apenas um ou dois estilos principais para cantar, em aula precisará ter domínio técnico suficiente de outros estilos para poder trabalhar com seus alunos.

Com relação à importância dada ao trabalho vocal ao longo dos anos Ligia comenta que: “[...] antigamente, principalmente a arte, eu acho, no teatro mesmo, a gente observa, observava, que havia uma resistência de não ter a técnica. Porque a técnica pode tirar a criação. No canto também existia isso.” (MOTTA, 2010). Isso é algo que eu também observo, ainda hoje, em conversas com alguns cantores e atores (não os entrevistados), que acham que o trabalho de técnica vocal pode “estragar” ou “modificar” uma voz naturalmente “bela” e com “estilo” que algumas pessoas julgam ter. Um trabalho de técnica bem feito jamais acarretaria tal problema, pois a técnica serviria para que aquela voz naturalmente “bela” pudesse ter mais resistência e saúde, tornando o cantor mais consciente de suas possibilidades vocais e permitindo que sua voz se mantenha saudável por muitos anos.

5.1 O QUE MUDA DO TEXTO FALADO PARA A VOZ CANTADA EM TERMOS DO USO DA VOZ

Depois de falar sobre questões específicas da voz no canto e no teatro, trago este questionamento, que foi feito aos entrevistados, pois é um questionamento que eu me fazia e que certamente era algo com que todos os entrevistados se depararam em seus trabalhos, seja como cantor, ator ou preparador vocal. Cada um opinou segundo a sua experiência sobre este questionamento que eu fiz na entrevista. A fonoaudióloga Ligia explica algumas questões a esse respeito:

Muda desde a frase melódica né, o ritmo, a fluência do texto da palavra, quanto toda a questão da musicalidade, da percepção auditiva e principalmente das ressonâncias, das caixas de ressonância [...] Mas acho que essa mudança tem que ser muito sutil. Eu acho que se o ator que está maduro ele faz isso com muita sutileza e isso se torna quase imperceptível para o espectador [...] Por exemplo, a questão respiratória, a questão postural, os espaços de aberturas internos. Acho que o movimento da articulação da palavra com ritmo. Acho que é um todo. (MOTTA, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Falando mais com relação às diferentes estéticas de canto na cena, Simone Rasslan explica que:

[...] bom, aí tu vai entrar em estéticas, né? Porque eu posso inserir uma música cantada na cena, sendo ela texto da cena, né, servindo como texto. Tipo, o ator chega e (demonstra batendo palmas como chamando alguém e depois cantando um texto): “que é que tem pra comer? Eu pergunto e não calo. A

fome que me assola eu como até que me...” Ele tá falando. Esse canto é texto, ele é texto. Agora quando a música, ela cai de paraquedas, ela não é texto, ela tá fora, ela é uma, vamos dizer assim, uma ilustração da dramaturgia, é uma outra coisa. E aí tem que tá muito ligado com o diretor pra aí ficar muito claro, muito consciente pro ator pra ele “agora eu sou isso”, tipo Broadway mesmo. Para tudo que lá vem a música, né? (RASSLAN, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Falando neste momento em que uma cena falada continua através de uma canção, o que é característico no musical da Broadway, diversos autores destacam a importância da verdade no trabalho de atuação do cantor–ator, para que essa canção que “invade” a cena não tenha uma distância tão brusca com relação a cena em que aparece. É importante uma grande consciência cênica por parte do cantor–ator, como aparece já no prefácio do livro *Acting in Musical Theatre*:

Eu quero que a personagem que está cantando soe como a mesma personagem que estava falando apenas alguns instantes atrás. A canção é simplesmente uma extensão aumentada do diálogo, e se nós – atores e escritores – fazemos está transição aparecer discreta e natural, isto ajuda a convencer o público que o que estão vendo é vida real. (DEER; DAL VERA, 2008, Prefácio) (tradução nossa).

Sobre o canto do artista de musical, da mesma forma que na citação acima, Motta (2010) destaca que: “o canto é uma extensão do processo da fala cênica. Mas eu acho que quando ele entra também [...]o canto tem que aparecer como essa extensão, esse complemento, mas que traz uma riqueza muito grande da expressividade do texto.” Ela diz que essa passagem da fala para o canto e do canto para a fala é uma passagem muito importante na cena, na interpretação, e que esse é o diferencial do musical.

Nota-se aí uma grande e importante ênfase no trabalho de atuação do cantor–ator, daí a preocupação, que também compartilho, na qualificação do trabalho do profissional dessa área, cuja a formação inicial está centrada na parte musical e não na experiência cênica. Da mesma forma, Marlene diz que “não deveria haver diferença entre voz falada e cantada”, isto é, essa mudança deveria ser sutil e quase imperceptível ao espectador. Ela diz também sobre a fundamental importância do estudo do texto neste processo. Com relação à mesma questão da importância do entendimento do texto, mas focando o caso da ópera, Carlos (2010) diz que: “Chega um momento que as pessoas, que a música por si só ela já não fala. Uma voz bonita por si só já não fala. As pessoas querem ver a tua interpretação”.

Pude perceber através das leituras e das entrevistas que a importância do estudo minucioso do texto é fundamental não só para o ator, que já o trabalha profundamente em sua formação, mas também para o cantor, em especial o cantor–ator. Pois é sempre importante lembrar que a voz é o único instrumento musical capaz de se comunicar também através das palavras. O preparador vocal é indispensável nesse processo e poderá orientar seus alunos a

realizar esses ajustes da fala para o canto de maneira sutil e sem que pareçam duas vozes diferentes. Como explicou Marlene, se a voz cantada e a voz falada de uma pessoa parecem duas vozes diferentes, deve ser feito um trabalho de busca de uma voz mais natural da pessoa, pois ou na fala ou no canto ela está fazendo artificialismos desnecessários e até improdutivos para sua voz. É neste ponto que mais aparece a importância de se trabalhar a voz como um todo, não separando a fala e canto.

Nesse sentido, a fonoaudiologia pode ajudar cantores e atores a compreenderem melhor os mecanismos envolvidos na produção de sua própria voz, especialmente através de um trabalho diferenciado, como é o caso do trabalho da fonoaudióloga Ligia Motta, que busca conhecimentos musicais e teatrais para sua prática como preparadora vocal e que já trabalhou muito com atores e cantores. Segundo a fonoaudióloga Deli Montari Navas (2007): “O principal objetivo do treinamento vocal fonoaudiológico para atores de teatro é melhorar a expressão, com consequente aumento da projeção vocal e clareza articulatória” (NAVAS, 2007, p. 106).

Sobre o treinamento vocal do ator ela diz que:

O treinamento vocal deve incluir explicações sobre anatomia e fisiologia do aparelho fonador, especialmente porque esse profissional utiliza a voz como principal instrumento de trabalho, portanto, precisa conhecê-lo para aprender a utilizá-lo e controlá-lo da melhor maneira possível.” (NAVAS, 2007, p. 107)

Isso vem ao encontro do que Motta trouxe na entrevista quando disse que, atualmente, os profissionais da voz a procuram mais no consultório para o aprimoramento da voz falada e cantada e não mais tanto quando já estão com algum problema na voz, como rouquidão ou fadiga. Navas (2007), também afirma que:

O *pitch*⁸ deve ser adequado à fala habitual e à do personagem, assim como a intensidade. A extensão vocal precisa ser ampliada, pois ao longo da vida profissional, o ator vai interpretar vários personagens, com requisitos vocais diferentes, inclusive para o canto. A intensidade deve ser adequada ao teatro ou ao local da apresentação. (NAVAS, 2007, p. 108)

Para finalizar esta colocação sobre as contribuições dos estudos da fonoaudiologia para a voz no canto e no teatro, trago uma fala de Ligia em nossa entrevista: “é a arte e a ciência tentando andar juntas” (MOTTA, 2010).

⁸ *Pitch* é a frequência do som emitido.

6 O TRABALHO VOCAL DESENVOLVIDO COMO UM TODO: a voz falada, a voz cantada, o corpo e as emoções trabalhados em conjunto.

Uma questão bastante marcante para mim ao longo desta pesquisa é o da voz como instrumento de trabalho da música e do teatro. Além disso, é importante a questão de como o trabalho da voz falada poderia contribuir para o trabalho do cantor e como o trabalho de canto poderia ajudar na fala, bem como a importância do preparador vocal neste processo. A voz falada junto com a voz cantada. Não trabalhar “duas vozes” diferentes. Ou seja, buscar a intersecção entre a voz falada, a voz cantada, o corpo, as emoções, tudo desenvolvido de maneira conjunta. O preparador vocal é a figura essencial nesse processo, e pode ser, segundo a fonoaudióloga Lucia Helena Gayotto (1997), um fonoaudiólogo, diretor, ator, professor de oratória ou cantor. Neste capítulo trago vários trechos das entrevistas, alguns trechos da bibliografia, e reflexões sobre minha prática como cantora e professora de música e canto, nos quais me baseio para afirmar a importância de se trabalhar a voz falada e a voz cantada juntas e não dissociadas do corpo e das emoções que produzem som.

Sendo a voz o instrumento de trabalho do cantor e do ator, trago uma definição de Coelho(2005), professora de música do I. A. da UFRGS e autora do livro *Técnica Vocal para Coros* (2005):

A voz é o resultado sonoro de um instrumento que exige cuidados. Objetivamente falando, é um som laríngeo, apoiado na respiração, amplificado nos ressoadores e modelado nos articuladores. A comunicação é, portanto, o compromisso maior do processo fonatório. A técnica deve ser posta a serviço dela. (COELHO, 2005.p.11)

Sendo a comunicação o compromisso maior do processo fonatório, podemos considerar a fala e o canto unidos nesse sentido. A importância do trabalho vocal tanto para a fala cênica quanto para o canto é enfatizada por Navas (2007):

A voz e o domínio da expressão vocal são elementos fundamentais para o trabalho do ator de teatro sério. Técnicas são necessárias para melhor projeção, articulação clara e precisa, domínio do controle vocal para a fala e canto. Tudo em associação harmônica com as expressões faciais e corporais. (NAVAS, 2007, p. 103).

Carlos Rodriguez (2010), ao falar especificamente da técnica para a voz cantada, coloca como essências os mesmos pontos descritos pela fonoaudióloga Navas (2007) ao se referir à voz do ator: “[...]então eu acho que tu tens que ter uma técnica que te permita ter uma dicção clara, uma voz clara, uma voz que projete bem e que tu possas transitar e fazer com que as pessoas entendam o texto.” (RODRIGUEZ, 2010).

Segundo a regente e preparadora vocal italiana Ida Mari Tosto, em seu livro *Orientamenti per l'educazione vocale*, o trabalho com a fala tem muito a contribuir com o desenvolvimento do canto e vice-versa. No capítulo intitulado *Entre o Falado e o Cantado* a autora traz questões sobre o trabalho vocal de fala e canto feitos em conjunto: “... todas as atividades de leitura expressiva de prosa ou poesia e as atividades teatrais também devem ser consideradas importantes se o objetivo for o desenvolvimento da voz cantada” (TOSTO, 2009, p. 235) (tradução nossa).

Um dos pontos que considero mais importantes na questão do trabalho com a voz é o que traz Goidanich num trecho da entrevista, que é o fato de não existirem duas vozes iguais, além disso, aponta também para a importância da voz ser trabalhada como parte de um todo:

E a voz, ao meu ver, tem que ser trabalhada como um todo. Porque veja, não existem duas vozes iguais. Aquilo que é diferente em cada voz é que deve ser trabalhado. Porque é a personalidade da pessoa. Então esse é um cuidado. Se tu trabalhas com uma voz tu estás trabalhando com uma pessoa toda. (GOIDANICH, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Também enfatizando a importância de se ter a consciência que a voz é parte de um indivíduo e não deve ser trabalhada dissociada das especificidades que isto envolve, gostaria de citar a professora Helena Coelho:

Também a saúde e o equilíbrio psicológico são fundamentais. A voz é também um código de expressão da alma, pois revela nossas impressões mais profundas através de seu timbre, seu volume, sua forma de emissão, etc. Quando trabalhamos com a voz de alguém, colocamos em jogo o seu esquema de valores, toda a sua filosofia de vida e toda a sua cosmovisão. (COELHO, 1994, p.11)

Da mesma forma, Ligia trabalha a voz de seu aluno pensando-a como um todo:

Eu sempre vejo tanto o teatro como o canto eu sempre vejo um todo assim, em equilíbrio naquela pessoa, naquele indivíduo. Se a pessoa é gorda, se a pessoa é magra, com ela se movimenta. Então eu acho que é sempre um diferencial que faz parte daquela pessoa. (MOTTA, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Thiago conta que na sua prática como ator é assim que trabalha, sem dissociar preparação do corpo, preparação para fala, preparação para o canto. Ele conta que, ao iniciar um ensaio ele já prepara todo seu material de trabalho:

Então eu acho que é uma atenção, que pra mim enquanto ator, eu não consigo mais dividir assim, sabe? [...] ah, por exemplo, “ah, agora vamos trabalhar a voz”, então “vamos aquecer a voz”. Não. Quando eu começo a me aquecer, eu já aqueço a voz junto, entende? com **o corpo**, porque é um material que eu uso ao mesmo tempo, entende? (PIRAJIRA, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa) (grifo nosso).

Na prática musical, este preparo do corpo parece ser menos comum, como diz Ricardo, comentando sobre a falta de um trabalho global na formação do músico: “[...] tanto que tu conhece cantores que, ou músicos, quando a gente pede num grupo pra que os músicos se soltem, né, é uma coisa absurda, porque tem [...] pouquíssimo contato com **o corpo**.” (BARPP, 2010) Essa colocação de Ricardo, é algo que também me chama a atenção com relação a alguns músicos, especialmente os de formação acadêmica erudita, na qual me incluo, que é uma certa rigidez corporal tanto em aula, em ensaios como em apresentações.

Nas observações de campo que fiz, pude observar alguns ensaios de grupos de teatro, pude ver que ao trabalhar os vocalizes para aquecer a voz os atores já trabalhavam esse canto associados a movimentos corporais que surgiam naturalmente e que faziam parte daquele som emitido. Essa experiência foi muito marcante para mim, que muitas vezes estudei canto lírico em aulas bem tradicionais em que não há muito espaço, ou me parecia não haver muito espaço, para manifestações sonoras mais espontâneas. Isto me levou a lembrar das aulas de musicalização que eu tive na infância, em que esse tipo de abordagem acontecia e havia um maior espaço de experimentação de diferentes possibilidades sonoras; isso é muito importante para o desenvolvimento vocal de qualquer pessoa e, em especial, do profissional da voz. Também tenho observado isso em uma turma de meninas de 5 a 8 anos com quem comecei a trabalhar a musicalização. A cada proposta que eu trago de músicas para cantar, instrumentos para experimentar, elas sempre associam seu canto a movimentos corporais que surgem naturalmente para elas, sempre relacionados aos sons. Isto também me levou a refletir que, se essa movimentação corporal associada ao canto é algo natural na infância, em que momento muitos de nós a perdemos?

Voltando ao trabalho de preparação vocal, trago o exemplo de Goidanich sobre seu trabalho como preparadora vocal. Ela conta que trabalha especialmente com atores, mas que trabalha com cantores com a mesma abordagem:

[...] quando vem um cantor eu faço exercícios pra voz falada junto e explico assim que eu acho que quando eu escuto uma pessoa que cantando parece uma pessoa e falando outra há algo errado. Geralmente é com a parte cantada. Estão criando ali, artificialismos sem necessidade. Então isto é um trabalho que eu faço de falar, cantar, falar, cantar o mais parecido possível. (GOIDANICH, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Marlene destaca sua forma de trabalhar também pensando em cada aluno, na voz de cada aluno como um todo, e que a disciplina é palavra-chave neste desenvolvimento vocal do indivíduo:

É a personalidade da pessoa. Sabe? Nada de encorpar o som, de escurecer o som. Não, claro. É a conscientização que é importante trabalhar, porque é só a continuidade de treino que vai dar o resultado. Não é uma aula, outra aula e tal. É a disciplina, a perseverança, a continuidade de treino para dar resultado. Isso em qualquer área de arte. (GOIDANICH, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa)

Marlene enfatiza a importância de sempre se começar um trabalho vocal com um aquecimento, não só da voz, mas de todo o corpo. Além disso, enfatiza a importância da postura para uma respiração correta e a importância de uma consciência dos caminhos percorridos pelo som até sua correta emissão:

Então, sempre começar com algum aquecimento. Movimentos, aquecimento do corpo mesmo, porque é uma musculatura que nós vamos trabalhar. E depois exercícios de postura. A conscientização postural é que vai trazer a respiração correta. Uma coisa leva à outra. Essa conscientização do trajeto do som, da direção, da abertura interior, do apoio de presença de costas, de ser envolvido pelo som, né? Isso é uma conscientização que agente vai trabalhando, vai trabalhando e cada vez isso fica mais natural e automático com o tempo. (GOIDANICH, 2010, apontamentos extraídos da entrevista desta pesquisa).

Todos os exemplos presentes neste capítulo têm por objetivo mostrar que um trabalho de preparação vocal pode ser desenvolvido por diferentes campos que se debruçam sobre o trabalho com voz. No caso desta monografia abordamos mais especificamente o preparador vocal com a experiência de cantor, de ator, ou de fonoaudiólogo. Cada um com sua formação específica, porém atento às contribuições das outras áreas que trabalham e pesquisam a voz. Enfatizo a importância de um diálogo entre as diferentes áreas, de maneira que a voz seja trabalhada em seus mais diferentes aspectos, como a voz falada, a voz cantada, pensando que essa voz emana de um corpo que se movimenta e que esse movimento pode possibilitar um modo de expressão vocal, um corpo que tem emoções, que respira e que essa respiração vai determinar a qualidade do som emitido, ou seja, que a voz não é algo isolado de um todo.

7 CONSIDERAÇÕES PARA UMA FORMAÇÃO DO CANTOR-ATOR

Durante a escrita do projeto que deu origem a este trabalho, deveríamos pensar sobre qual tema nos motivava a pesquisar nesta especialização em pedagogia da arte. Eu pensava muito sobre os artistas que dão vida a personagens que cantam no palco e sobre quais os caminhos que poderiam ter feito para adquirir tais habilidades. No início da escrita do projeto, minha orientadora, a professora e musicista Luciana Prass, dizia que eu devia ir a campo, observar ensaios de algum grupo de teatro e/ou música e a partir daí pensar minha monografia. E eu fui assistir a alguns ensaios. Durante esse tempo, começamos a pensar em pessoas para entrevistar: atores, cantores e preparadores vocais. Fizemos uma lista, na qual algumas das trajetórias se interligavam. Um cantor que havia trabalhado com um ator que fez preparação vocal com alguma das preparadoras vocais. A ligação profissional entre essas pessoas me motivou a tentar compreender mais sobre os diferentes visões com relação a fala e o canto no teatro tanto por quem estudou música, teatro, ou por quem estudou fonoaudiologia e trabalha com a voz de cantores e atores.

Durante o ano de 2010 comecei a ficar mais atenta aos grupos de teatro que tivessem a música cantada como parte importante de seus espetáculos, pedi dicas para outros professores da especialização que são da área do teatro. Descobri vários grupos de teatro trabalhando com música. Num segundo momento, após o projeto pronto, passei a ser orientada pela professora e atriz Celina Alcântara, definimos algumas pessoas com quem conversar e comecei a entrar em contato com os possíveis entrevistados, que se disponibilizaram a conceder as entrevistas. Com minha orientadora, tive a oportunidade de assistir a vários ensaios de seu grupo de teatro (Usina do Trabalho do Ator), bem como saber um pouco mais sobre o trabalho músico-vocal desenvolvido pelo grupo, a partir da entrevista dada por um dos integrantes, que faz parte do material empírico desta monografia. Dentro desse grupo pude ter contato com o trabalho da professora Marlene Goidanich, como preparadora vocal de atores, e de Thiago Pirajira, como ator que canta em cena. Paralelamente, durante o ano de 2010, procurei assistir espetáculos que contassem com esse critério do canto feito ao vivo na cena. Conheci Simone Rasslan, umas das entrevistadas, que além de cantar e atuar em cena é compositora de trilhas para teatro, o que me trouxe uma nova uma nova perspectiva para o trabalho. Ligia, a fonoaudióloga entrevistada, é uma pessoa a quem eu já conhecia e de quem sou cliente há alguns anos, desde que tive um problema vocal. Com ela aprendi muito sobre voz e sobre como a nossa voz é uma só e faz parte de um contexto. Exercícios de canto e fala trabalhados

juntos foram enfatizados por Ligia e Marlene nas entrevistas, bem como na revisão de literatura. Ricardo Barpp e Carlos Rodriguez são cantores de formação lírica, mas com experiência também no canto popular, cujo trabalho acompanho há algum tempo. Ambos me ajudaram muito a pensar nos desafios do cantor enquanto ator de ópera ou musical.

No desenvolvimento da pesquisa, falei sobre a voz como instrumento do cantor e da voz como instrumento do ator separadamente, para situar o estudo da voz no canto e no teatro com suas especificidades, mas procurando ver em que pontos essas trajetórias se encontram e, a partir daí, pensar em propostas de trabalho conjunto. Falei sobre a voz do ponto de vista do cantor, do ator e do fonoaudiólogo. Resumidamente, percebi que na história do trabalho vocal no ocidente temos notícia de que as primeiras preocupações em torno da voz em cena apareceram na Grécia antiga, com a importância dada à oratória, à fala cênica e também ao canto, que eram habilidades exigidas dos atores da época. No entanto, o estudo do canto como instrumento musical, no qual se evidenciou uma maior necessidade de sistematização do estudo, surgiu com o bel canto italiano, estilo em que a voz tinha que demonstrar um grande virtuosismo. A essas tradições somou-se mais tarde a fonoaudiologia, que pesquisa a voz nos seus mais variados aspectos, como a voz profissional, seja ela qual for, mas também estuda as patologias relacionadas à voz. A partir da interlocução com a fonoaudiologia o trabalho vocal ganhou novas possibilidades.

Eu estudo canto há dez anos e continuo estudando e praticando e ao cabo desta pesquisa, percebo também minha voz como uma única voz, não separando a voz que fala da voz que canta. Considero, com base na pesquisa feita para esta monografia e também em experiências anteriores, que a preparação vocal tem papel fundamental na formação vocal do cantor e do ator. Ao longo da pesquisa pude ver que o preparador vocal pode ser um cantor, fonoaudiólogo, ator, diretor ou professor de oratória. Neste trabalho, porém, abordei mais especificamente as experiências que unem o preparador vocal a uma prática como ator, cantor ou fonoaudiólogo. Penso que um intercâmbio entre essas três áreas que estudam a voz seja desejável, pois um trabalho de preparação vocal que não dissocia no indivíduo fala-canto-corpo-emoções foi para mim o mais importante resultado desta pesquisa.

Observei que existem diversos gêneros de espetáculos que envolvem o teatro e a música cantada na cena, sendo os mais predominantes atualmente em Porto Alegre, o espetáculo teatral envolvendo canções como parte da narrativa, canções que servem como parte da trilha sonora, bem como o teatro musical, nos moldes da *Broadway*, com a presença de uma banda ou orquestra, e a ópera, com a presença de uma orquestra. Também percebi que está havendo um aumento do interesse em se trabalhar com o gênero do teatro musical em

escolas de música, teatro e dança em Porto Alegre, se compararmos ao número de cursos que existiam há poucos anos atrás.

Outra questão que se tornou visível no decorrer da pesquisa foi a de que no teatro existem mais grupos que ensaiam regularmente praticando música em cena do que grupos de cantores que tenham uma rotina de ensaios musicais envolvendo a dramaturgia. Fica em mim o questionamento dos motivos pelos quais na música não há muitos grupos que ensaiam regularmente para a construção de novos espetáculos de canto e atuação, ao contrário do teatro, onde se encontram sempre grupos fixos, companhias, que ensaiam regularmente juntos.

No decorrer do processo de pesquisa também constatei que em Porto Alegre não há muito intercâmbio entre as graduações em música e teatro. Seria produtivo para alunos e futuros profissionais de música e teatro, bem como da dança, que isso ocorresse. Inclusive, se houvesse mais aproximação entre os cursos, os grupos que quisessem montar espetáculos de teatro e música encontrariam parceiros de trabalho nos próprios colegas de curso. O que encontrei foram pessoas bastante ligadas à música e ao teatro, que tiveram formação acadêmica em uma das áreas e uma “outra” formação, mais baseada na experiência prática, muitas vezes dentro do contexto do próprio espetáculo. É uma formação que se dá pela pesquisa autodidata, ou com a ajuda de colegas de elenco, bem como pela orientação da direção cênica ou musical.

Eu penso que diversas formas de intercâmbio entre os cursos de música e teatro são possíveis e que disciplinas como Atuação para Cantores, seria uma disciplina que certamente deveria existir nos cursos de canto. Como sugere Guse (2009) nas considerações finais de sua tese sobre o cantor-ator na ópera, é necessário que sejam realizadas mais “pesquisas que discutam o conteúdo programático dos bacharelados em canto no Brasil e incluindo o desenvolvimento de disciplinas práticas específicas de treinamento cênico para o cantor-ator.” (GUSE, 2009, p.176).

Penso que disciplinas como, por exemplo, História do Espetáculo, Canto no Teatro, Dança para Atores e Cantores seriam valiosas para a formação do ator-cantor. Em Montenegro, na FUNDARTE/UERGS existe como opção no currículo das licenciaturas em música, teatro, dança e artes visuais a possibilidade de os alunos de todos esses cursos frequentarem disciplinas como: Introdução à Dramaturgia, Gêneros Dramáticos, Prática em Performance Teatral, Improvisação e Trabalho Vocal, História da Música e Expressão Vocal. Também seria interessante que houvesse em nosso meio uma disciplina de Acompanhamento ao Piano, tanto para que os alunos de instrumento aprendessem a acompanhar cantores e

atores, quanto para que estes tivessem a oportunidade de estudar suas canções com um instrumentista acompanhador, como havia sugerido Marlene desde a época em que trabalhava no DAD, de 1985 a 2001.

Para concluir, gostaria de lembrar que os caminhos de formação do cantor e do ator apresentam inúmeras especificidades, mas podem se encontrar em diversos momentos e até chegar a um ponto em que seus protagonistas sejam capazes de se transformar em uma coisa só: o cantor-ator; e foi esse o ponto que procurei encontrar durante a escrita desta monografia.

8 REFERÊNCIAS

BORÉM, Fausto. **Entrevista com Ana Taglianetti, Daniel Souza e Fernando Bustamante sobre o projeto Teatro Musical na UFMG**. Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.232-239.

BROWN, Oren L. *Discover your voice* - how to develop healthy voice habits. San Diego: Thomson, 2004.

BURNIER, Luís Otavio. **A arte do ator**. Da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 2009.

COELHO, Helena de Souza Nunes Wohl. **Técnica vocal para coros**. São Leopoldo, RS, Sinodal, 1994.

COSTA, Rossana Perdomini Della. **Experiências de formação do professor artista: cenários de apaixonamento entre teatro e educação no curso de Graduação em Teatro: Licenciatura da FUNDARTE\UERGS**. Porto Alegre: UFRGS, 2009. 127. Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UFRGS, Porto Alegre, RS, 2009.

D'ALMEIDA, Antonio Victorino. **Toda a música que eu conheço**. Vol.1. Da alvorada do século XX até à actualidade. Portugal: Oficina do Livro, 2008.

DEER, Joe; VERA, Rocco dal. *Acting in musical theatre*. A comprehensive course. New York: Routledge, 2008.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz partitura da ação**. São Paulo: Summus, 1997.

GUSE, Cristine Bello. **O cantor- ator: um estudo sobre a atuação do cantor na ópera**. São Paulo: UNESP, 2009. 181. Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, SP, 2009.

http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/teses/2009/dissertacao_cristineguse.pdf

ICLE, Gilberto. Org. **Pedagogia da Arte**. Entre-lugares da criação. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

KENRICK, John. *Musical Theatre*. A History. New York: Continuum, 2008.

MATHIAS, Nelson. **Coral**. Um canto apaixonante. Brasília, DF: Musimed, 1986.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PECKHAM, Anne. *The contemporary singer*. Elements of vocal technique. Boston: Berklee, 2000.

PINHO, Silvia M Rebelo. **Temas em voz profissional**. Revinter: RJ. 2007.

POTTER, John. *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.

QUINTEIRO, Eudisia Acuña. **Estética da voz**. Uma voz para o ator. São Paulo: Summus, 1989.

ROCHA, André Andrade. **Leituras sobre música, as palavras e voz**. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.185-187.

http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/23/num23_cap_18.pdf

Acesso em: 31 mar. 2011

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SUHAMY, Jeanne; trad. Paulo Neves Fonseca. **Guia da ópera**. 60 óperas célebres resumidas e comentadas. L&PM Pocket. Porto Alegre: 2003.

TOSTO, Ida Maria. *La Voce Musicale. Orientamenti per l'educazione vocale*. Torino: EDT, 2009.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa qualitativa em ciências sociais**. A pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 2009.

VASCONCELLOS, Luís Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM POCKET 2009.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**. Um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores associados, 2006.

Documentário: Tempo de descobertas

POA, 2000. Realização: banco de imagens e efeitos visuais laboratório de antropologia social PPGAS-UFRGS

REVISTA APLAUSO. Cultura em revista. Ano 12-2010. Os guardiões da música medieval. (p.26 a 29)

http://www.fundarte.rs.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=26&Itemid=36

Acesso em: 15 out. 2010

<http://poacultural.wordpress.com/2010/04/15/lipstick-station-movimento-musical/>

Acesso em: 30 abr. 2010

<http://marciobuzatto.blogspot.com/2010/10/aida-de-verdi-com-orquestra-filarmonica.html>

Acesso em: 07 abr. 2011

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS UTILIZADAS:

<http://www.guiadasemana.com.br/Porto Alegre/Musica e Artes/Evento/As Sete Caras da Verdade.aspx?id=71263&MYS=1>

<http://goidanich.sites.uol.com.br/tempocd.html>

<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/07/21/ novica rebelde lidera indicacoes ao premio shell de teatro no rio-547337183.asp>

<http://www.reservehotelonline.com.br/eventos/novica-rebelde.asp>

<http://acabouocaviar.blogspot.com/2010/03/mulher-que-comeu-o-mundo.html>

<http://ordecanbrasil.wordpress.com/>

<http://bravonline.abril.com.br/blogs/galharufa/category/uncategorized/page/2/>

<http://www.playbill.com/news/article/120231-The-Sweetness-and-the-Sorrow-A-Chorus-Line-Revival-Closes-on-Broadway-Aug-17>

<http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default.jsp?uf=1&local=1&newsID=a3013688.xml&channel=13&tipo=1§ion=Geral>

<http://www.satedrs.org.br/programacao/?id=341>