

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Curso de Teatro Licenciatura



Trabalho de Conclusão de Curso

**Sobre corpos atuantes e vozes cantantes: impressões da prática do uso de
exercícios vocais preparatórios para a voz cantada em cena.**

Melissa de Sá Britto Vieira

Pelotas, 2015

Melissa de Sá Britto Vieira

Sobre corpos atuantes e vozes cantantes: impressões da prática do uso de exercícios vocais preparatórios para a voz cantada em cena.

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção de título de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Prof. Me. Lindsay T. Gianuca (Lindsay Gianoukas)

Pelotas, 2015

Melissa de Sá Britto Vieira

Sobre corpos atuantes e vozes cantantes: impressões da prática do uso de exercícios vocais preparatórios para a voz cantada em cena.

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção de título de Licenciada em Teatro.

Data da defesa: 4 de dezembro de 2015.

Banca examinadora:

Orientadora: Prof. Me. Lindsay T. Gianuca (Lindsay Gianoukas)

Prof. Dr. Adriano Moraes de Oliveira

Prof. Me. Jonas Klug da Silveira

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a meus pais pelo incentivo e apoio durante este período de aprendizagem.

A todos que fizeram parte do Tatá – Núcleo de Dança-Teatro e, assim como eu, agregaram à vida as trocas dos diversos chegares.

A todos os integrantes e ajudantes do experimento cênico *[Sobre]viver*, que fizeram na prática a realização de uma hipótese: dos corpos atuantes e vozes cantantes.

A meus colegas de curso que viveram comigo experiências teatrais-artístico-musicais que vou levar para sempre. Em especial aos amigos Amanda Cordeiro, Carlos Prado e Cibele Fernandes, por suas sugestões, carinho e conselhos tanto profissionais quanto pessoais.

Aos meus professores, em especial ao Adriano Moraes, Maria Falkembach e Leandro Maia, que através de seus exemplos no mundo artístico reforçaram em mim a vontade de continuar pesquisando e experimentando as diversas formas de expressão.

A minha orientadora Lindsay Gianuca pela paciência, profissionalismo, dedicação e empenho fazendo com que este trabalho se tornasse ainda mais prazeroso através de suas percepções e credibilidade perante a possibilidade dos corpos vocais.

Muito obrigada!

Resumo

O presente estudo investiga uma metodologia que objetiva subsidiar atores e bailarinos na preparação da voz para o canto em cena. Desenvolvido primeiramente no Tatá Núcleo de Dança-Teatro, nos anos de 2013 e 2014, tornou-se foco da pesquisa e é analisado através de material teórico, coleta de impressões dos atores/bailarinos que o executaram, tendo sido verificado também em uma proposta prática. O experimento cênico que compôs esta última etapa desenvolveu-se junto às turmas de Expressão Vocal II do curso de Teatro – Licenciatura da UFPel e foi apresentado sob o título *[Sobre]viver*. Os exercícios vocais apresentam-se detalhados como forma de documentar esta sequência de preparação da voz-corpo. Reflete-se sobre a metodologia de composição do espetáculo *Terra de Muitos Chegares* e seus desdobramentos. A metodologia de treinamento vocal que conduz a investigação é verificada como eficaz e a revisão prática, bem como alguns apontamentos teóricos, das questões que norteiam a pesquisa sobre o preparo de corpo atuante para execução de voz cantante compõem o estudo.

Palavras-chave: voz; ator-bailarino; experimento cênico; Tatá Núcleo de Dança-Teatro; preparação

Lista de imagens

Imagem 1: Aquecimento vocal em frente aos alunos-espectadores na escola.....	13
Imagens 2 e 3: Preparação do grupo.....	22
Imagem 4: Trans-criação.....	26
Imagem 5: Tatá Dança Simões.....	26
Imagem 6: Raízes.....	27
Imagem 7: Raízes que se entrelaçam.....	36
Imagens 8 e 9: Kwonene Nzambi.....	43
Imagem 10: Sopapo.....	54
Imagem 11: Ditadura.....	55
Imagem 12: Explorador.....	55
Imagem 13: Máscaras.....	58
Imagens 14 e 15: Experimento.....	66
Imagem 16: Cartaz <i>[Sobre]viver</i>	67

Sumário

PREPARAR (Introdução).....	8
1. VIBRAR E RESSONAR (Descrição dos exercícios vocais).....	12
2. INSPIRAR (O Tatá Núcleo de Dança-Teatro).....	23
2.1 EXPIRAR (Preparação da voz para ser cantada em cena).....	30
2.1.1 ARTICULAR (Metodologia de treinamento vocal do <i>Terra de Muitos Chegares</i>).....	36
2.1.2 COMPOR (Músicas utilizadas e suas divisões vocais).....	42
2.2 CANTAR E ATUAR (Os corpos-vozes do <i>Terra de Muitos Chegares</i>).....	48
3. [SOBRE]VIVER: EXPERIMENTO CÊNICO	56
OLHAR DE POSSIBILIDADES SOBRE OS DIVERSOS CORPOS CANTANTES (Considerações Finais).....	68
Referências	71
Anexos	72
Anexo A - Respostas do formulário online enviado aos ex-integrantes do Tatá Núcleo de Dança-Teatro).....	74
Anexo B - Impressões pessoais dos integrantes do Experimento cênico <i>[Sobre]viver</i>).....	81
Anexo C - Entrevista com a Prof. Maria Falkembach concedida a Melissa de Sá Britto Vieira através do aplicativo <i>WhatsApp</i> e posteriormente transcrita.....	85
Anexo D - Roteiro do experimento <i>[Sobre]viver</i>	88
Anexo E - Registro videográfico da entrevista com o Prof. Leandro Maia	
Anexo F - Registro videográfico do experimento cênico <i>[Sobre]viver</i>	

PREPARAR

(Introdução)

A voz é fruto da reverberação do som que perpassa a caixa de ressonância do corpo. E, como algo móvel, pode ser esculpida de acordo com as vontades, dentro dos limites possíveis. A música pode emocionar, conduzir, ambientar, contradizer, expandir a encenação, além de subsidiar uma aproximação do público perante a cena, e a voz ao vivo como ferramenta de linguagem cênica permite tornar a relação público-cena mais intensa. Mas, para a experimentação das vozes acontecerem, a preparação do corpo-voz do ator é primordial e o conhecimento acerca de exercícios de preparação pode auxiliar neste processo que antecipa a execução da linguagem musical.

Ao ingressar no Tatá - Núcleo de Dança-Teatro, antigo programa de extensão da Universidade Federal de Pelotas vinculado ao curso de dança, no ano de 2013, tive a oportunidade de experimentar um compilado de exercícios que partem da preparação do corpo até chegar na preparação da voz em si. Embora alguns dos exercícios integrantes da sequência sejam muito utilizados por profissionais da música e da fonoaudiologia por trabalharem a preparação do corpo/voz perpassando por princípios da fisiologia vocal, para mim e para a maioria dos integrantes, foi neste período que ocorreu o primeiro contato com tal sequência, e a mesma se tornou possibilidade fundamental de trabalho na formação de artista-educadora. Este primeiro contato realçou uma vontade já existente de investigar as impressões dos colegas do grupo e ter um maior contato com um embasamento teórico sobre a prática que realizávamos, resultando, assim, em um maior entendimento acerca da relação de corpos atuantes e vozes cantantes.

Com criação da Prof. Maria Fonseca Falkembach, o Tatá tinha sua linguagem cênica baseada na inter-relação das Artes e, em um dos espetáculos, nós, atores-bailarinos, cantávamos em cena, em determinadas músicas a capella, em outras acompanhados do instrumento sopapo que era percutido pelos próprios integrantes. Todos realizávamos um mesmo aquecimento vocal, que inicialmente foi proposto pelo cantor, compositor e professor universitário Leandro Maia, que acompanhava o processo criativo e de treinamento vocal do grupo. Após um período coube a mim assumir a responsabilidade de conduzir o aquecimento de voz do grupo para a

prática do canto, uma vez que alguns fatores impediam a constância da presença do músico em nossos ensaios. A partir desta tarefa percebi que era provável que um mesmo exercício de voz não funcionasse igualmente para todos os integrantes como funcionava para mim, por diversos fatores dentre os quais posso citar breve conhecimento musical e desinibição vocal por estar acostumada a cantar, mesmo que de forma amadora. Além disso, a complexidade requerida pela linguagem do grupo/espetáculo, que se tratava de dança-teatro, exigia que enquanto cantássemos concomitantemente fizéssemos movimentações corporais em determinadas cenas, constituindo um fator de dificuldade encontrado por alguns integrantes do elenco. Para isso possuíamos treinamento corporal e vocal (desta vez com foco na fala) com a coordenadora Maria Falkembach, enquanto que a parte musical era ensaiada separadamente com o músico Leandro Maia, ou conduzida por mim.

Amparando as reflexões acerca do tema, o estudo respalda-se nos escritos de Thelma e Thelmo Chan (2001), bem como o trabalho de pesquisa acerca da organicidade do ator, de Moira Stein (2006). Os conceitos de anato-fisiologia da voz nos escritos de Claudia Pacheco e Tutti Baê (2006) e Eudisia Quinteiro (2007) serviram de pilares para o embasamento teórico deste trabalho. O entendimento sobre tipos de preparação corpóreo-vocais diferentes se tornou completo com a pesquisa do encenador polonês Grotowski (2007). Com o intuito de verificar as impressões perante o trabalho de preparação vocal cênica executado durante aproximadamente um ano, foram realizadas entrevistas com a coordenadora do Tatá Núcleo de Dança-Teatro, Maria Falkembach; o preparador vocal Leandro Maia; os ex-integrantes do grupo que participaram do espetáculo composto distintas linguagens, incluindo a voz cantada em cena.

A partir da reflexão acerca das funções efetivas dos exercícios vocais e com o intuito de construir um material didático para interessados pela voz e suas possibilidades, este trabalho traz a descrição dos principais exercícios vocais que impulsionaram e constituem a base da pesquisa aqui descrita. A metodologia abordada é trabalhada de maneira semelhante por alguns autores como Viola Spolin e Eudisia Quinteiro, e os exercícios, com algumas variações são muito utilizados por diversos grupos de coral e profissionais da área da música e fonoaudiologia, visto que trabalha desde o alongamento corporal e respiração até chegar na voz cantada.

Quando comecei a pensar sobre o modo como o grupo conduzia sua rotina de ensaios, sua sequência de exercícios, sua divisão de tarefas, vi que era possível

que aquela sequência de exercícios vocais que praticávamos pudesse ser útil para outros interessados pelas artes cênicas como atores, estudantes de teatro, diretores, ensaiadores, curiosos e demais interessados. Assim, parti da revisão da metodologia utilizada para chegar a um novo experimento prático verificando desta forma, se é possível utilizar destes exercícios de preparação vocal para compor, em pouco tempo, uma breve construção cênica formada por voz cantada, dentre outros elementos. Foi possível então, trabalhar com duas turmas de Expressão Vocal II do curso de Teatro Licenciatura em cinco encontros, para a construção do que resultou no experimento cênico *[Sobre]viver*.

A metodologia empregada no desenvolvimento desta pesquisa constituiu-se de revisão bibliográfica sobre a questão principal, ou seja, o treinamento de voz, além da coleta de entrevistas com os ex-integrantes do Tatá Núcleo de Dança-Teatro, bem como com o elenco que participou do experimento prático integrante do estudo. Estas entrevistas foram registradas em diferentes suportes, tais como: formulário online, entrevista presencial registrada em vídeo e aqui anexada, entrevista e relatos pessoais concedidas via aplicativos como *WhatsApp* ou redes sociais como *Facebook*, posteriormente transcritas. Contou ainda com a revisão da metodologia e sua aplicação prática como recursos de verificação da hipótese inicial: o treinamento vocal que instrumentaliza o ator no domínio de sua voz.

O principal objetivo deste trabalho vem a ser, portanto, documentar, revisar e refletir sobre a metodologia de treinamento corpóreo-vocal, pilar do estudo. Nas páginas a seguir o leitor encontrará a descrição e detalhamento dos exercícios vocais condutores da pesquisa. O segundo capítulo é composto por informações acerca do grupo Tatá, de seu espetáculo, relatos dos ex-integrantes, de sua coordenadora e do preparador vocal, visto que foi a partir deste Grupo o primeiro contato com a metodologia propulsora do estudo. Ainda neste mesmo capítulo adentra-se à questão da preparação vocal para ser cantada em cena, seguido da análise do espetáculo *Terra de Muitos Chegares* e sua metodologia de trabalho e divises vocais. As considerações sobre voz cantada e corpo atuante aparecem ao longo de todo o texto, e por fim, a análise do experimento prático *[Sobre]Viver* arremata o corpo do trabalho com suas consequências exploradas em reflexões teóricas, observações pessoais e depoimentos do elenco.

Espera-se, com este documento, compilação da pesquisa realizada ao longo de um ano de forma mais específica, mas semeada desde antes, quando as

questões sobre o trabalho vocal e a necessidade de investigar mais sobre o tema se desenvolveram, que o leitor possa munir-se de um material que abriga a voz como questão central, mas que se expande na complexidade das relações teatrais. A possibilidade de reflexão sobre um campo tão fugidio quanto simultaneamente palpável, vibrátil, culminou no estudo descrito nas páginas a seguir que contempla a voz desde seu treinamento prévio até algumas de suas possibilidades conferidas na cena teatral.

1. VIBRAR E RESSONAR

(Descrição dos exercícios vocais)

O corpo/voz como instrumento de trabalho deve ser aquecido e preparado antes de sua utilização. Não devemos pular a etapa do aquecimento corpóreo-vocal antes de entrar em cena ou começar um trabalho de treinamento, seja ele com objetivo cênico ou pedagógico, e para um bom desenvolvimento deve-se ter um bom aquecimento.

Pensemos que o corpo é um instrumento que produz sons. O som mais importante, aquele que nos coloca em comunicação com o mundo, que nos serve como veículo de trabalho, é a voz. Todo instrumentista que quer um bom som de seu instrumento cuida dele, limpa, aquece, conserva. Assim também precisamos proceder com esse instrumento tão delicado que é o corpo. (CHAN, 2001 P. 9)

As impressões investigadas neste trabalho surgiram a partir da execução de uma sequência de exercícios vocais que tive conhecimento no Tatá Núcleo de Dança Teatro. Apesar de ser nova para mim, esta metodologia de trabalho se encontra de forma parecida nos autores Viola Spolin e Eudisia Acuña Quinteiro, sendo executada tradicionalmente também com algumas variações em grupos de corais, e tem seus princípios abordados por profissionais da área da música e fonoaudiologia como Tutti Baê, Claire Dinville e Cláudia Pacheco. Neste capítulo é feita a descrição dos principais exercícios vocais como forma de registrar essa sistematização e servir de embasamento para as posteriores verificações de impressões pessoais dos estudantes de dança e teatro nos capítulos seguintes (integrantes do *Terra de Muitos Chegares* e experimento cênico *[Sobre]viver*).

O compilado de exercícios de voz com foco na preparação de canto era feito em roda na maioria das vezes. O grupo geralmente cria uma atmosfera de foco/concentração no trabalho quando está nessa formação. É importante observar o outro e se deixar ser observado. De forma geral, a preparação vocal continha seis partes, por vezes mais ou menos exploradas dependendo da necessidade do grupo: alongamento, respiração, articulação, vibração, ressonância e vocalize.



Imagem 1: Aquecimento vocal em frente aos alunos-espectadores na escola
Foto: Acervo Tatá

Quando questionado sobre a origem destes exercícios, o Prof. Leandro Maia, preparador vocal do Tatá Núcleo de Dança-Teatro, destacou alguns praticantes de preparação vocal em canto que utilizam forma similar à sequência que se estabeleceu no Tatá, trabalhando desde alongamento corporal até técnica vocal: Vilson Gavalhão de Oliveira e Agnes Schmeling; Mara Campos, Ana Yara Campos e Thelma Chan; e a americana Mary Getze;

[...] É uma sequência que eu venho trabalhando e que é usual na tradição, assim, de ensaio coral, geralmente é em um ensaio de um coro, então a ideia foi trabalhar o corpo de bailarinos como um coro porque na peça ele ia funcionar assim, né? Então a ênfase dessa preparação vocal é uma ênfase de preparação vocal coletiva [...] (Leandro Maia, 2015)

Destaco abaixo, segundo perspectiva pessoal, alguns dos mais importantes exercícios vocais com foco em canto que antecediam os ensaios e as apresentações do grupo, acreditando que a compilação e descrição deste material possa contribuir como fonte bibliográfica e servir de instrumento para interessados na expansão vocal de corpos cênicos.

1 - Alongamento

Definição: Alongamento do corpo

Finalidade: Quando começamos um trabalho de corpo/voz precisamos estar

concentrados e devidamente preparados. O alongamento é o momento em que dispersão deve se encerrar e a atenção começar e, para isso, deixamos o corpo disponível para o trabalho. É importante enfatizar que o performer, para entrar em cena, deve fazer a manutenção da sua ferramenta de trabalho: a voz/corpo. Além de evitar danos corporais, como distensões musculares, o alongamento com caráter antecessor à apresentação trabalha a concentração e atmosfera de grupo, seja ele executado dentro ou fora de cena. Para que o alongamento tenha sua finalidade de concentração e preparação do corpo contempladas é necessário silêncio e cooperação dos executantes.

Modo de execução: Em pé deixamos o corpo relaxado, espreguiçando, alongando os braços, alongando as pernas, fazendo círculos com o quadril, relaxando os ombros em forma circular, fazendo círculos com o pescoço e todas as partes do corpo que precisam ser alongadas. Pode ser executado em grupo, mas também individualmente, seguindo a necessidade de cada corpo-voz, ou guiado como sequência a ser executada da mesma forma por todos. O alongamento é parte fundamental como princípio da sequência apresentada porque, como o corpo constitui nossa grande caixa ressonadora, um corpo disponível permitirá uma emissão vocal mais limpa e amplificada.

2 - Respiração

Definição: Tipo respiratório costodiafragmático abdominal

Finalidade: Trabalhar a respiração é indispensável, pois além de ser o combustível da voz, é importante para que haja sustentação suficiente de ar na emissão do canto.

O tipo respiratório conhecido como o padrão ideal para fala e canto é o costodiafragmático abdominal, que prioriza a abertura das costelas e, conseqüentemente, provoca anteriorização do osso esterno e abaixamento do diafragma, resultando numa expansão abdominal. (PACHECO e BAË, 2006 P.19)

Este tipo de respiração caracteriza-se pelo alojamento do ar nos pulmões trabalhando com a musculatura abdominal (diafragma), então notamos o estufamento do abdômen. É o abaixamento do músculo diafragma que permite a entrada de ar nos pulmões, e como para a execução do canto, em alguns momentos necessitamos de uma maior quantidade de ar para a expiração, trabalhar a

musculatura torácica e abdominal se torna fundamental para uma boa sustentação na emissão da voz cantada

Modo de execução:

A) Em uma primeira etapa deve-se inspirar pelo nariz e expirar pela boca. Neste primeiro momento, de forma tranquila, buscando tomar consciência deste tipo de respiração, a qual trabalha com os músculos do abdômen. Evitamos assim armazenar o ar nos pulmões trabalhando somente com a parte superior da caixa torácica, o que resultaria em uma tensão excessiva nos ombros e estufamento demasiado do peito.

B) Em uma próxima etapa inspira-se o ar pelo nariz expandindo o abdômen e solta-se em um tempo pela boca em som de “s”. Depois inspira-se o ar novamente, solta-se em dois tempos com o mesmo som, assim sucessivamente até chegar à divisão de cinco tempos da expiração do ar. Sempre buscando a consciência da inspiração e expiração, trabalhando a sustentação na musculatura abdominal.

C) Depois da inspiração e expiração normal e dividida em tempos, é trabalhada a respiração ritmada, na qual pode-se usar as consoantes “s” “f” “x” “p” uma de cada vez, por alguns momentos, ou as quatro na mesma sequência, uma após a outra. Inspira-se e solta-se o ar em pequenos “s”, por exemplo. A comparação lúdica que podemos fazer é como se o abdômen produzisse pequenos socos para fora a cada vez que expiramos a consoante.

Uma observação indispensável no momento de trabalhar a respiração, e os outros exercícios a seguir, é a postura corporal, pois este fator influencia no padrão de respiração, e conseqüentemente, na emissão da voz cantada.

Como nosso corpo é um todo, que só pode ser subdividido didaticamente, é importante lembrar também que sua postura corporal interfere no padrão respiratório. Por esse motivo, você deverá observar se seu corpo está ereto e sem tensões. Observe sua coluna e coloque a cabeça alinhada sem estar projetada para frente ou mesmo pressionada para trás. (PACHECO e BAË, 2006 P.22)

3 - Articulação

Definição: Preparo das articulações da face e do corpo / rebaixamento de laringe

Finalidade: O trabalho sobre as articulações do corpo, assim como no alongamento, funciona para despertar e preparar o instrumento de trabalho do ator, evitando também lesões físicas.

Se as articulações estiverem muito tensas, no máximo de seu estiramento, é provável que o ator apresente problemas nos movimentos corporais e gestuais, bem como na produção da voz, prejudicando a fala na emissão de cada palavra. (QUINTEIRO 2007 P.50)

A preparação e cuidado nas movimentações das articulações são importantes para obter um melhor desempenho corporal e evitar lesões. O exercício vocal que é aqui detalhado tem a funcionalidade de rebaixar a laringe para um melhor desenvolvimento na execução do canto.

Modo de execução:

A) Uma das formas de trabalhar a articulação é a partir de movimentos corporais, como fazer caretas para que os músculos do rosto se despertem, colocar a língua para fora e para dentro repetindo algumas vezes, fazer uma massagem facial com auxílio das próprias mãos, trabalhar as articulações dos joelhos, quadril, pulsos, braços e cotovelos, em movimentos parecidos com os do alongamento, mas agora com a atenção voltada diretamente para as conexões do corpo.

B) Há um recurso que trabalha o preparo do aparelho articulador, desta vez com foco no trato vocal, em especial na laringe.

A laringe é conhecida como caixa de som, pois é nela que se situam as pregas vocais. [...] é constituída por cartilagens, membranas, ligamentos e músculos; estes, ao combinarem-se entre si em movimentos precisos, são responsáveis pela produção sonora, quando propiciam a rápida movimentação das pregas vocais. (QUINTEIRO, 2007 P. 71)

O exercício que faz o rebaixamento da laringe, é conhecido como “sugar o macarrão”. Mantendo a cabeça levemente para baixo, como quem olha para o chão, suga-se o ar, mantendo os lábios na posição como se fossem emitir a vogal “u”. O exercício tem a forma parecida como quando sugamos espaguete, por isso este nome.

4 - Vibração

Definição: Vibração da língua e dos lábios

Finalidade: Através dos exercícios de vibração dos lábios e língua fazemos a preparação das pregas vocais para o canto. Desta forma, evita-se danos às mesmas.

A produção do som vocal depende do ar que sai dos pulmões impulsionado pela cinta abdominal. Ao romper a resistência decorrente da aproximação das pregas vocais, o ar provoca um movimento ondulatório na mucosa que recobre o músculo vocal. A vibração da mucosa é a responsável pela produção do som gerado nas pregas vocais. (PACHECO e BAË, 2006 P.40)

Trabalhar a vibração das pregas vocais na preparação do canto, é então indispensável para uma boa emissão vocal.

Modo de execução:

A) Começa-se com a vibração da língua, emitindo constantemente as consoantes “TR”, com um barulho semelhante a um motor em funcionamento. O “T” é um impulso e o “R” é a consoante que vai trabalhar a vibração da língua em si. Pode-se brincar com os agudos e graves da voz na vibração, pois apesar do foco deste exercício ser a vibração em si, para emitir as consoantes é necessário o uso da voz, e não apenas movimentação da língua/lábios. Pode-se reproduzir este exercício brevemente por cerca de um minuto, passando assim para a vibração dos lábios.

B) Assim como a língua, os lábios também trabalham a vibração a partir do estímulo de consoantes, neste caso “BR”. O “B” é o estímulo, sendo “R” o responsável por vibrar os lábios a partir de sua execução. Novamente pode-se variar a voz entre grave e aguda a partir da vibração. “T” é a consoante que trabalha diretamente a língua e o conjunto “TR” deve ser executado com a boca semi-aberta, enquanto “B” trabalha os lábios e o conjunto “BR” deve ser feito com a boca fechada, abrindo somente a partir da própria vibração do exercício.

5 - Ressonância e estrutura óssea

Definição: Percepção e trabalho dos locais de ressonância do corpo

Finalidade: Ativar os locais de ressonância, as cavidades que ressoam, assim como tomar consciência de uso das mesmas e conhecimento dos seus pontos de acesso no corpo é fundamental para o domínio das qualidades vocais e da migração da vibração pelo corpo como caixa ressonante.

Muitos dos instrumentos vocais dependem do material do qual são feitos para que o som produzido por eles possa ter um timbre característico. O mesmo ocorre com o som da nossa voz. Ou seja, dependendo das características anatômicas de cada um a voz será diferente, pois o efeito de ressonância das ondas sonoras será específico para cada indivíduo. [...] Assim percebemos que o timbre é único, ou seja, cada um possui sua própria identidade timbrística, determinada principalmente pela anatomia de cada um, que inclui aspectos como: tamanho das pregas vocais, estrutura anatômica dos órgãos fonadores, número e ressonância dos harmônicos que acompanham os sons e capacidade de ressonância das cavidades do trato vocal. (PACHECO e BAË, 2006 P.53)

As “caixas acústicas” ressoam o som que é produzido na laringe, fazendo com que este som seja ampliado, projetando-o. Estas “caixas”, facilmente identificadas na cabeça e peito através da emissão de som, são os espaços onde o som circula anterior à sua projeção.

Modo de execução:

A) Existem algumas partes do corpo em que é mais fácil identificar a ressonância do que em outras, é o caso da cabeça e peito. Emitindo o som da consoante “M” constantemente pode-se identificar a ressonância a partir do simples toque da mão sobre a cabeça ou sobre o peito. Quanto mais grave o som for emitido, mais ressoará no peito, enquanto que para sentir a ressonância na cabeça deve-se emitir um som agudo com a consoante. É interessante este exercício, na minha opinião, para identificar os ressonadores do corpo a partir da emissão de sons graves ou agudos.

B) Emitindo o fonema “VU” com o auxílio do dedo indicador na vertical encostando nos lábios, temos outra forma de trabalhar a ressonância. A boca deve estar fechada e os lábios como se fossem pronunciar a vogal “U”, fazendo o som de um “V” mais fechado, como uma turbina de avião ou algo semelhante. Nas primeiras vezes de execução deste exercício pode parecer complicado manter uma passagem de ar satisfatória, com uma abertura dos lábios suficiente, mas não exagerada, pois se fechar muito ou abrir demais a boca, a vibração pode não ocorrer. Entretanto, após algumas tentativas, o atuante encontrará sem maiores dificuldades a vibração almejada.

C) Encostar o dorso da mão nos lábios e emitir o som do fonema “VU” constantemente também é uma forma de trabalhar a ressonância. Assim como no anterior, neste exercício pode parecer complicado dosar a passagem de ar nas primeiras tentativas. Porém, quando se percebe a forma correta de execução, sendo

ela o leve toque do dorso da mão sobre os lábios, não comprimindo demais nem afastando demais, mas permitindo um pouco de espaço para a saída de ar, a sensação de limpeza no trato vocal ocorre com sucesso. Pode ser executado entre 1 a 2 minutos de forma constante.

6 - Vocalize

Definição: Exercício vocal que trabalha notas musicais a partir da emissão de vogais

Finalidade: Após todos os exercícios descritos este é o momento de trabalhar de fato a voz em melodias. Registro abaixo breves informações a respeito do vocalize, que é trabalhado no processo de experimentação e também de uma metodologia encontrada pelo Tatá, a qual trabalha a percepção musical antes do espetáculo a partir das próprias músicas que o compõem. Sendo assim, as funções destes dois momentos são precisas: 1) o vocalize em si como forma de identificação de timbres e aquecimento vocal; 2) retomar as vozes já ensaiadas - também variação do vocalize, mas além disso, forma de rápida identificação das notas musicais de canções que compõem um espetáculo já finalizado.

Modo de execução:

A) Depois de preparar o trato vocal a partir dos exercícios descritos nos itens de 1 a 4, chega-se ao momento de experimentar a voz em sequências melódicas. O vocalize é muito utilizado em corais para explorar a extensão vocal, seus alcances agudos e graves, identificando assim uma tessitura compatível, um conjunto de notas em que a voz cantada fique confortável. Utilizando vogais para explorar notas musicais, este exercício é o aquecimento vocal em si, pois os narrados anteriormente são a preparação do corpo que cantará.

Quando realizado de forma individual pode ser feito em frente a um espelho para trabalhar a auto-observação e percepção da postura corporal. Mesmo se feito em círculo em um grupo, todos os exercícios devem ser executados buscando a consciência da postura corporal, evitando tensionar os músculos do corpo.

Sugerimos que os vocalizes sejam praticados de preferência na frente do espelho, num lugar tranquilo, para que você possa observar sua postura, possíveis tensões, a sutileza do timbre, afinação e ritmo. [...] Se você nunca praticou esse tipo de exercício, sugerimos que não ultrapasse 20 minutos e lembre-se de que não deverá sentir cansaço durante ou após terminar de praticá-los. (PACHECO e BAÊ, 2006 P.23)

Para identificar os timbres existentes e suas extensões vocais no processo de construção de um experimento teatral com música, pode-se iniciar o vocalize em um tom médio e ir gradativamente expandindo a tessitura vocal, tentando realizar da melhor forma possível os graves e agudos. O responsável por conduzir este exercício deve emitir alguma melodia que trabalhe as notas musicais pretendidas para o trabalho, formada por vogais, para que após sua assimilação, o grupo possa reproduzi-la. O responsável por conduzir o grupo pode explorar notas mais graves e mais agudas, dentro de uma tessitura vocal escolhida.

A partir de uma identificação de “naipe” vocal¹, ou simplesmente de um tom confortável para cada voz, pode-se dividir as vozes em grupos vocais na execução do arranjo vocal das músicas. Mas, caso a proposta seja a de todos os integrantes cantarem em uníssono, com um tom médio, este exercício não é descartado, pois a sua função, além da identificação das vozes, é o aquecimento vocal.

B) No Tatá encontramos uma metodologia para que todos os integrantes, após realizarem os exercícios de preparação de corpo/voz descritos, trabalhassem a percepção musical a partir das próprias músicas do espetáculo. No caso dos ensaios/apresentações do *Terra de Muitos Chegares*, os quais as músicas do espetáculo já estavam definidas com seus divisões vocais, era trabalhada uma forma de “pegar o tom” com sílabas referentes às notas encontradas nas músicas, em ordens previamente fixadas. Nessas sequências pré-definidas com sílaba=nota encontrada na canção, trabalhávamos afinação em grupo e aquecimento vocal buscando homogeneizar os timbres. Sendo assim, utilizávamos o vocalize com trechos das músicas da apresentação buscando retomar as divisões vocais, aquecer a voz e trabalhar a afinação do grupo, como preparação prática anterior à cena. Em cada música do espetáculo definimos uma sequência de sílaba/nota musical que se apoia na melodia já existente. O exemplo a seguir é da música *Kwonene Nzambi*, de Leandro Maia.

¹ Classificação vocal, de acordo com o grupo de vozes em que o timbre se encaixa. Nos homens geralmente varia entre: baixo, barítono e tenor; nas mulheres geralmente varia entre: contralto, mezzo-soprano, mezzo e soprano. Ambos gêneros, sequencialmente destacados, em crescente do grave para o agudo.

Letra da estrofe da música:	Kwo...ne....ne	Nzam...bi
Respectivas notas musicais:	Fá sustenido - Ré - Fá sustenido	Si - Lá
<hr/>		
Método de vocalize do Tatá (letra) :	Bi - zan - bi	Bi - kwo
Respectivas notas musicais:	Lá - Si - Lá	Lá - Fá sustenido

Quando esta sequência vocal é feita antes de uma apresentação/mostra já com as músicas definidas, divididas e ensaiadas, o vocalize sendo feito a partir de trechos pré-definidos das músicas que compõem a cena, é uma ótima opção para relembrar ao grupo, momentos antes de apresentar, suas funções vocais e trabalhar a percepção musical. Assim, alcança-se mais segurança para os integrantes e pode-se garantir, dependendo das habilidades vocais do grupo, uma melhor afinação e desempenho vocal.

Função efetiva desta sequência

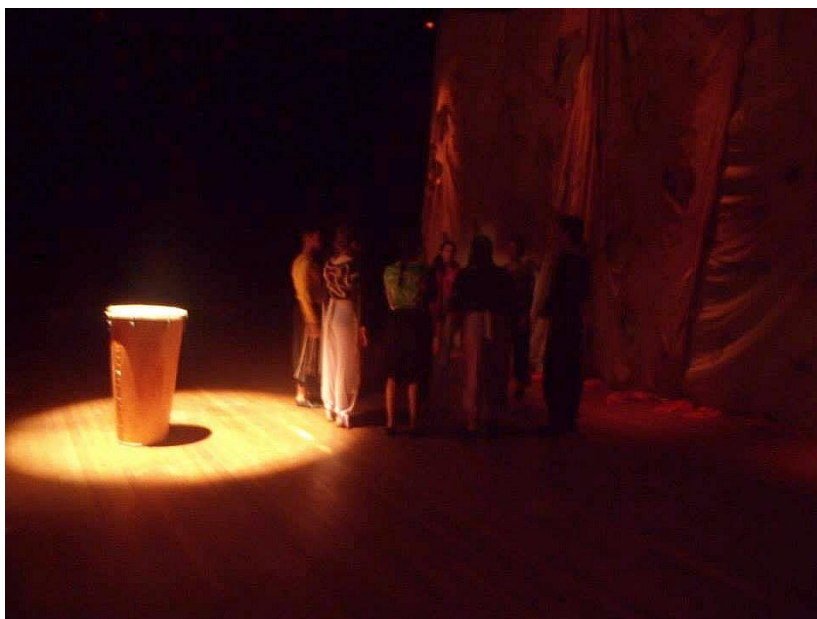
Se bem executada a sequência, desde o alongamento, respiração, articulação, passando pela vibração e ressonância até chegar ao vocalize, ou, no caso de ensaios vocais e apresentações, o uso do recurso de percepção musical a partir das próprias músicas que serão utilizadas em cena, há uma preparação vocal completa. Torna-se, assim, o aparelho vocal pronto para a execução da voz cantada.

Efetivamente, um sem-fim de detalhes envolve a arte do ator, e tudo deve ser obtido por meio de treinamentos incansáveis: um corpo saudável, flexível e muito bem trabalhado; um espírito equilibrado, disciplinado, sábio; uma voz potente e uma fala aprimorada, fruto seguro da orientação e treinamento constante. O ator, em seu caminho evolutivo, precisa cercar-se de bons orientadores, que o ajudem na árdua tarefa de crescer como ser humano e como artista. (QUINTEIRO, 2007 P. 27)

Esta sequência não tem a pretensão de tornar o ator um grande cantor, com uma perfeita afinação vocal, pois para quem não tem facilidade de afinação através da escuta musical é necessário um processo mais detalhado e trabalhado com foco na percepção musical, o que demandaria mais tempo de preparação, além de alguém à frente do grupo com conhecimento musical para auxiliar neste processo.

Esta sequência tem a intenção, portanto, de preparar a voz para a execução do canto evitando que problemas, como danos às cordas vocais e ao trato vocal, ocorram.

O aquecimento vocal para atores que vão trabalhar a voz cantada e falada em cena, bem como profissionais e amadores que utilizam a voz em suas mais diversas formas, é indispensável. Os exercícios descritos acima têm uma melhor funcionalidade se executados corretamente e, para isso, é necessária a apropriação a partir da repetição.



Imagens 2 e 3: Preparação do grupo

Fotos: Acervo Pessoal

2. INSPIRAR

(O Tatá Núcleo de Dança-Teatro)

Um espaço na universidade que vise a experiência prática dos alunos deve ser reconhecido como algo muito importante para a construção pessoal e profissional dos graduandos, uma vez que os leva à expansão investigativa, à experimentação, ao convívio e aprimoramento do ofício. Em função disso, dedico este início de capítulo à apresentação e detalhamento do que foi o Tatá Núcleo de Dança-Teatro, o grupo que me proporcionou diversas experiências investigativas, artísticas, sensíveis e técnicas, bem como aos demais integrantes interessados em aprender e experimentar a inter-relação das artes, com especial enfoque à criação em dança-teatro. Além disso, sua importância para a pesquisa aqui descrita, uma vez que foi no Tatá que semeei e desenvolvi o desejo de me dedicar ao presente tema, revela-se como ponto fundamental para a investigação que tomou corpo a partir das inquietações vividas no projeto.

Ingressei no Tatá em 2013, mas sua criação foi em 2009 pela professora do curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas, Maria Fonseca Falkembach. Com o intuito de proporcionar vivências artísticas para os alunos dos cursos de Teatro e Dança, defendia a ideia de que a criação artística faz parte da educação. O Projeto Político Pedagógico do Curso de Dança prevê a formação de um Professor-Artista-Pesquisador, neste sentido a criação do Tatá como projeto de extensão complementava esta abrangência formativa prevista. Através do ganho de um edital do Proext², o Tatá se transformou em programa de extensão e pôde garantir recursos para ampliar suas pesquisas. Foi possível que seus integrantes se tornassem bolsistas, assim, por períodos determinados, havia um elenco mais ou menos fixo, apesar do trânsito de pessoas já que se tratava de um grupo vinculado à universidade onde o ingresso e o egresso de estudantes é frequente.

O processo de criação do grupo tinha à frente a figura da Professora Maria Falkembach que, em seu papel de coreógrafa, trazia estímulos para os integrantes. Os mesmos, a partir de suas vivências e conhecimentos, expunham através da

² “O Programa de Extensão Universitária (ProExt) tem o objetivo de apoiar as instituições públicas de ensino superior no desenvolvimento de programas ou projetos de extensão que contribuam para a implementação de políticas públicas” Fonte: <http://portal.mec.gov.br/> Acessado em: 03/10/2015

expressão corpóreo-vocal o entendimento sobre o que lhes fora proposto. As partituras corporais se davam a partir da definição de movimentos oriundos da experimentação, geralmente vinda do exercício *Viewpoints* que, em uma tradução literal, significa pontos de vista, melhor descrito no item 2.2 deste trabalho. Ainda no sentido de revisar o processo criativo do Tatá, desta vez no que compete à concepção vocal com foco em canto, em uma das construções cênicas, foi proposto que os intérpretes-criadores cantassem em cena. O Grupo pode contar com as instruções do Professor Leandro Maia na preparação vocal, e dentro deste processo, foi estruturada uma sequência de exercícios vocais que antecederiam o canto, a qual sua descrição, verificação e experimentação constituem o foco da pesquisa apresentada neste trabalho.

Com o intuito de fomentar o conhecimento artístico, bem como o acontecimento da fruição dos espectadores perante as montagens, o Tatá se formando com caráter extensionista, possuía vínculo com escolas de Pelotas onde eram apresentados fragmentos cênicos como mostra de processo, enquanto não eram finalizados os espetáculos. Após a concretização cênica das encenações, o grupo retornava às mesmas escolas onde havia apresentado o processo. Além das escolas de Pelotas e região, o Tatá também circulou por outros lugares, apresentando seu trabalho para o público de escolas da rede pública e comunidade em geral, em espaços disponibilizados nas cidades³ (auditórios, escolas, teatros, entre outros) através do contato de produção que os integrantes realizavam; em Rivera – Uruguai, em parceria com o Centro de Integração do Mercosul e o Núcleo de Estudos Fronteiriços da UFPel; no 2º Festival Bajeense de Teatro, conquistando prêmio de melhor espetáculo, melhor iluminação e melhor direção; Erechim (RS) e Chapecó (SC), a convite da Universidade Federal da Fronteira Sul; entre outros.

Visando a expansão do conhecimento artístico entre os professores da rede pública, o grupo desenvolvia oficinas voltadas a estes, antes de levar os espetáculos para as escolas e cidades. Assim, os professores poderiam ter uma experiência prática sobre a metodologia de trabalho do Tatá e, a partir deste subsídio, aplicar exercícios com os alunos na sala de aula, bem como debater sobre o que eles

³ Algumas das cidades contempladas pela turnê do espetáculo nos anos de 2013 e 2014 foram Bagé e Pedras Altas, localizadas no estado do Rio Grande do Sul; Joinville, São Francisco do Sul e Florianópolis, em Santa Catarina.

assistiriam, pois na maioria das vezes os alunos possuíam pouquíssimo contato com Dança e Teatro até aquele momento. A formação de professores através das oficinas surgiu tanto para fomentar o alargamento da discussão e entendimento do campo artístico, em especial as artes cênicas, quanto para formação de público, além de contribuir para o desenvolvimento de um olhar crítico sobre o fazer artístico. Ainda neste sentido, em 2012, foi elaborado pelo grupo um material pedagógico chamado Caderno Dança, distribuído nas oficinas para professores da rede pública nos anos seguintes, o qual abordava práticas de composição e treinamento desenvolvidas e utilizadas pelo Tatá.

De 2009 a 2014 o grupo criou trabalhos que contribuíam para o acesso à arte de forma gratuita. Visando reforçar a relação entre universidade e comunidade, havia apresentações para turmas de escolas da rede pública que aconteciam no espaço de criação do grupo e também no teatro do Sesi (oportunizado a partir de uma parceria). Este elo entre comunidade e universidade fazia com que a experiência dos alunos-espectadores se completasse, pois é necessário que o teatro visite a escola, mas também que a escola tenha acesso a ambientes de acontecimento teatral. Desta forma, visávamos o entendimento do compartilhamento da experiência presente, acreditando que a arte teatral acontece no momento de sua execução perante o público, sendo esta a perspectiva de trabalho que perseguíamos. O que começou com o intuito de ser um espaço de experimentações para os estudantes se tornou um programa de extensão que demandava de seus integrantes um amplo envolvimento no desempenho de diversas atividades, tendo, certamente, a relação com a arte como pilar fundamental, tanto de forma prática, através das oficinas, quanto com o objetivo de formação de público. E, para isso, era necessário que o trabalho dos integrantes se dividisse em: pesquisa teórica para construção cênica; pesquisa teórica para material pedagógico; ensaios/processo criativo; oficina para professores; produção artística (contato e reunião com responsáveis por locais de futuras apresentações e oficinas; confecções de alguns elementos do cenário e figurinos); apresentações.

No período em que estive em atividade, o grupo criou dois espetáculos de dança-teatro: *Tatá Dança Simões* e *Terra de Muitos Chegares*. O primeiro teve como base os contos-de João Simões Lopes Neto, escritor pelotense conhecido por seus textos de cunho regionalista/tradicionalista. O grupo trabalhou a trans-criação dos

contos, sendo ela a transição entre a obra escrita para uma nova leitura em dança-teatro. Nesta primeira criação os intérpretes-criadores utilizavam figurinos e adereços que são tradicionais do Rio Grande do Sul, como chapéus de gaúcho, bombachas, saias de prenda, camisas e lenços tradicionais da indumentária gaúcha acrescentados às camisas ou bombachas, para a execução dos quadros cênicos que misturavam questões como escravidão e tradição rio-grandense. O primeiro conto trabalhado foi “M’boi Tatá” que deu origem ao nome do grupo, seguido de outras trans-criações de “O Negrinho do Pastoreio”, “Batendo Orelha”, “O Meu Rosilho Piolho” e “A Enfiada de Macacos”.



Imagem 4: Trans-criação

Foto: Acervo Tatá



Imagem 5: Tatá Dança Simões

Foto: Acervo Tatá

Minha participação neste primeiro espetáculo foi breve, pois ingressei no grupo quando já havia ocorrido a concretização do espetáculo. Assim, não participei do processo criativo, mas me apropriei e estive em cena nesta montagem por duas vezes.

O segundo espetáculo tinha por base para a criação estética-dramatúrgica a abrangência de mistura das etnias brasileiras e contou com dois elementos a mais, além das já conhecidas formas de expressão próprias da linguagem de dança-teatro e trilha sonora gravada: uso do instrumento sopapo e da voz cantada em cena. Por ter participado de grande parte do processo de criação, trato deste espetáculo com mais profundidade.

O Grupo era formado por pessoas diversas e diferentes, pois se tratava de um projeto de extensão da universidade, em que alunos provinham de várias localidades do país, com seus vários “chegares”. A partir desta constatação, Maria trouxe a questão das diferenças culturais como tema para experimentação cênica.

O processo de pesquisa começou com os integrantes investigando histórias de seus próprios antepassados. Deste trabalho de análise das memórias familiares, ressaltaram-se quatro arquétipos que estruturaram o espetáculo: português, índio, negro e o italiano e alemão como representantes dos imigrantes europeus. O português veio para cena como o explorador de terras brasileiras em busca de riquezas, aquele que catequisou e lutou contra os índios que, por sua vez, traziam a questão das raízes; o alemão/italiano representavam os trabalhadores; o negro trazia o tema da escravidão e uma forte ligação com o instrumento sopapo.



Imagem 6: Raízes

Foto: Acervo Tatá

De certa forma, fazer uma pesquisa entre as multiculturas existentes no grupo foi também revisar parcialmente as multiculturas existentes no Brasil, pois havia integrantes de estados como São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul, Brasília, entre outros. Além das histórias dos nossos antepassados, trechos de notícias de jornal da época da ditadura militar no Brasil, textos autorais de Maria Falkembach e *O Navio Negreiro*, de Castro Alves, compuseram a dramaturgia do espetáculo, construindo uma linha narrativa a partir das diversas “cheganças” e abordagens brasileiras. A sonorização contava com trilha sonora gravada e também executada ao vivo, cantada e percutida pelos integrantes, de acordo com cada quadro cênico. As músicas escolhidas tinham composição própria do preparador vocal do Tatá, Leandro Maia, como *Kwonene Nzambi* e em parceria com Pedrinho Figueiredo como em *Ave Maria*, além de autores como Mestre Verdelinho com *Grande Poder*, Luiz Gonzaga com *Assum Preto* e Edu Lobo com *Chegança*.

Em outubro de 2013 o espetáculo estreou com 12 integrantes: Alexandra Latuada e Gessi Konzgen, egressas do curso de Dança; Mário Madeira, Paula Buratti, Clevy Reis, Flávio de Lima, Higor de Carvalho, Cibele Fernandes, Caroline de Souza, Melissa Vieira, Raíssa Bandeira e João Cruz, estudantes do curso de teatro e dança. Algum tempo depois da estreia deste trabalho houve saída de alguns integrantes e entrada de outros dois: Rui Carlo e Camila Samara. Os ensaios aconteciam todas as segundas, quartas e sextas, das 9h às 12h:30min, e o grupo tinha uma rotina e organização próprias, as quais as responsabilidades eram divididas entre os integrantes.

Assim como era de minha responsabilidade guiar o grupo para a prática vocal, outros integrantes eram responsáveis pela manutenção dos sopapos, ou pelo aquecimento corporal, quando não era possível a presença da Prof. Maria F. nos ensaios e apresentações. No período em que ingressei no grupo também ingressaram duas estudantes dos cursos de Administração e Jornalismo, Gabriela Ferreyra e Lizandra Vilela, as quais ficaram responsáveis pela manutenção da parte burocrática do grupo e assessoria de comunicação. Entretanto, a convivência no ambiente artístico fez crescer em ambas o desejo de aprofundar-se e fomentar a área de artes cênicas. Sempre acompanhando os intérpretes-criadores em todos os momentos e contribuindo para o crescimento do grupo como um todo, faziam não só a parte burocrática/comunicação do Tatá, mas tornaram-se também tão

importantes para o trabalho que se desenvolvia quanto cada um dos que estavam em cena.

Um fato muito importante a relatar, que tem forte ligação com uma etapa de amadurecimento do grupo, foi o afastamento da coordenadora no ano de 2014 para seus estudos de Doutorado, momento este em que os integrantes assumiram de forma independente as oficinas para professores, produção artística e ensaios/apresentações dos espetáculos, sendo que o vínculo junto à universidade foi assumido pelo professor Daniel Furtado. Nesta época o grupo estava com a circulação do espetáculo *Terra de Muitos Chegares* prevista até o final do ano, sendo que a circulação dependia da verba advinda do edital Proext deste ano para manutenção de bolsas e despesas com transporte. O grupo terminou suas atividades em dezembro de 2014 e não seguiu em frente, pois não contou com o ganho do Proext no ano seguinte, o que inviabilizava a manutenção das atividades tanto criativas como formativas.

Acredito que, para cada pessoa que passou pelo Tatá, as percepções sobre como o grupo acrescentou em sua vida pessoal/profissional têm suas particularidades (no que compete à formação da voz, as impressões dos integrantes, bem como do preparador vocal e da coordenadora, foram verificadas através de entrevistas que compõem o corpo deste trabalho). Mas, de forma geral, dentro de todas as atividades e formas de expressão do grupo já descritas, para mim, o ponto de maior relevância refere-se à liberdade criativa, à autonomia experimentada como co-criadora. Pois a prática em cena contava com a colaboração de todos os que se mostravam disponíveis, cada um contribuía com um movimento ou uma história (no caso do *Terra de Muitos Chegares*), com seus saberes particulares que formavam um grupo tão diferente, mas simultaneamente tão ligado pelas formas de manifestar com dança, teatro e música. Assim, o Tatá, em seu último trabalho, revelava a terra de vários “chegares” que ressaltava nossa pluralidade, mas que resultou numa obra coesa e singular em que as nossas diferenças deram lugar às semelhanças que nos uniam, sendo a principal delas a reunião criativa e compartilhamento de saberes na criação para a prática cênica.



Imagem 7: Raízes que se entrelaçam

Foto: Acervo Tatá

2.1 EXPIRAR

(Preparação da voz para ser cantada em cena)

No território simultaneamente autoral e de práticas compartilhadas já descritas, minha atenção e anseio se voltaram para a preparação vocal para a prática do canto nas artes cênicas e a necessidade de alcançar maior entendimento sobre o treinamento vocal que realizávamos. A apreensão sobre as qualidades vocais com que trabalhávamos incentivaram a investigação dos procedimentos que utilizávamos e a reflexão sobre o trabalho vocal, em sua preparação e performance, por atores e bailarinos.

Entendo que a voz cantada em cena é cada vez mais utilizada em musicais, performances, experimentos dramáticos e pós dramáticos⁴, entre outros, e que os estudos sobre este tema tendem a crescer a cada ano que passa, embora o material bibliográfico próprio da área teatral, excluindo-se estudos de fonoaudiologia, seja ainda escasso atualmente. Além disso, o uso da voz em cada linguagem cênica varia e depende muito do propósito do grupo/direção e também dos objetivos almejados, pois existem inúmeras possibilidades vocais a se explorar, deve-se, portanto, encontrar uma preparação compatível com cada proposta. Porém,

⁴ A partir do entendimento associado aos escritos de Hans-Thies Lehmann.

independentemente da forma de uso da voz do ator, seja ela cantada ou falada, é sempre necessário um treinamento vocal, pois assim como o corpo do ator deve ser aquecido e alongado para ensaios e apresentações, a voz também precisa de atenção para um melhor desenvolvimento e para que sejam evitados possíveis danos ao trato vocal.

Cada linguagem cênica exige um tipo de preparação e cada forma de trabalho tem suas metodologias particulares. Enquanto a maioria dos exercícios de voz que conheço surgem através do controle da entrada e saída de ar, Grotowski (2007) aconselha a não economizar ar, a tomar fôlego quando necessário, pois é o ar que trabalha. O autor defende que um dos piores erros é a própria observação do instrumento vocal (ficar se ouvindo demais), pois isso leva à tentativa de se intrometer no meio orgânico para ter melhores resultados. Porém, a sequência vocal que investigo tem o trabalho de auto-observação de quem a realiza como fundamental, já que se trata de uma metodologia utilizada para coros. O professor de teatro, ainda segundo Grotowski, não deve se intrometer na respiração do aluno a menos que esse apresente dificuldades na hora do trabalho. Já a metodologia de treinamento vocal pilar do estudo induz a respiração em alguns dos exercícios, pois relaciona-se com sua finalidade de auto percepção para chegar à consciência de utilização do abdômen, levando-o praticamente a ser o subsídio do apoio respiratório para manter o fôlego ao cantar. Por se tratar de grupos que tinham objetivos distintos e diferente composição de elenco, há necessidade de trabalhos distintos, cada qual com seu respectivo objetivo. A busca pela organicidade do corpo/voz é um ponto em comum a ser destacado nas duas metodologias. E, pela dúvida da conquista da organicidade em todos os integrantes do Tatá, algumas questões acerca deste tema foram investigadas.

Seja qual for a forma de utilização da voz dos atores é indispensável que se tenha uma preparação adequada de trabalho vocal antes de começar os ensaios e apresentações. É necessário então identificar o tipo de trabalho que irá acontecer para que se aplique uma preparação vocal correta, seja ela de exploração de possibilidades vocais ou apenas de aquecimento da voz para não ocorrer danos no/nas trato vocal/cordas vocais.

Partindo do princípio que cada corpo/voz/percepção é diferente, eu identificava, após executar a sequência de aquecimento vocal do Tatá, uma clareza

maior da minha voz e uma afinação mais concreta em dias em que a executava de forma mais engajada, percebendo a voz mais limpa e, como consequência, mais confiante contra certos deslizes vocais que poderiam acontecer normalmente sem esta preparação. Percebia que o objetivo dos exercícios vocais, que era a preparação da voz para o canto, para mim, eram cumpridos. Quando, nas apresentações e ensaios, realizava a voz cantada em cena juntamente com partituras corporais conseguia manter a afinação e fôlego, via que a preparação vocal com foco em canto e preparação corporal, que tinham seus ensaios em momentos separados, se uniam no resultado cênico. Porém, não tinha certeza se para os colegas funcionava tanto quanto para mim e se eles, assim como eu, também identificavam uma não separação de corpo/voz, pois mesmo que trabalhássemos voz cantada em momentos separados ao aquecimento corporal nos ensaios, dando ênfase ao que o grupo precisava no momento, na realização da cena, as duas preparações se interligavam. Como cada corpo-voz tem resultados diferentes, minha inquietação era verificar se para os colegas estes dois processos se davam de forma orgânica na prática cênica e se, na visão individual, era importante a metodologia de preparação vocal que utilizávamos.

A organicidade (ou falta dela) na voz do ator é percebida pelo público. A voz expressa intenções e sentimentos, mas se em cena é tomada por uma emoção não prevista pode vir a ser um problema. Para que possíveis imprevistos sejam amenizados é importante que o ator experimente e conheça possibilidades vocais particulares para usar a seu favor.

Para a pesquisadora Moira Stein (2006, p. 8) é essencial para o trabalho do ator a pesquisa e experimento na relação corpo e fala. Partindo deste princípio, é necessário para o ator que utiliza a voz em cena, ainda mais como no caso de atores que cantam, ter um trabalho vocal adequado e contínuo o qual lhe permita um melhor desempenho cênico. Além disso, experimentar possibilidades sonoras a partir da vibração, mudança de tons, de velocidade, de ressonância, entre outras (não esquecendo que a voz não trabalha sozinha, quanto mais experimento de voz/corpo, mais possibilidades para serem acessadas e utilizadas) é de fundamental relevância para o aprimoramento do trabalho performático. Percebia particularidades vocais nos colegas de grupo durante os ensaios. Enquanto algumas pessoas tinham uma desinibição vocal maior, outros tinham dificuldade em expor a voz por conta de

emoções contidas, outros ainda tinham dificuldades em conseguir uma afinação vocal.

Emoções contidas, não expressadas, podem criar bloqueios psicofísicos facilmente detectáveis na voz, nas sonoridades, na respiração, enfim, no corpo. Para o ator, buscar então re-conectar a fala com o corpo, com a sua organicidade, com a sua emoção, significa liberá-la do controle excessivo do racional, que também tem sua expressão em bloqueios corporais, abrindo passagem para fluxos de emoções e impressões traduzidos em sonoridades, que serão integrados à linguagem articulada. (STEIN, 2006, p. 13)

Para que as questões a respeito das percepções do amplo processo vocal do Tatá, bem como a sequência de exercícios de voz que antecediam os ensaios/espetáculos fossem de fato respondidas por quem vivenciou o processo descrito até aqui (levando em conta também a criação de material escrito para interessados por teatro/dança/música no que compete às visões individuais referentes a uma mesma técnica de preparação de voz) entrevistei, através de formulário online⁵ os ex-integrantes do Tatá e a coordenadora do Grupo, Maria Falkembach. Foi realizada também entrevista presencial com o preparador vocal do grupo, Leandro Maia, o registro videográfico desta entrevista, posteriormente transcrito, também constituiu material de análise. Estas entrevistas foram estruturadas com questões referentes ao treinamento vocal que possuíamos no Tatá para a apresentação do espetáculo *Terra de Muitos Chegares*. Estes depoimentos coletados compõem o corpo deste trabalho a partir de agora.

Foram estruturadas duas entrevistas. As principais questões do formulário online diziam respeito à relação corpo-voz, à instrução na prática de preparação vocal, uso do instrumento vocal e do instrumento de percussão sopapo. As principais questões da entrevista presencial foram em relação à proposta apresentada ao grupo, aos próprios exercícios de preparação e aos resultados obtidos. Quando questionados sobre a percepção de suas próprias vozes em cena, as respostas dos ex-integrantes foram diversas. Enquanto alguns afirmaram que não percebiam nenhuma dificuldade particular para cantar em cena, outros destacaram a afinação e projeção como de difícil alcance e manutenção. O nervosismo e insegurança foram apontados como causas deste tipo de problema por Rui Carlo e Paula Buratti,

⁵ Nos meses de setembro e outubro de 2015, os ex-integrantes do Tatá Núcleo de Dança-Teatro foram convidados a responder à entrevista online, a qual resultou em depoimentos que compõem este documento.

enquanto que, para Cibele Fernandes, a vergonha por não consciência da própria voz cantada aparece com destaque em seu relato. Nota-se que o treino influencia muito na organicidade da voz/corpo, pois os ex-integrantes que relataram dificuldades particulares, principalmente na afinação, são os que menos tinham experiências musicais anteriores ao Tatá. A segurança é fortalecida a partir da apropriação e percebe-se que as inseguranças surgem a partir da falta de treinamento e repetição. Como relata Gessi Konzgen: “[...] Nunca consegui ter a afinação necessária. Penso que isso se deve ao pouco tempo dedicado à música dentro do Tatá. Aliás, como tudo na vida, é necessário dedicação”. Flávio de Lima também fala sobre a falta de consciência vocal no início do processo por não ter experiência em canto:

Sim, tinha dificuldades em projetar minha voz e também em manter a afinação. Como não tinha experiência em canto, no início não conseguia perceber se estava emitindo o som no tom pedido pelos preparadores vocais.

Todos os ex-integrantes do Tatá afirmaram a importância de uma figura à frente do grupo como referência concreta na preparação corpóreo-vocal. Nos depoimentos colhidos apareceram pontos como auxílio para melhor execução dos exercícios bem como na afinação. Para Cibele Fernandes, a melhora da autoconfiança é destacada: “Fazia uma grande diferença quando tínhamos alguém para preparar. Me sentia mais confiante para cantar”. Para Flávio de Lima, a afinação se torna mais fácil com o auxílio de alguém como referência neste momento:

Sim, era fundamental porque eu tinha a tendência de sair do tom no qual deveria cantar, geralmente eu acompanhava os tons mais agudos. Apesar de o grupo ter o mesmo número de bailarinos que o de bailarinas, quando estávamos cantando eu ouvia muito mais os tons agudos e sem perceber saía do tom que deveria cantar, no meu caso, o baixo.

Para além do auxílio na afinação, alguém com conhecimento musical à frente de um grupo que está se preparando para cantar é de extrema importância para uma correta execução e consciência vocal dos integrantes. Compartilhando deste pensamento, Paula Buratti destaca:

É muito importante ter alguém que possa nos auxiliar de forma saudável sobre um exercício feito de forma incorreta, ou a nota que não chegou onde devia. Assim podemos compreender também a importância de um trabalho vocal, para que em cena, depois de muitos ensaios, nosso corpo-voz esteja preparado para dar o seu melhor.

O trabalho corporal, bem como sua consciência, influenciam na execução da voz, ainda mais no caso de intérpretes-criadores das artes cênicas. O instrumento-corpo deve ser trabalhado para ter acesso às possibilidades, chegar a uma organicidade e obter resultados significativos. Então preparar corpo e voz é indispensável para profissionais e amadores da dança e do teatro, no caso da utilização da voz em cena. Em um sentido inverso, trabalhar a preparação corporal com amadores e profissionais da voz, também é importante. Nota-se a integração de duas áreas que, por vezes, até mesmo por seus executantes, não é compreendida, logo, não é contemplada. A voz e o corpo, independentemente da ênfase a um ou outro no trabalho pretendido, não se separam e se influenciam diretamente.

Tudo o que a cabeça pensa, tudo o que o coração sente, fica registrado num trapézio duro, na dificuldade de mexer os quadris, na postura rígida dos joelhos jogados para trás. Além disso, uma pessoa de corpo pouco flexível provavelmente também será pouco flexível nas ideias [...] Desconhecemos profundamente a geografia de nosso corpo, não nos preocupamos com as possibilidades de movimentos das articulações, ou como funcionam nossos músculos. Claro que saber tudo parece meio impossível, já que não nos dedicamos à anatomia ou à medicina, mas o básico necessário para manter uma boa postura corporal, fundamental não só para o canto, mas também para uma melhor qualidade de vida, torna-se inevitável que pesquisemos, que procuremos uma boa orientação de profissionais da área. (CHAN, 2001, P. 9)

Esta relação corpo-voz do ator-bailarino no *Terra de Muitos Chegares*, embora possuísse o embasamento da técnica vocal, estava principalmente na busca de um corpo-voz presente e não apenas de uma voz afinada. O conhecimento e experimentação da técnica foi importante, e os resultados obtidos foram de pessoas do teatro e da dança que se arriscaram no universo musical para compor a cena. Pensando nesta relação, a coordenadora Maria Falkembach quando entrevistada, comenta sobre o elo que se fez entre público e cena, por via do corpo presente, da pulsão, e não apenas de um compromisso musical baseado na afinação e ritmo:

Teve um momento em que a gente pensou em gravar a música, e colocar a música gravada com vocês dançando, e ela perdeu a força porque por mais que vocês não cantassem com aquela ideia pré concebida de técnica vocal que se tem, o que estava importando ali não era um cantar dentro de um padrão estético que se espera, por exemplo, quando vai gravar um disco. Ali o que mais importava era a relação do corpo com aquela música, e aquele corpo produzindo aquela música, isso que ficou mais importante. Isso está muito relacionado com o que o Laban vai falar de esforço, ou de pulsão, que então o som vem desta mesma pulsão do movimento, e o público se relaciona com a obra por via desta pulsão, e não por um produto, por um padrão estético esperado por outros padrões. Ali é a pulsão daqueles corpos tentando se encontrar nesses “chegares”.

Defendendo a eficácia da união de treinamentos de corpo e voz, os relatos de quem experimentou na prática, por algum tempo, a inter-relação dessas duas áreas, têm continuidade. Estes depoimentos podem servir de exemplos de resultados por quem almeja uma prática cênica parecida. Para isso, no próximo tópico, o foco dos relatos e investigações se dá a partir da rotina que se instaurou no Tatá, referente à preparação musical para a criação e execução do espetáculo *Terra de Muitos Chegares*.

2.1.1 ARTICULAR

(Metodologia de treinamento vocal no *Terra de Muitos Chegares*)

Durante o período em que apresentamos o *Terra de Muitos chegares* surgiram questões pessoais que ganharam força e me impulsionaram a refletir de forma mais apurada sobre o tema treinamento vocal para atores, algumas são: Os exercícios vocais que fazíamos funcionavam da mesma maneira para todos os integrantes? É de plena funcionalidade para um grupo de dança-teatro executar exercícios de preparação vocal com foco na área de canto, na maioria das vezes separada da preparação corporal que o grupo mantinha como rotina? A partir de um olhar externo, conseguimos de modo geral um resultado satisfatório, tendo em vista que o grupo era composto por estudantes de dança e teatro, na sua maioria sem experiência musical? A maioria dos integrantes acha importante a presença de uma pessoa à frente do grupo no momento de preparação vocal? É possível outros grupos de teatro ou dança se apropriarem dos exercícios de voz que realizávamos

para utilização como base de preparação vocal? Essas perguntas me inquietavam e suscitaram a vontade de investigar sobre o tema, então a partir do entendimento de que voz e corpo não se separam, mas podem ser trabalhados individualmente, o foco deste tópico é verificar a eficácia de um treinamento vocal voltado para a preparação do canto dentro de um grupo de dança-teatro, o qual, em cena, executava voz cantada e falada juntamente com movimentações corporais. Essas perguntas, entre outras, compuseram a entrevista online realizada com os ex-integrantes do Tatá

Basicamente a rotina de criação e ensaio do grupo nesta época era dividida em duas partes: 1- treinamento corpóreo-vocal destinado à parte corporal e voz falada, que tinha à frente Maria Falkembach 2- treinamento vocal com foco nas músicas cantadas e percutidas no espetáculo, com Leandro Maia. Este segundo treinamento ficou também sob minha responsabilidade após certo período, pois como não era possível a presença do Prof. Leandro em todos os ensaios/apresentações fiquei responsável por auxiliar o grupo nas preparações vocais quando este se fazia ausente. Assim como era de minha responsabilidade a realização da prática vocal do grupo, bem como sua afinação, outros integrantes também tinham suas tarefas, como descrito anteriormente.

No Tatá as criações cênicas se davam a partir da colaboração de todos os integrantes, acrescido do olhar externo da coordenadora. Assim, quando alguém tinha alguma ideia ou sugestão referente à determinado quadro cênico, a possibilidade de o Grupo trabalhar em cima disto era muito grande, contando com a ajuda da Prof. Maria F. para auxiliar e dirigir. Na construção do *Terra de Muitos Chegares*, o elemento da música como parte integrante do espetáculo surgiu de uma forma natural, algo que não foi planejado antes da experimentação, como afirma a prof. Maria F. :

Eu não consigo conceber um espetáculo sem um espaço sonoro, eu acho que o som parte do movimento, e mesmo quando se escolhe o silêncio, também é uma escolha. [...] Mas, por que usar ao vivo, né? eu acho que foi se construindo isso, não me lembro exatamente como aconteceu, mas me lembro que surgiu o elemento do sopapo. E com o sopapo em cena, como não tocar?

Após a ideia de incluir a linguagem musical ao vivo sugerida pela coordenadora e apoiado pelo grupo, através do acontecimento provindo da

experimentação do elemento cênico e de percussão, foi possível o auxílio do prof. Leandro Maia na parte musical em geral. Assim, teve início o processo de criação vocal e musical, as composições e escolha das músicas que iriam integrar o espetáculo. Desta forma, a preparação das vozes foi ocorrendo e as definições vocais também, o processo ficou enriquecido pois continha uma pessoa responsável por auxiliar em uma técnica de preparação vocal para um melhor desempenho possível dentro das condições de trabalho que possuíamos.

Na parte vocal, o processo de construção também era flexível perante a contribuição dos integrantes, mas o conhecimento sobre voz dos atores-bailarinos, como um todo, era inferior aos conhecimentos das possibilidades corporais, sendo assim, as instruções e ideias musicais que permaneciam na maior parte do tempo eram as do professor, cantor e compositor Leandro Maia.

O processo de preparação vocal do Tatá, com foco em canto, na construção do *Terra de Muitos Chegares*, em sua totalidade, foi bem amplo. Pois contamos com alguém responsável pela preparação vocal do grupo, o mesmo levou a proposta das músicas, criou com o grupo os divises vocais e, então, a cada ensaio lapidava as vozes para uma melhor afinação e harmonia. Através deste processo formou-se uma sequência de exercícios de voz que antecederiam as apresentações e ensaios (ensaios estes não mais ligados à criação, mas sim momento de retomar o que já havia sido construído). Como já dito anteriormente, a partir da apropriação desta sequência, fiquei responsável por auxiliar o grupo na execução da mesma. Como os exercícios desta sequência também, juntamente com outros, compunham o amplo processo de preparação de voz do grupo, os integrantes já estavam familiarizados com a forma de execução. Defendendo a eficácia deste compilado de exercícios vocais que têm como objetivo o preparo do trato vocal para a voz cantada, investigo as percepções acerca destes.

Dentro dos três ensaios semanais, um era destinado ao treinamento vocal em grupo. Desde o período em que ingressei, fevereiro de 2013, até outubro (mês de estreia do espetáculo), os ensaios vocais se destinavam à montagem vocal, ou seja, eleição de cenas e vozes que as comporiam e de percussão das músicas que utilizaríamos no espetáculo *Terra de Muitos Chegares*. A partir da estreia até o término do grupo fiquei responsável pela organização da sequência de aquecimentos vocais que utilizávamos, sendo assim, a cada ensaio vocal ou

apresentação havia um momento em grupo para a execução destes exercícios que nos auxiliavam em um melhor desempenho vocal.

Um corpo aquecido é meio caminho andado para a boa produção vocal, e que vale a pena reservarmos um tempo do ensaio para os exercícios, que não só acordam o corpo para o trabalho, mas também desenvolvem o ritmo interior, a coordenação, a atenção, a prontidão e a integração, entre outros objetivos que você vai descobrindo a cada ensaio. Repare: quanto mais e melhor você trabalhar o corpo, mais rápido será o processo de aprendizagem e melhor a produção da voz. (CHAN, 2001 p.9)

O momento de aquecimento/alongamento antes dos espetáculos era algo que acontecia naturalmente, pois já estávamos acostumados e, mesmo sem a presença da Maria para nos conduzir neste momento, antes das apresentações os integrantes já se organizavam e iam se preparando em grupo ou individualmente, conforme a necessidade de cada dia. Depois da preparação corporal vinha a parte vocal que consistia em uma sequência de exercícios conduzida pelo Leandro ou por mim, incluindo o vocalize⁶ com o auxílio de um diapasão para conseguir identificar o tom e então afinar o grupo.

Quando questionados sobre a funcionalidade particular dos exercícios para a execução do espetáculo *Terra de Muitos Chegares*, todos integrantes defenderam que a sequência que realizávamos funcionava no preparo da voz cantada. Raíssa Bandeira afirma que “funcionavam bastante. Quanto maior o tempo de exercícios vocais, melhor o empenho da voz dos atores”. Flávio de Lima destaca a funcionalidade mesmo nos dias em que o grupo apresentava o espetáculo mais de uma vez: “Acredito que sim, funcionava, porque mesmo quando fazíamos mais de uma apresentação por dia nunca senti cansaço ou incômodo nas cordas vocais”.

Paula Buratti relata que as técnicas vocais estavam claras e que suas dificuldades ao cantar em cena estavam relacionadas à sua própria insegurança. Rui Carlo defende que nos últimos meses de apresentações o grupo precisava de mais tempo hábil para a preparação da voz, enquanto Caroline Vilanova identifica falta de algum outro treinamento vocal para um melhor desempenho da última cena (melhor detalhada no tópico a seguir). Tendo em vista o fôlego necessário para

⁶ Método de aquecimento vocal integrante da sequência do Tatá, muito utilizado em corais, o qual consiste no canto de vogais em notas musicais, formando uma melodia.

execução da mesma, noto que possivelmente não fosse o treinamento vocal que merecia mais atenção neste momento, mas sim uma melhor preparação corporal por parte dos integrantes que sentiam dificuldades nesta execução. Ainda neste sentido de preparação vocal, Alexandra Latuada relata que executava algumas músicas fora da sequência para se sentir contemplada: “Para mim funcionava, mas eu sentia a necessidade de cantar algumas outras músicas para aquecer mais a voz antes da cena. ”

Apesar de alguns integrantes reconhecerem que deveríamos manter mais tempo de treinamento vocal, dentro do tempo que tínhamos e do objetivo da sequência, ninguém se opôs à funcionalidade dos exercícios. Como cada integrante tinha suas peculiaridades relacionadas à voz, entre facilidades e dificuldades, me surpreendi com o fato de que todos se sentiram contemplados com a sequência vocal preparatória, pois antes de entrevistá-los pensava que as percepções individuais variariam muito das minhas próprias percepções. Um ponto a destacar veio da resposta de Higor de Carvalho no que compete à sequência de exercícios, sobre a qual relata que sentiu falta de mais aprofundamento teórico, ansiedade compartilhada também por mim que deu origem à pesquisa aqui descrita.

Para Grotowski (2007) a voz cantada e falada sai de forma harmoniosa e natural quando tudo está bem: laringe aberta, uso de ar nos pulmões feito de forma natural, sem interferência na respiração. Porém, no caso do Tatá, o qual havia integrantes que antes de conhecerem a metodologia aqui analisada não tinham consciência da melhor forma de utilização da própria respiração e laringe para subsidiar a voz cantada em cena, o conhecimento de técnicas vocais pôde auxiliar em um desenvolvimento mais efetivo, se comparado ao resultado que teriam caso não tivessem essa compreensão. Este conhecimento de técnica vocal em específico, possibilitou a alguns integrantes, uma opção de melhor execução vocal anteriormente não visualizada. A busca de técnicas no universo teatral é cada vez mais pesquisada, investigada e experimentada. Grotowski diz que “a técnica é necessária somente para entender que as possibilidades estão abertas, em seguida, apenas como uma consciência que disciplina e dá precisão”. Se o ator consegue articular suas falas e manter o fôlego durante a cena, não há o porquê de intervir em seu processo natural. Porém, se dificuldades neste quesito aparecem e se nota um desgaste vocal excessivo ao realizar tal trabalho, alguns exercícios de treinamento

vocal, como os descritos no primeiro capítulo, podem ajudar a potencializar a voz do artista evitando danos ao trato vocal. Ainda neste sentido, Alexandra Latuada, quando entrevistada, disse que para o Grupo “o treinamento era importante, devido a maioria dos colegas não ter conhecimento nessa parte: cantar”.

A consciência de pontos de ressonância é outro fator a ser destacado. Grotowski (2007) defende que existem vários resultados aos quais o ator pode chegar sabendo utilizar a voz através das partes de ressonância do corpo, embora algumas delas possam sair de forma mecânica. A voz de cabeça e de peito são as mais utilizadas. A fala é uma construção social a partir do fenômeno fisiológico da voz, então se alguém tenta utilizar cotidianamente uma voz falada que não é sua (tentando emití-la mais grave ou aguda do que o normal), bem como, realizar exercícios vocais sem consciência técnica, provavelmente terá algum problema futuramente, por isso é indispensável uma preparação vocal efetuada de forma correta antes de entrar em cena ou utilizar a voz nos ensaios.

O processo de preparação vocal trabalhado no Tatá, antecessor aos ensaios e execução do espetáculo, perpassa pelos pontos destacados por Thelma Chan como imprescindíveis para o aquecimento de voz.

É sabido por todos que trabalham com vozes que o aquecimento vocal, depois do aquecimento corporal e de exercícios de respiração, e antes do canto, é imprescindível para despertar a concentração, aquecer os músculos do trato vocal, *centrar* a voz. (CHAN, 2001, P. 21)

A forma de preparação vocal do Tatá no *Terra de Muitos Chegares*, que tem os principais exercícios descritos no primeiro capítulo, é descrito por Leandro Maia como uma sequência que “tem a lógica de preparar a voz e o corpo para o canto”. Preparar, significa deixar o instrumento corpo/voz disposto para a atividade pretendida, indispensável para melhor execução no trabalho de artistas cênicos. Ainda que os interesses na preparação de voz não estejam diretamente ligados à prática do canto, esta metodologia de preparação pode subsidiar interessados nas práticas cênicas que envolvam corpo/voz. Neste sentido, Leandro Maia diz que:

“A voz, o aparelho vocal, como qualquer aparelho corporal precisa da sua preparação para evitar lesões, para evitar fadiga, cansaço, para buscar a melhor sonoridade possível. [...] Tem motivos de preparação corporal e que são também motivos de preparação

musical: a clareza vocal, a clareza da emissão do som. Então, esse conjunto de ações, esse conjunto de preparação vocal, são flexíveis porque elas variam de acordo com a situação a ser trabalhada no ensaio.”

Avalio a metodologia de preparação vocal que utilizávamos como completa, no sentido de que a sequência de exercícios parte da concentração de grupo até chegar ao canto em si, e pode ser variada de acordo com a ênfase que se quer trabalhar. Como afirma Leandro Maia sobre o percurso da sequência conduzida: “parte do silêncio, da respiração até à possibilidade de expansão da tessitura e da técnica vocal”. O fato de o Tatá ter integrado a preparação de uma nova linguagem à sua rotina de ensaios, fez com que fosse viável a execução de um espetáculo que era composto pela integração da dança-teatro-música.

2.1.2 COMPOR

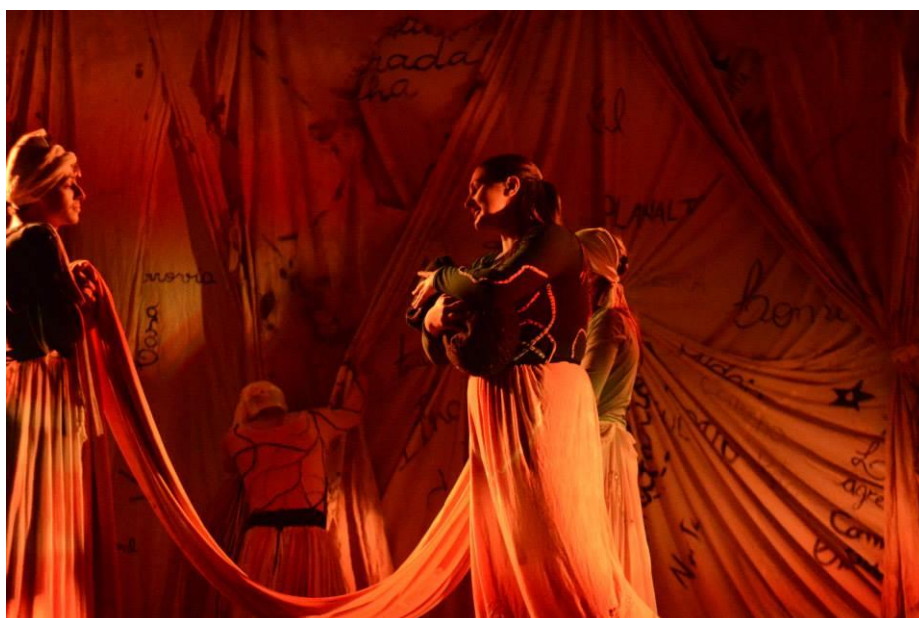
(Músicas utilizadas e suas divisões vocais)

O espetáculo *Terra de Muitos Chegares* trabalhava, entre outros temas, a ideia de arquétipos do índio, negro, português e italiano/alemão. As músicas, fazendo parte da cena como construção de significado, eram exploradas também a partir destes arquétipos. Quando ingressei no grupo já havia ocorrido alguns ensaios vocais, mas o processo de criação ainda estava no início. Foi a partir da disponibilização dos integrantes juntamente com o conhecimento musical de Leandro que, dentro das possibilidades do grupo, as divisões vocais das músicas foram feitas. Neste sentido, Leandro enfatiza:

Nos primeiros ensaios a minha intenção era identificar as características vocais de cada um, quem tinha voz mais aguda e quem tinha voz mais grave, quem tinha maior ou menor extensão vocal. E a gente poderia ter feito, por exemplo, as peças todas em uníssono, com todo mundo na voz média, mas o grupo se mostrou disposto a enfrentar o desafio de cantar as vozes, né? E isso no corpo do espetáculo, é algo muito importante, muito interessante porque cria uma profundidade, um interesse sonoro na peça muito legal.

No presente capítulo há descrição de um processo simultâneo de exercícios técnico vocal e musicalização para não-músicos. A primeira música que tive contato nos ensaios foi *Kwonene Nzambi* que é criação própria de Leandro juntamente com

Pedrinho Figueiredo e, em sua letra composta em idioma indígena juntamente com a melodia, trazia um peso cultural muito grande quando agregada às partituras corporais dos integrantes. A proposta trabalhada nesta música consistia no arquétipo do índio em que os tecidos que compunham a cenografia se transformavam em redes de balanço e a intenção era o agradecimento pela vida dos adultos e dos bebês, pela paz na tribo.



Imagens 8 e 9: Kwonene Nzambi

Fotos: Acervo Tatá

Em *Kwonene Nzambi* foi trabalhada a proposta de solo e coro (com divises vocais) e, por este motivo, foi uma das canções em que o Grupo precisou de mais

dedicação no quesito percepção musical. Por divises vocais entendo a separação das vozes em subgrupos, sendo cada um deles diferente da voz principal (pode ser segunda voz, ou até mesmo alcances de outras notas musicais em pontos específicos do arranjo). As estrofes eram intercaladas por solo e coro alternadamente. No momento do coro, eram executadas as divisões de voz, sendo estas formadas por dois grupos. No refrão também ocorria a separação de vozes em dois, enquanto no fim da canção, mais precisamente na última palavra, ocorriam três divises vocais. Durante o refrão, o sopapo era percutido como acompanhamento vocal. Alexandra Latuada realizava o solo desta música com Higor de Carvalho e, após sua saída, eu a substituí tanto em voz quanto em suas partituras corporais. Para iniciar o canto eu utilizava o diapasão para escutar o tom *Lá* e, ao imitar este som vocalmente, nós realizávamos uma metodologia sugerida por Leandro para chegar à primeira nota da música de forma que o grupo mantivesse a mesma afinação. Emitíamos as sílabas “Bi-zan-bi Bi-kwo”, cada sílaba era emitida com a nota musical encontrada na música, sendo “Bi” a sílaba equivalente à nota musical *La*, e “kwo” a última sílaba deste exercício, mas a primeira na composição da música (Bi=*Lá*; zan=*Si*; Bi= *Lá*; Bi=*Lá*; kwo= *Fá sustenido*). Pode-se entender este exercício como um tipo de vocalize, que se encontra descrito no primeiro capítulo do presente documento.

Ave Maria foi a segunda música do espetáculo que tive contato. Diferente da *Kwonene Nzambi*, é trabalhada em uníssono, com todos nas mesmas notas musicais o tempo todo. Os integrantes, nesta canção, não realizavam partituras corporais que exigiam muito esforço físico, pois era formada uma “parede” com um integrante em pé ao lado do outro, nos dirigíamos à frente da cena e voltávamos de costas. Seguindo o mesmo esquema de vocalize citado anteriormente, ao escutar a nota *Lá* no diapasão e emitir em voz alta, os outros integrantes escutavam o som e repetiam na sequência de vogais “A-A-A”. A nota *Lá* nesta canção coincidia com a terceira nota da melodia, sendo a emissão da terceira vogal “A”.

A música cantada ao vivo que fazia a abertura do espetáculo era *O grande poder*, sobre a qual Caroline de Souza executava as estrofes e, o coro, por sua vez, o refrão. Após a saída de Caroline do grupo esta tarefa foi substituída por Paula Buratti e João Cruz. Diferente das outras músicas, esta não tinha a utilização do diapasão para emitir o tom aos integrantes, pois por ser uma música mais declamada

do que melódica não foi difícil manter um padrão de voz de forma que ficasse confortável para os solistas. A(os) solista(s) ficava(m) à frente realizando sua(s) partitura(s) com o sopapo e o coro se encontrava estático no fundo com um integrante ao lado do outro. A técnica *Bocca Chiusa* era utilizada pelo coro enquanto os solistas realizavam as estrofes, pois ao utilizar desta técnica em um dos ensaios percebemos a funcionalidade da mesma para esta cena. Esta técnica teve seu início na França e consiste em emitir a melodia da música com a boca fechada, realizando um som de “m” com as notas da música.

Assum Preto, de Luiz Gonzaga também fez parte do Terra de Muitos Chegares. Fiquei responsável nesta música pela execução das duas frases iniciais da primeira estrofe, pois ao cantá-la, os outros colegas reconheciam a tonalidade correta. Para que isso ocorresse, era necessário ouvir a nota Lá no diapasão e iniciar a primeira sílaba da música uma oitava abaixo⁷. Anterior à esta formação, diversas tentativas para afinação do grupo em cena foram testadas, dentre elas estava a emissão da primeira nota da música por mim, como feito nas outras músicas. Pelo fato de a primeira nota ser grave e, no meio da frase ser necessária a execução de uma nota bem mais aguda, alguns integrantes se confundiam ao escutar apenas a nota musical do início da música. O refrão era composto por duas melodias que ocorriam concomitantemente por um grupo de vozes masculinas e outro de vozes femininas. Uma outra variação vocal entre esses dois grupos ocorria na segunda estrofe. Pelo fato de ter a presença de trabalhos vocais diferentes na mesma canção, em *Assum Preto*, era necessário mais ensaio comparado às outras músicas executadas em uníssono.

O encerramento do espetáculo se dava com *Chegança*. Era a maior dificuldade dos integrantes no que se refere ao fôlego/cansaço para executar movimentos corporais e voz. Pois, por se tratar da finalização, os integrantes, após 50 minutos de espetáculo, estavam cansados e, o fato das partituras serem agitadas e do desafio de realizar o canto, tornava difícil a sua execução, conforme verificado a partir das entrevistas. Novamente o diapasão era utilizado para afinação do grupo, porém, desta vez eu escutava o tom Lá no diapasão e emitia o tom Sol que era a

⁷ Distância entre 6 tons, retornando à mesma nota, porém executada de uma forma mais grave.

primeira nota da canção, ou seja, realizava um movimento cromático de Lá- Sol sustenido- Sol para emitir a nota certa para o grupo que, ao ouvir, iniciava a música.

O artista que integra corpo e voz em cena, não fragmenta linguagens. Leandro Maia destaca o diferencial do espetáculo *Terra de Muitos Chegares* comparado a outros espetáculos sem esta linguagem presente:

A música tomou um peso talvez maior nesse espetáculo do que em outros usualmente em dança, né.. As vezes a gente vê espetáculos de dança que o bailarino entra mudo e sai calado, né. E nesse sentido eu gosto muito do *Terra* porque.. como músico assim, mas como espectador também, de ver essa integração entre corpo-voz, não haver fronteira entre dançar e fazer música por exemplo, não ter uma divisão, a divisão operacional entre os trabalhos, é o artista dando conta de tudo.

Quanto aos resultados cênicos, no que compete à parte musical, obtidos de modo geral, todos os entrevistados avaliaram como excelentes, tendo em vista que as músicas em cena eram realizadas por estudantes de teatro e dança e não por profissionais/estudantes do campo musical. Por esse motivo, dentro dos limites de habilidades musicais do Grupo, foram atingidos resultados que surpreenderam alguns integrantes, os quais não dominavam o funcionamento orgânico desta prática até aquele momento. Fato que reitera a eficácia do treinamento pelo qual passamos e das escolhas de divisões vocais que compunham o espetáculo. Neste sentido, Leandro Maia destacou que existem dois pontos de percepção: no viés do professor que trabalhou com um grupo de dança-teatro e, de outro lado, do músico.

Num contexto de montagem, de espetáculo na universidade, de experimentação de linguagem cênica, digamos, o meu ouvido de professor, ele fica absolutamente satisfeito. O meu ouvido de músico às vezes pode ficar prejudicado pelo ouvido de professor porque ele fica otimista, então eu acho, eventualmente nas apresentações, tiveram problemas vocais [...] algum momento foi desafinado, algum momento estavam cansados, alguma vez atrasou aqui ou ali. Mas esse lance do ouvido de músico é que o ouvido de músico que trabalha em teatro tem que ser ajustado nesse sentido, porque não é um espetáculo de música, né? E essa música é reforçando um contexto cênico, então tem que ter muito claro isso. Neste sentido eu fiquei muito, muito satisfeito com todo o processo. E eu acho que se eu fosse ator/diretor de teatro eu ia gostar muito também porque há apropriação do artista sendo responsável pela narrativa corporal e cênica, mas pela narrativa musical também, não omitindo a sua narrativa musical, eu acho que o grupo se apropriou da peça também de outra forma, né? Se apropriando de uma outra linguagem, se apropriando do todo um pouco mais. Então, o trabalho é muito denso, ele tem reflexões existenciais, políticas, filosóficas super importantes, super densas.

E eu fiquei muito feliz, falando da música, do elemento do cantor em cena, ou do ator-cantor, bailarino-cantor, parece que cria uma camada a mais de aproximação com o público, né? Esse ator-bailarino com voz: é o ser humano integral ali, usando todas as formas de comunicação possíveis.

A linguagem musical, a dança e o teatro, sendo as formas de comunicações possíveis, conforme mencionado acima, exigem por parte do artista dedicação e apropriação do que está sendo/vai ser apresentado. Quando um bailarino ou um ator perpassa por uma nova linguagem, a da música, o resultado pode trazer a sensação de completude, tanto da parte de quem faz quanto de quem assiste, pois se vê um artista que traz a arte sem limitações de linguagens. As condições técnicas do local e momento da apresentação são destacadas por Leandro Maia, lembrando que há diferença entre apresentar em pátio de escola, teatro de arena, auditórios, dentre outros espaços. Da mesma forma que o ator percebe a plateia e pode ser influenciado por ela, o ambiente e suas condições técnicas da apresentação também o influenciam e à cena como um todo, em sua performance e recepção. Ainda neste sentido, está o depoimento de Maria Falkembach, o qual diz que a percepção de resultados está diretamente ligada com o público, com o processo e com as condições de trabalho:

Eu acho que eu não consigo hoje mais conceber um resultado cênico sem pensar na relação com o público. E acho que o Terra em muitos momentos, ele construiu relações muito fortes com o público. Por onde a gente andou, tanto nas escolas como nas apresentações que a gente fez para os mais diversos tipos de público, sempre houve um retorno desse público, num sentido de que o espetáculo produziu alguma coisa nessas pessoas. Então, eu não consigo pensar um resultado cênico, ou um resultado musical cênico sem pensar nessa relação. Agora, se tu quer saber por exemplo se eu acho que poderia ser melhor... melhorar a gente sempre pode. Se a gente tivesse uma maior continuidade de trabalho, se a gente tivesse um comprometimento maior de algumas pessoas, eu acho que o resultado poderia ser melhor. Se a gente tivesse um treinamento.. mas eu não sei, se por exemplo, se ter um treinamento técnico específico significa um melhor resultado, eu acho que a gente foi construindo ao longo do processo do Terra, inclusive um treinamento do trabalho, e esse resultado é um resultado do processo, não tem dúvida. Então, pra se ter um outro resultado, só se tendo um outro processo, só tendo outras condição de trabalho, e a gente não pode negar que a gente tá dentro de uma universidade, e o que a gente tem ali são atores e bailarinos em estado de formação. Então assim, eu fico muito contente com o resultado do terra, por isso.. porque eu sei, porque eu vivi com o terra a possibilidade de compartilhar com algumas pessoas as coisas das quais eu tenho debatido na vida. Eu não

consigo pesar de forma diferente, o resultado para mim tá ligado com a relação com o público

A construção das músicas para a cena, tanto em voz quanto em percussão, só foi possível porque os integrantes se mostraram dispostos para encarar o trabalho de preparação de uma nova linguagem acrescido a um cotidiano preparatório já existente. Desta forma a dedicação e autonomia do grupo contou muito no processo para que fosse possível chegar a um resultado cênico em que os executantes se completassem como atores-bailarinos-cantores, mesmo que no início do processo alguns não possuíssem nenhum tipo de conhecimento em técnica de preparação para o canto ou mesmo, em alguns casos, da própria voz. Partindo do princípio de que qualquer corpo pode dançar*, de que qualquer pessoa pode interpretar*, entendo que qualquer pessoa pode também cantar*. Porém, o que qualifica uma boa performance pode ser encarado como disposição, investigação, treinamento e disciplina.

*Consideradas diferentes condições anatômicas que favorecem ou dificultam os respectivos processos.

2.2 CANTAR E ATUAR

(Uma análise dos corpos-vozes no *Terra de Muitos Chegares*)

Quando se mergulha no universo das práticas de Grotowski, em especial as descritas no texto intitulado “A Voz” (2007), desmistificam-se alguns costumes que a maioria dos grupos de teatro têm. O autor fala sobre a respiração e sobre as partes corporais de ressonância a partir de pontos diferentes do trabalho do Tatá. Porém, na ideia de apresentação de cena o autor não tem um discurso muito diferente do trabalho do Grupo. Percebo que, ao fazer as duas atividades, partituras corporais e canto, os atores mantinham a respiração de forma natural, de acordo com o que o movimento exigia, porém, talvez pelo esforço duplo, fosse um pouco difícil manter a afinação vocal. Não há uma maneira generalizada de respiração, cada pessoa reage de uma forma diferente, por isso muito provavelmente exercícios que são trabalhados com uma turma inteira nem sempre têm resultados plenamente satisfatórios de forma unânime.

Apesar dos exercícios vocais com os quais o Tatá Núcleo de Dança-Teatro trabalhou em 2013 e 2014 ter sido a maior parte destinada ao canto, não há como deixar de falar do corpo presente em cena, até porque corpo e voz, segundo a perspectiva investigada, não se separam, mas podem ser trabalhados de forma individual de acordo com a ênfase que se almeja. O espetáculo *Terra de Muitos Chegares* contava com os atores-bailarinos entre partituras corporais/falas/dança e o foco deste trabalho: voz cantada pelo próprio grupo ao vivo na cena que, na maioria das vezes, acontecia concomitantemente com as movimentações corpóreas. Sendo assim, mesmo durante a execução do canto, o corpo expressivo era presente e atuante.

O treinamento corporal se dava através das orientações da Prof. Maria e o processo criativo do grupo, a partir do estímulo externo à cena da coordenadora, era muito influenciado pelo método *Viewpoints* que tem como objetivo uma improvisação cênica a partir de alguns princípios. Ensinado e detalhado por Anne Bogart, através de seus escritos, este método trabalha a improvisação para criação de movimentos a partir de estímulos e da relação sinestésica do grupo.

Em todas as improvisações o movimento deve ser feito por uma razão. A razão não é psicológica, mas ao invés disso, formal, compositiva e intuitiva. Viewpoints = escolhas feitas sobre o tempo e o espaço. Todo movimento é baseado em algo que já está acontecendo. A razão para se mover pode ser uma Resposta Sinestésica de uma proposta ou pode clarear uma Relação Espacial ou uma escolha sobre velocidade em relação a um Andamento que já está presente no palco. O movimento pode ser feito conforme um padrão de chão ou em relação a temas sobre Duração que surgem com o grupo. Uma escolha pode ser feita em relação à Arquitetura existente ou pode ser a Repetição, Forma ou Gesto. Mas nenhum movimento deve acontecer arbitrariamente ou por um desejo de variedade (BOGART apud NUNES s/d, p.6).

Flávio de Lima descreve mais detalhadamente acerca do Viewpoints em seu trabalho de conclusão de curso intitulado *Notas sobre o entendimento do Tanztheater*.

Oriundos de décadas de pesquisas e trabalhos, os Viewpoints foram divididos em dois grupos de princípios, os físicos e os vocais. Os vocais dividem-se em: volume, timbre, silêncio, dinâmica e aceleração/desaceleração. Os físicos são: tempo (velocidade do movimento), duração (por quanto tempo um movimento é executado, seja ele individual ou coletivamente), resposta cinestésica (reação muscular espontânea a um estímulo externo), repetição (reproduzir/repetir o mesmo movimento quantas vezes

achar necessário), forma (circuito/desenho que o corpo faz no espaço, pode ser estática ou dinâmica, em linhas retas ou curvas), gesto (movimento que envolve qualquer parte do corpo e pode ser dividido em: comportamental, que representa algum comportamento e expressivo, que representa um sentimento), arquitetura (ambiente no qual está sendo trabalhado, influências deste ambiente no processo cênico), relação espacial (distância e proximidade entre corpos, entre corpo e objetos, entre corpo e arquitetura, e, entre corpo e grupo de corpos) e topografia (os desenhos, as “paisagens” que surgem durante as execuções dos movimentos e das relações dos corpos). (LIMA, 2014, p. 29)

Os integrantes do Tatá se apropriaram da essência desta técnica a partir dos ensinamentos da Prof. Maria Falkembach e de pesquisas pessoais. Então, acabaram desenvolvendo um método próprio do grupo para processos criativos que era relativamente simples, podendo assim, como propõe os primórdios desta técnica, ser realizado por qualquer pessoa sem que necessitasse apuro técnico de dança ou teatro para executá-lo. Basicamente, a forma de trabalhar *Viewpoints* no Tatá, se dava a partir de uma caminhada pelo espaço em que os integrantes na área de jogo deveriam estar atentos a tudo que estivesse acontecendo à sua volta e, então, reagir às influências das situações do jogo e aos estímulos propostos por uma pessoa de fora que estivesse orientando. Esta pessoa poderia utilizar os princípios citados por Flávio de Lima ou outros, como algum movimento já conhecido do grupo, uma música selecionada, algum texto, de acordo com as necessidades da improvisação.

Este método era bastante utilizado pelo grupo para criação de cenas a partir de textos e para construção de movimentos e partituras corporais. Na última cena do espetáculo em específico, em que após trabalhar textos com movimentos corporais introduzimos o canto, para mim ficou bastante marcada a criação das sequências que utilizávamos. Me recordo da Maria sentada à frente do grupo estimulando a produção de partituras corporais a partir de movimentos que utilizávamos no decorrer da peça e dizendo para que nós cantássemos durante esta experimentação, o que resultou, depois de definições e ensaios, na cena em que cantávamos *Chegança* e que finalizava o espetáculo.

Quando perguntei: “Nós tínhamos treinamento vocal com o Leandro Maia (depois fui a responsável pela sequência vocal) e também tínhamos treinamento corporal com a Maria Falkembach. Tu achas que esses dois momentos de fato se

completavam em cena? Os treinamentos se intercalavam no resultado? ”, aos colegas ex-integrantes do Tatá, foi que me surpreendi pela segunda vez com as respostas. Ao contrário do que imaginava, todos relataram que sim, assim como eu, entendiam que os dois processos se completavam no resultado, pois apesar de serem trabalhados em alguns momentos, de forma isolada, não há separação de voz e corpo na cena. Higor de Carvalho, em seu depoimento, destaca sua visão destes dois processos:

Sem sombra de dúvidas. A logicidade da assimilação musical versus a intuitividade do esforço que realizamos para aquisição de conhecimento sensível quando dançamos nos proporcionou uma relação de ensino-aprendizagem transdisciplinar, capaz de avançar muito dos processos variados que o corpo de elenco dispunha. Essa metodologia equalizou nossas diferenças, sobrepujando nossa diversidade e respeito aos processos subjetivos. No fim, o resultado convertia-se numa reciprocidade grupal e empatia pelo trabalho, ressignificado em processo colaborativo, multicultural, inter-poético.

Em certos momentos, quando relembra dos ensaios do Tatá, fazia ligação direta com as dificuldades particulares de cada um, esquecendo, em certas vezes, que o processo de aprendizagem de uma nova linguagem é demandado por apropriação, ainda mais no caso do Terra de Muitos Chegares que trabalhava os atores-bailarinos como coro. Isto fez com que nossas dificuldades pessoais fossem minimizadas em favor do progresso do grupo, entendo que o conjunto de respostas positivas à minha pergunta se deve ao fato de que o coro se tornou mais significativo e coeso do que as limitações singulares de cada integrante. Pois, tratando-se de um grupo formado por estudantes de teatro e dança e não de música, os resultados obtidos foram alcançados através do conhecimento de uma metodologia, tanto de criação como de aprimoramento técnico, seguido de sua apropriação individual através da repetição para se chegar a um melhor desempenho de voz/corpo. O treinamento corpóreo-vocal para atores é fundamental e, no caso do Tatá, o treinamento corporal acrescido do treinamento vocal com foco em canto resultou em uma ótima preparação dos atores-bailarinos, verificada nas entrevistas e também na sensação compartilhada pelo elenco quanto à recepção da obra. Neste contexto, Cibele Fernandes diz que “foi essencial ter as duas aulas, pois eu por exemplo,

jamais cantaria em cena sem auxílio de vocês e nem teria uma consciência corporal se não fosse a Maria”.

É válido ressaltar que quanto mais tempo hábil de processo, experimentação e apropriação dos exercícios vocais o ator tiver, mais eficaz será o seu resultado em cena. Partindo do pensamento de que o corpo e voz do ator não se separam, a fonoaudióloga Maria Laura Wey Martz reitera que “a voz no teatro faz parte da composição do personagem em todos os seus aspectos. Nesta perspectiva, voz é corpo e corpo é voz.” No quesito treinamento corporal acrescido de treinamento vocal, assim como a fonoaudióloga Maria Martz, Alexandra Latuada defende que “a voz é corpo também! Para mim tudo acontecia em conjunto. [...] E sim, se completavam muito. Sendo cantando ou falando.” Flávio de Lima também defende a eficácia da complementação destas preparações e ressalta um treinamento já existente de voz por parte da Maria Falkembach, coordenadora do grupo, bem como o auxílio de Matheus Sacramento e Ana Paula de Lima, ambos bolsistas da música que estiveram no Grupo por um determinado período auxiliando, antes da estreia do espetáculo, no aprimoramento das músicas e criação de trilha sonora:

Sim, acredito que se complementavam, pois o treinamento específico em canto ajudou na construção da atmosfera das cenas. É importante frisar que a Maria sempre nos passava exercícios vocais e respiratórios, o treinamento com o Leandro Maia, com a Melissa Vieira e outros dois bolsistas da música vieram para intensificar uma prática já existente.

Ainda no sentido de resultados intercalados dos dois processos de preparação, Paula Buratti descreve sua visão da separação de treinamentos:

Com certeza! Eu já pensei na completa separação entre corpo e a voz, mas percebi que não é bem assim. Eu acredito ser válido trabalhar em um momento com ênfase no corpo e depois na voz, porque cada um tem seus detalhes mais delicados, mas não acredito em uma total separação. Costumava fazer os exercícios e pensar em como juntar tudo e deixar o corpo-voz em harmonia em cena.

Mesmo a partir da defesa de que estas duas metodologias funcionaram como responsáveis por dirigir a sequência vocal do grupo e tentar manter certa afinação entre todos, em alguns momentos vi dificuldade nos colegas em manter a afinação e melodia e, concomitantemente, reproduzir suas partituras corporais. A mesma

busca de consciência corpóreo-vocal, treinamento físico regular e experiência na voz cantada se aplica aqui, pois enquanto João e Higor disseram não ver obstáculos na execução de partituras acrescida de voz, os outros relataram dificuldade de manter a afinação por conta do excesso de movimentos, além da falta de fôlego em momentos específicos como o quadro cênico das músicas *Assum Preto* e *Chegança*.

Quanto à necessidade de rápido desempenho físico acrescido do desenvolvimento vocal, Flávio de Lima diz que:

Não era fácil, muitas vezes não conseguia controlar a respiração para as duas funções porque tanto para dançar quanto para cantar a respiração é fundamental, mas a partir de minha experiência no Tatá aprendi que para cantar é preciso inspirar, num curto espaço de tempo, o máximo de ar que puder e ir liberando aos poucos, para pelo menos conseguir manter a emissão do som durante o tempo que a canção exige; e fazer isso dançando era muito complicado. Para mim a pior parte era a última música - *Chegança* - pois já estava ofegante e a música tinha mudança de ritmo.

Fazendo um paralelo entre resultado almejado e processo vivido, dependendo do quadro cênico e da função do ator-bailarino, era realmente necessário bastante tempo de ensaio para se chegar a uma organicidade da voz/corpo. Pois, pelo espetáculo ser composto, em alguns momentos, de quadros cênicos que exigiam muito fôlego e preparação dos integrantes, quanto mais tempo de ensaio e experimento, maior a possibilidade de chegar a um resultado satisfatório. Cada pessoa era de fato muito importante para o acontecimento completo da cena, porém por não ser trabalhada a ideia de personagens e sim de arquétipos com estruturas de sequências corporais /falas/canto e, com o nível de conhecimento do espetáculo que o grupo tinha de maneira geral, era possível a substituição de integrantes na cena quando necessário.

O sopapo, para além das funções musicais no espetáculo, fez parte da estrutura do *Terra de Muitos Chegares* como responsável por carregar grande valor histórico, no que compete à cultura negra da cidade de Pelotas. Este instrumento feito de couro e madeira, quando introduzido no universo cênico do espetáculo, trouxe pelas mãos dos atores-bailarinos funções e sensações referentes à escravidão na cidade (marcada na arquitetura e heranças culinária, cultural, religiosa, etc. desta região).



Imagem 10: Sopapo

Foto: Marcelo Soares

Gessi Konzgen destaca pontos importantes da presença do sopapo em cena:

[...] brincou, passeou por várias épocas durante o espetáculo, fez a música que nenhuma das vozes faria, falou de dor e resistência. O instrumento, chamado por alguns estudiosos de “Atabaque Rei” brilhou majestoso no *Terra* e a presença deste, fez com que muitos tivessem a chance de conhecer um pouco da cultura negra de Pelotas.

O olhar do espectador se fixa na cena quando algo que está acontecendo causa estranhamento, fruição, entre outros agenciamentos. Neste sentido, as memórias do espectador são acessadas mesmo sem a sua percepção clara sobre este fato ou, se for o caso de alguma ação desconhecida, pode-se tornar interessante aos olhos do público por ser novidade, como no caso do sopapo, ou até mesmo da própria dança-teatro ainda desconhecida, como linguagem cênica, por muitas pessoas no contexto pelo qual circulamos. Porém, não somente para o espectador, mas também para quem executa, pode estar acontecendo algo novo no processo de criação/aprendizagem. O fato da música estar presente na cena foi novidade para alguns dos intérpretes-criadores do *Terra de Muitos Chegares*, tornando-se desafio e inovação dentro de nossos percursos investigativos, na tentativa de uma correta execução das ações corpóreo-vocais. Dentre os diversos depoimentos acerca do processo de criação do Tatá no *Terra de Muitos Chegares*, finalizo este capítulo com a visão de Gessi Konzgen acerca da música, que me fez perceber a necessidade de fomentar o fazer musical dentro do mundo da dança e do teatro, abrindo possibilidades de experimentação e de conhecimento para novas criações. E, ainda se tratando de cursos de licenciatura, a Dança e o Teatro na

UFPel, a partir do conhecimento musical, subsidiaria educadores na inter-relação das artes.

“A experiência de gravação das músicas para o espetáculo *Terra* que o Tatá me proporcionou, absolutamente nova para mim, não só a “gravação” em si, mas o processo, como se organiza, a ordem das vozes, aliás, a musicalização era algo estranho ao meu convívio. [...] Música para mim era um adorno, um enfeite, assim como quando colocamos um brinco que combine com a roupa! [...] Para mim algo muito distante! Faltava educação musical. A partir da proposta do Leandro (Leandro Maia) de trazer a musicalização fora de um pedestal [...] comecei a percebê-la com outro olhar, o que é, onde ela está, qual sua importância. Combinar harmoniosamente música (e aqui estou falando de todos os tipos, fala, respiração, estalar de dedos, notas musicais) com movimentos corporais é a composição perfeita!”



Imagem 11: Ditadura

Foto: Marcelo Soares



Imagem 12: Explorador

Foto: Acervo Tatá

3. [SOBRE]VIVER: EXPERIMENTO CÊNICO

A partir da apropriação da sequência de exercícios vocais que conheci no Tatá, apresentada por Leandro Maia, realizei, além da descrição e sistematização dos exercícios, de sua análise e reflexão, da revisão bibliográfica que amparasse sua prática, um experimento que pusesse à prova a análise teórica empreendida nos capítulos anteriores, agora averiguada nos corpos cênicos, em um experimento prático de caráter mais formativo do que espetacular. Surgiu a possibilidade de trabalhar com um novo grupo de pessoas, as quais, em sua grande maioria, não tivesse até então contato com este compilado de exercícios de voz, ao menos não da forma como é apresentada aqui.

Como dito no segundo capítulo, o processo de criação vocal do Tatá foi mais amplo do que a sequência de exercícios vocais descrita neste trabalho, foco da análise, pois ao longo de um ano também outros exercícios foram praticados. Porém, a sequência aqui descrita adquiriu maior relevância e, por este motivo, sustenta a investigação aqui reunida. Pensando por este lado, decidi investigar sobre os resultados que se pode obter a partir da apropriação deste compilado de exercícios de voz em um breve período, sendo ele acrescentado nos ensaios/criação de um experimento cênico que seria composto prioritariamente por voz cantada ao vivo.

Tendo realizado até este momento a apresentação do grupo que ampliou meu contato com as técnicas, práticas e experimentação de corpo e voz através da linguagem da dança-teatro, refletindo sobre o preparo da voz cantada na cena, apresentado a descrição e reflexão dos exercícios que destaquei para análise e a revisão bibliográfica concernente aos tópicos de corpo, voz e seu aprimoramento, passo a narrar agora a última etapa da pesquisa. Trata-se da análise da sequência de exercícios refletida em sua aplicação prática no *Experimento [Sobre]viver*, criação esta que teve como objetivo, além de desenvolver a sequência de exercícios vocais aos integrantes e para o público, colher percepções dos executantes acerca dela e do processo de construção cênica como um todo.

Fui contemplada com a oportunidade de trabalhar com os alunos da disciplina de Expressão Vocal II, do curso de Teatro – Licenciatura da UFPel, por um curto período de tempo (cinco semanas, com um encontro semanal), estando eles divididos em duas turmas que trabalham em turnos diferentes: uma turma à tarde e outra à noite, durante aproximadamente 3 horas cada. Foi realizado o total de quatro

encontros com cada turma objetivando desenvolver as criações e um com todos os integrantes, tendo este último caráter de ensaio geral. Com essa divisão dos integrantes que compõem um mesmo experimento cênico, apliquei a mesma metodologia de trabalho vocal e criativo, a qual baseou-se na composição de quadros cênicos a partir da técnica do *Viewpoints* (para construção de partituras corporais) e da sequência de exercícios vocais do Tatá (para preparação da voz) com o objetivo de conduzir à execução de músicas cantadas. Porém, a programação das aulas foi estruturada de forma diferente, pois como as duas turmas tinham seus ensaios separados e deveriam estar em cena juntas, propus a todos a divisão do experimento em quadros cênicos, não sendo necessário que todos os integrantes estivessem em cena o tempo todo, mas somente no momento destinado à sua turma (o conteúdo aplicado que ilustra esta divisão de trabalhos específicos pode ser conferido nos anexos).

O resultado deste experimento se deu com um total de quinze participantes em cena, o qual fiquei responsável pela direção e organização/composição dramatúrgica, além da execução cênica juntamente com Marco Antônio, Carlos Escolto, Bruna Anjos, Carla Araújo, Grégori Eckert, Ronaldo Garcia, Johann Ossanes, Mário Celso, Juliana Caroline, Viviane Lauz, Lucas Ulguim, Gengiscan Pereira, Kellen Ferreira e Rui Carlo. Após a apresentação do experimento, foi pedido aos integrantes que escrevessem sobre as suas percepções do processo criativo e do resultado final. Os seus depoimentos compõem o corpo deste texto a partir deste momento, e por ter se estabelecido uma integração entre os colegas, bem como formação de experiência juntamente com os saberes compartilhados no processo, alguns fragmentos têm caráter afetivo e pessoal.

Teoria e prática se entrelaçam no trabalho do ator, vejo a parte do experimento como uma oportunidade de dirigir os colegas compartilhando e somando saberes, além de praticar o que descrevo e defendo aqui: uma metodologia de treinamento vocal para corpos atuantes visando à voz cantada. Foram estruturados cinco quadros cênicos dos quais contaram com texto (frases dos integrantes que compunham o primeiro quadro acrescidos à dramaturgia preexistente de autoria própria), partituras corporais criadas pelos próprios intérpretes, sequência de exercícios vocais e canto.



Imagem 13: Máscaras

Foto: Mike Dilelio

A proposta apresentada aos alunos de Expressão Vocal II, em um primeiro momento, serviu como base para outras construções que fomos descobrindo ao longo dos ensaios. Na busca por vozes corpóreas, fui sugerindo através dos exercícios de preparação e criação, estímulos para que os próprios intérpretes criassem suas partituras corporais e se percebessem quanto aos corpos cantantes. Em certos momentos o foco das criações respondia às partituras corporais e em outros, na composição musical do grupo como coro. O auxílio do violão como instrumento harmônico para afinação musical do grupo trouxe para os encontros a completude, pois além da minha tentativa de ajudar na afinação dos integrantes através da repetição de som e indicativo na emissão da voz mais grave ou mais aguda para conseguir a tonalidade correta, era também um subsídio na percepção musical dos integrantes. Quanto ao auxílio na preparação vocal dos componentes, percebi que havia pessoas com uma percepção musical muito grande, mas que nunca tinham explorado a possibilidade de cantar em cena. Em contraponto com esta constatação, estava a participação de integrantes sem muita facilidade de percepção musical, porém com vontade de aprender mais a este respeito. Johann Ossanes já conhecia alguns dos exercícios, mas afirma que:

[...] foi um experimento teatral inusitado, em cinco encontros criamos um trabalho capaz de emocionar as pessoas, com corpo e com a voz. Apesar de já ter entrado em contato com os aquecimentos vocais e o método *Viewpoints*, não deixou de ser inédita essa experiência. Como ator, cantar, tocar, dançar e atuar

foi maravilhoso, sentir o corpo vivo. O trabalho me adicionou muito [...]

Composta por divisão do experimento em três quadros, a proposta apresentada trabalhou corpos vocais na busca por explorar possibilidades em cinco encontros. Então, analisar o que foi almejado neste pequeno tempo de processo criativo e se, tanto os exercícios vocais em si, quanto a forma de trabalho do grupo para a construção cênica, sendo ela pré-definida e experimentada através de exercício de criação cênica proveniente de estímulos externos, acrescentou algo à formação dos integrantes como atores, educadores e fomentadores da arte.

A partir do entendimento e aceitação da proposta por todos os alunos de Expressão Vocal II, demos início aos processos de criação. Desde o primeiro encontro, com ambas as turmas, trabalhamos a sequência de exercícios provenientes do Tatá. Após a execução da mesma, comentários acerca da percepção da voz mais limpa, verificavam minha hipótese sobre a eficácia desta técnica, enquanto para alguns o fato da linguagem musical ser algo totalmente novo tornava complicado, num primeiro momento, a expressão cênica através de tal recurso. Juliana Caroline destaca que, até o presente momento, não conhecia o exercício do aquecimento vocalize e que, a partir da sua execução percebeu sua voz de forma diferente:

Ao trabalhar com a proposta do vocalize (nova para mim), descobri que consigo alcançar um tom afinado com facilidade se souber como trabalhar minha voz e como prepará-la. Ainda, foi no processo do vocalize também que descobri um ponto forte no agudo, antes eu não tinha muito controle nem consciência dessa capacidade.

No decorrer dos encontros a apropriação individual e coletiva, tanto de movimentos quanto da voz em suas formas de expressão, foi sentida e percebida pelos demais. A provocação para com os alunos por meio da proposta de criar um experimento cênico em cinco encontros, o qual o grupo teria que dar conta de todas as formas de expressão anteriormente descritas, fez com que surgisse, por parte dos integrantes, a sensação de desafio, como afirma Kellen Ferreira:

Logo no início do experimento, enquanto ainda não havia sido dado o formato final enquanto trabalho (nem perto), admito ter ficado meio confusa e sem muita vontade de permanecer participando do mesmo. Porém, quando a mim foi esclarecida a forma final e os objetivos propostos para a cena, logo encarei como um desafio como atriz e me interessei, de forma que fui mais participativa em certos aspectos.

O tema escolhido para o experimento foi “viver x sobreviver” e, a partir desta definição, escolhi trabalhar com três músicas para a criação cênica: *Comida*, do Titãs *O que é, o que é?*, de Gonzaguinha e *Você vive ou sobrevive?*, de autoria própria (disponíveis nos anexos deste trabalho). Por ter consciência do pouco tempo que teríamos para estruturação das músicas, além da criação de partituras corporais, bem como outras formas de explorar os corpos ressonantes, decidi que todas as músicas seriam trabalhadas por vozes com uma afinação homogênea, sem divises vocais. A variedade de estrutura nas músicas se deu através da divisão de solo e coro em momentos específicos, porém ambos na mesma tonalidade com variação de graves e agudos, de acordo com o timbre vocal dos integrantes.

A preparação corpóreo-vocal trabalhada, pelo menos nesta sequência de formação, era desconhecida pela maioria dos integrantes. Bruna Anjos afirma que alguns exercícios já eram de seu conhecimento, enquanto outros, somaram à sua experiência:

[...] Eu já conhecia alguns exercícios, mas não conhecia o vocalize, o exercício de sugar o macarrão, a vibração com as costas das mãos e o dedo. Eu particularmente não me identifico muito com musicais, mas considerei super válido pra mim ter tido contato com essa linguagem e tenho praticado por conta própria os exercícios de aquecimento vocal propostos em aula, pois nos encontros eu sentia imediatamente os efeitos do exercício, como a voz mais limpa, e também um sensação de estar mais afinada, então nesse sentido creio que embora eu não tenha tanta afinidade com uma linguagem musical mais técnica, entendo a importância da experiência pra ter autonomia para preparar minha voz e despertar sua potência, inclusive para cantar.

Quando recebi os depoimentos dos integrantes reafirmei a importância das experimentações corpóreo-vocais para o ator. Mário Celso destaca que:

Estar em cena e cantar ao mesmo tempo foi algo inovador para mim, pois nunca acreditei na potencialidade de minha voz, sempre apostei minhas fichas em meu corpo e colocando no "mudo" minha expressão vocal. Até chegar uma moça que conseguiu dar "play" na minha expressão vocal, e não duvido que com o poder dela não tenha feito o mesmo com todos que estavam "mudos". Bastou acreditar que a minha voz pode me surpreender e ela saiu cantando, afinando, desafinando, explorando, mudando, gritando, sussurrando, brincando nos ares!

Partindo do mesmo princípio de experimentação vocal, Grégori Eckert, em seu depoimento, destaca também a sensação quanto às suas tentativas de afinar a voz na tonalidade correta da música a partir da percepção musical:

[...] Participar do Experimento *Sobre[viver]* foi muito engrandecedor e gratificante. Foi um trabalho bem técnico, um autoconhecimento de até onde, tu como ator, pode descobrir o seu potencial vocal em cena. Os exercícios são simples e eficientes, e há uma diferença perceptível na voz quando aquecida. A maior dificuldade que tive foi quanto a conseguir segurar o grave, visto que minha voz, quando não aquecida, tem um tom nasalado puxando para um agudo. Por vezes quando eu cantava e a Melissa pedia um tom mais grave, lá estava eu "combatendo" o meu agudo, que por vezes voltava quando eu descuidava. Por fim, levarei os exercícios, estar no palco apresentando um trabalho que construímos em 5 encontros, a troca de vivência como um grande aprendizado nesta longa caminhada do meu "viver".

Rui Carlo era o único que já havia tido contato com os exercícios preparatórios dentro desta sequência por também ter participado do Tatá Núcleo de Dança-Teatro. Mas, nesta segunda experiência prática, sua visão a respeito dos exercícios preparatórios teve outros significados:

Sobre o experimento *[Sobre]viver*, uma experiência sem igual que expandiu meus horizontes, ao pensar nas possibilidades do ator como cantor em cena, coisa que sempre tive muitos bloqueios quanto à voz. Sobre a metodologia pesquisada pela formanda Melissa, já o conhecia pois também fiz parte do grupo ao qual instigou essa pesquisa, o Tatá, porém eu não estava na época de construção de espetáculo em que essa metodologia foi introduzida e trabalhada com mais intensidade no grupo. Após o trabalho no experimento me sinto um ator bem mais preparado e completo [...]

Um ponto importante a destacar sobre as definições durante o processo foi a necessidade de ouvir o tom correto da música antes de cantar, para afinação do grupo. E nisso foram encontradas duas soluções: trilha sonora gravada que, em seus últimos segundos antecedentes à voz cantada, expunha a nota musical, e violão em cena como instrumento harmônico. A trilha sonora gravada foi composta por duas músicas provenientes da internet e outras duas, de composição de Rafael Nogueira, estudante do quarto semestre em Composição Musical da Universidade Federal de Pelotas que integrou o experimento como técnico de som. Ambas preencheram as lacunas do silêncio e serviram de fundo harmônico para execução de alguns fragmentos dramáticos. Ainda, no sentido de elementos musicais que fizeram parte do experimento, foi escolhido o *cajón* como instrumento de percussão, subsidiando a voz cantada em momentos específicos junto com o violão. Ambos foram manipulados pelos integrantes e a divisão dos quadros cênicos separados de acordo com as turmas ajudou neste sentido, pois a manipulação dos instrumentos também foi de revezamento a partir das habilidades particulares dos integrantes. O

responsável pela operação de iluminação no experimento foi Ederson Pestana, funcionário técnico de iluminação da Universidade Federal de Pelotas.

Com este experimento notei que, de fato, deve-se entender que o processo musical com atores não acostumados à linguagem musical é diferenciado, que cada integrante tem um ritmo diferente e que os resultados do processo, ainda mais com um curto espaço de tempo para criação com um grande grupo, não devem ser encarados, por parte de quem dirige, como algo que tem resultados musicais, como afinação por exemplo, instantâneos. Em certos momentos me vi concentrada na tentativa de afinação vocal para um melhor resultado cênico e, por se tratar de um trabalho com muitas tarefas sendo desempenhadas entre duas turmas que eram formadas por ritmos diferentes, me vi, em alguns momentos (mais em uma turma do que na outra) ansiosa para que o resultado desse certo e frustrada quando as experimentações não fluíam.

Analisando o envolvimento dos corpos atuantes para com a proposta reafirmei que aquela linguagem que propus era para a maioria das pessoas ali presentes inovadora e, então, novamente vi que o resultado está diretamente ligado aos integrantes como grupo. Reafirmei ainda que trabalhar no campo teatral, ainda mais com um grande grupo heterogêneo, requer paciência e ao mesmo tempo confiança nos corpos atuantes que estiverem presentes. A divisão de tarefas se deu de acordo com a disponibilidade dos integrantes, e afirmamos na prática que é possível realizar um trabalho de cena em poucos encontros com uma nova linguagem, desde que se tenha interesse e disponibilidade por parte das vozes corpóreas integrantes.

O experimento cênico [*Sobre*]viver, como uma possibilidade formativa e ao mesmo tempo de composição cênica, foi um momento de troca de saberes e experimentação tanto individuais quanto em grupo. Ainda assim, era visível o interesse pela prática e descobertas que fazíamos. A apropriação de uma nova linguagem toma tempo e, se os integrantes não se mostrarem dispostos, o trabalho torna-se penoso e desestimulante. Entre as duas turmas trabalhadas inicialmente notei a presença de pessoas muito interessadas e outras nem tanto ou, pelo menos, na hora da criação/ensaios cênicos, a execução era feita sem energia, mesmo com o auxílio e direção para esta prática. Em função disto a criação e definição das cenas, sendo desenvolvidas com caráter autoral pelos alunos, sob minha direção, foram distribuídas tarefas respondendo ao grau de interesse que apresentavam.

O resultado que obtivemos, em vista do tempo hábil para criar/ensaiar e com as condições de trabalho disponíveis dentro da universidade, foram além das expectativas tanto da minha parte como por parte dos alunos-integrantes. A afinação que alcançamos na apresentação, de uma forma geral, foi satisfatória, mas, para mim, como pesquisadora e figura à frente da construção de um experimento, o mais importante de tudo foi a sensação de completude por parte dos integrantes, os quais, na maioria, não se imaginavam experimentando o canto em cena. O interesse durante o processo de criação se tornou ainda mais fortalecido no dia da apresentação, e foi notável a colaboração e trabalho de grupo que se instaurou. Por serem consideradas, por parte dos integrantes, duas turmas que não produziam até o momento muitos trabalhos com o espírito de grupo que se instaurou, ainda mais na totalidade de quatorze alunos da disciplina em cena, fiquei extremamente satisfeita com o resultado. Percebi que, de fato, o que pesquisei se comprovou na prática e, quanto mais flexibilidade e estímulo se tem por parte da coordenação, mais interesse e satisfação se tem por parte dos integrantes.

Outro ponto importante do processo de criação, o qual muitos integrantes após a reflexão da apresentação comentaram, foi a proposta levada às turmas que permitiu uma coordenação geral por minha parte, instigando os alunos à criação e tentativa de se permitirem errar e acertar, mas também uma criação livre por parte dos integrantes de acordo com os estímulos solicitados. Ronaldo Garcia, ao escrever sobre suas impressões, reflete sobre a forma como o grupo, de maneira geral, construiu as cenas:

O processo em si realizado de forma colaborativa é extremamente eficaz, pois age de uma forma muito democrática onde todas as opiniões são valorizadas. Foi muito bem conduzido pela coordenadora que soube escutar os integrantes do grupo. Para nós, atores e futuros professores de teatro, a experimentação com a voz é de extrema importância aumentando muito a qualidade da mesma durante as cenas. A voz tomando forma no nosso corpo e saindo através do tubo de ensaio para ser escutado pelo mundo. É um processo que se sente o real sentido da voz em sua totalidade.

Compartilhando esta impressão, Kellen Ferreira analisa a forma como se deu as criações e definições, bem como a sensação pessoal de enfrentar uma linguagem que até então não era explorada de sua parte:

Este modo de trabalho não era de meu conhecimento como atriz, professora nem tampouco como espectadora. Tendo isto em vista, foi muito de meu agrado toda esta forma de trabalho, inclusive as

divisões de tarefas às duas turmas, a adaptação da direção que nos foi de grande valia, pois assim, ninguém era sobrecarregado de tarefas e apenas se propunha a fazer o que já sabia ou se sentia confortável a fazer. Me senti imensamente feliz de conseguir, por fim, realizar um trabalho inteiro baseado na voz, que é uma das formas de expressão que me deixava mais invariavelmente insegura.

Viviane Lauz, diz que, embora não tivesse conhecimento desta metodologia até o presente momento, a partir da repetição e apropriação percebeu segurança na execução cênica:

[...] foi uma experiência muito produtiva. Nunca me imaginei cantando, mas os exercícios de voz feitos nas aulas me prepararam para a voz cantada. Eu não conhecia a sequência feita nas aulas, foi tudo novidade, muito aprendizado e ensaio para conseguir colocar em prática. Nos ensaios, no primeiro momento, tive dificuldade no processo de preparação voz junto com preparação do corpo. No início não conseguia intercalar, pois tinha mais facilidade com os movimentos de corpo e esquecia de utilizar a voz. Mas com o passar dos ensaios e treinamentos começou a funcionar e acabei conseguindo, e nos últimos ensaios já estava segura.

O resultado que obtivemos só foi possível, assim como no Tatá, pela disponibilidade dos corpos-vozes que ali estavam e a relação com a plateia se deu na entrega destes corpos atuantes no momento da cena, atingindo os espectadores⁸ das mais diversas maneiras, dentre eles a emoção aflorada através das lágrimas por parte de algumas pessoas, que afirmaram novamente que a entrega e presença cênica naquele momento foi mais importante do que vozes completamente afinadas, mas sem intenção. O contexto geral novamente afirmou que a voz cantada deve ser/estar presente, tanto quanto qualquer movimento feito em cena e que a técnica é um subsídio para encontrar pontos de exploração.

Quando os integrantes, através de seus escritos, refletiram sobre os resultados que tivemos tanto em experiência quanto em apresentação cênica, percebi que compartilhavam da mesma percepção que tive, que responde a um resultado além do esperado por se tratar de poucos encontros. Juliana Caroline destaca :

De modo geral, foi intensamente produtivo e me acrescentou experiência, a qual poderei e irei utilizar em outros momentos. Agora, pós processo e apresentação, posso dizer com precisão que apesar dos poucos encontros conseguimos construir algo lindo de se ou(vi)r e se (ver).

⁸ Apesar da recepção não ser o foco de análise, foram verificadas impressões, pequenos apontamentos com os espectadores ao final da apresentação do experimento.

Lucas Ulguim, analisando os resultados, afirma que em sua percepção:

[...] como ator me proporcionou criar novas técnicas tanto corporal como vocal que vou usar para criar partituras individuais, como a introdução de uma cena, início meio e fim, como professor, a liderar a equipe, como ser líder e não chefe. Trabalhando junto e ouvindo a opinião de cada um que entra para somar, foi criado um grupo forte e responsável do início ao fim dos ensaios e da apresentação. Objetivos alcançados tanto quanto esperado, e cada vez melhor.

Ainda na análise de resultados, Viviane Lauz diz:

Gostei muito da apresentação, foi maravilhosa. Um trabalho que mesmo sendo feito em pouco tempo, com muita dedicação conseguimos êxito, além de poder cantar, fato que não imaginava. Obrigada por essa oportunidade e pelo carinho que tu tens com teus alunos.

Sobre a organicidade do ator através dos exercícios de preparação, Ronaldo Garcia, em seu depoimento, diz que “foi um momento que não esquecerei porque ficou orgânico em mim”. Assim como a organicidade do corpo-voz, alguns integrantes destacaram a organicidade do aprender-ensinar e afirmam que o conhecimento da sequência preparatória vai servir de subsídio para um futuro como educadores, como destaca Carlos Escolto:

Desde os exercícios de alongamento e aquecimento até a sequência de exercícios vocais, tanto os usados no experimento como os usados nos ensaios, também a parte da construção e criação das partituras pelo grupo, enfim, todos os exercícios utilizados durante os ensaios e do experimento serão ferramentas para o exercício da docência posterior e no presente em Teatro tanto em oficinas, grupos ou em sala de aula. Vai ser muito útil diariamente e só tenho a agradecer a oportunidade e a cumprimento pelo êxito na didática, no processo e na conclusão

Ainda neste sentido, Ronaldo Garcia diz que:

O processo criativo do experimento [Sobre]viver foi muito importante para mim. É um processo extremamente didático sendo que já usei o aquecimento vocal no meu estágio III. Portanto, de vital importância para minha formação de professor.

O tema que foi abordado no Experimento [Sobre]viver está muito relacionado com o processo e experimentação da vida, tanto pessoal quanto profissional (se é que se pode definir esta completa divisão no universo artístico) e, então, a construção se deu a partir de pensamentos compartilhados a partir de uma estrutura

pré-definida. A experimentação de possibilidades perpassa a ideia de barreiras nas linguagens artísticas e torna o artista cênico um instrumento pleno que se manifesta através da dança, música e teatro. Esta manifestação atinge diretamente o público e contribui como experiência para os executantes. O fato do ator se experimentar em termos técnicos e estar disposto a compor uma cena com uma nova linguagem, não sabendo se vai dar certo por não ter experiência na área, faz com que o processo seja ainda mais rico. A sensação de se expor e estar em risco para contemplar alguma vontade de criação cênica que surge, para mim, é um dos grandes impulsos para o fazer artístico.



Imagens 14 e 15: Experimento

Fotos: Mike Dilelio



Imagem 16: Cartaz *[Sobre]Viver*

Arte: Gengiscan Pereira

OLHAR DE POSSIBILIDADES SOBRE OS DIVERSOS CORPOS CANTANTES (Considerações Finais)

Neste trabalho de pesquisa houve uma reflexão acerca das impressões pessoais, tanto por parte dos componentes do *Tatá Núcleo de Dança-Teatro* quanto dos participantes do experimento cênico *[Sobre]viver*, juntamente à verificação comparativa do material teórico pesquisado. Concluo que a sequência de exercícios vocais aqui descrita é eficaz na preparação vocal do ator para o canto em cena e, que sua execução, tanto no processo criativo quanto nos momentos anteriores à apresentação, auxilia na execução de um corpo-voz mais limpo e presente, desde que feito com interesse e consciência.

A fomentação de uma técnica nos dois trabalhos práticos (*Terra de Muitos Chegares* e *[Sobre]Viver*) se mostrou importante para a construção e experimentação cênica, além da experiência pessoal e profissional para utilização da mesma em outros momentos e horizontes teatrais. A abertura de possibilidades no campo artístico foi destacada por integrantes das duas práticas que não obtiveram contato com a metodologia de trabalho aqui relatada até então. Para além das outras circunstâncias que compõem a relação de grupo como forma de direção, forma de criação cênica coletiva, estímulos propostos aos componentes e predefinições acerca das vontades de experimentação; além da relação público-cena, o elemento da preparação musical do ator soma, sem dúvida, a construção de corpos cantantes, cênicos e educadores.

O estímulo e confiança por parte de quem dirige deve estar sempre presente, visto que a linguagem musical para atores pode estar distante da realidade dos integrantes e, a forma como é aplicada e desenvolvida a proposta, influencia no resultado. A disponibilidade dos participantes, sem dúvida, está diretamente ligada ao resultado também, e o arriscar-se à uma nova linguagem, sem ter certeza do produto que irá conseguir, porém com confiança no grupo e no trabalho, é um dos pontos que faz a relação público-cena ficar ainda mais forte. Atores e bailarinos que se arriscam a cantar, mesmo que em determinados momentos não consigam uma afinação almejada, estão se pondo em uma situação de exploração e autoconhecimento.

A música, em suas diversas formas de exploração, cria significados e produz sensações. O artista que rompe com a ideia de fragmentação de linguagens e se

permite experimentar possibilidades torna ainda mais rico o trabalho de criação. O uso da técnica é um recurso para esta experimentação, mas o resultado que se pode obter varia entre alguns fatores, os quais perpassam os recursos de trabalho e a disponibilidade do grupo como um todo para com a proposta.

O experimento, para além do objetivo principal: verificação da eficácia da sequência aqui descrita, serviu para acrescentar à formação de docente, visto que pontos secundários, e não menos importantes, surgiram no decorrer do processo. A experiência de trabalhar durante pouco tempo, mas de uma forma tão intensa com duas turmas que se definiam como difíceis de construir um experimento cênico inteiro e concreto em sala de aula com todos os alunos juntos, permitiu outros apontamentos e impressões acerca do resultado que alcançamos. Impressões estas que ficaram visivelmente descritas nos depoimentos recebidos pelos integrantes pós apresentação (transcritas na íntegra e disponíveis nos anexos deste trabalho). Instruir colegas de curso para a utilização de uma metodologia que amparasse a preparação do corpo cantante, foi um aprendizado valioso, pois assim como eu, todos os integrantes que ali estavam, a partir de um determinado momento, se mostraram dispostos à construção cênica com uma nova linguagem, se arriscando a um novo conhecimento e ao mesmo tempo auxiliando os colegas para a realização do mesmo. O compartilhamento de saberes e a disponibilização dos integrantes, juntamente com os estímulos propostos de minha parte fizeram com que o grande grupo apresentasse o resultado de um processo de forma muito satisfatória, superando as expectativas iniciais. Explorar possibilidades só agrega no trabalho do ator e a sensação que tive após o trajeto da pesquisa para compor este trabalho, foi de completude, tanto artística quanto na soma de experiência para o início da vida docente.

Por fim, percebo que a revisão bibliográfica amparada às impressões dos corpos vocais que participaram tanto do *Terra de Muitos Chegares*, quanto do experimento *[Sobre]viver*, juntamente com o exercício de descrever a metodologia de treinamento vocal que conduziu a pesquisa, confirmaram a eficácia do mesmo, conforme eu antecipava, e destacaram a importância da preparação vocal no processo de construção cênica, bem como em momentos que antecedem a apresentação. Acredito também na importância de documentar a passagem do Tatá Núcleo de Dança-Teatro e um recorte de sua trajetória, não somente pelos afetos

que me atravessavam, mas pela reunião de saberes e relevância cênica e pedagógica que alcançou no seu tempo de existência.

Ao final deste trabalho, na reunião e explanação da pesquisa empreendida, encerra-se com a certeza de que a voz cantada como recurso cênico permite ampliar as possibilidades de uma encenação e que sua reflexão merece expandir-se ainda mais nesta área. A exploração de corpos cantantes e atuantes no trabalho do ator se mostrou indispensável, ao menos para os que anseiam por uma pluralização de sua ferramenta expressiva.

Referências bibliográficas

CHAN, Thelma; CRUZ, Thelmo. **Divertimentos de corpo e voz**. São Paulo: T.Chan, 2001

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski**: 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LIMA, Flávio Gilberto dos Santos. **Notas sobre o entendimento do Tanztheater**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro -Licenciatura). Centro de Artes. UFPel, 2014.

MARTZ, Maria Laura Wey. **O grito mudo: as várias facetas da voz no teatro**. Disponível em: <http://www.ifono.com.br/ifono.php/o-grito-mudo-as-varias-facetadas-voz-no-teatro>

NUNES, Sandra Meyer. **Pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator**: Viewpoints em questão. UDESC s/d. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_sandra_meyer.pdf

PACHECO, Cláudia; BAE, Tutti. **Canto: equilíbrio entre corpo e som** – princípios da fisiologia vocal. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

QUINTEIRO, Eudisia Acuña. **Estética da voz: uma voz para o ator**. São Paulo: Plexus Editora, 2007.

STEN, Moira. **Organicidade e ritualização da fala em práticas formativas do ator contemporâneo**. Centro de Artes UDESC, 2006.

Anexos

Anexo A: Respostas do formulário online enviado aos ex-integrantes do Tatá Núcleo de Dança-Teatro

Anexo B: Impressões pessoais dos integrantes do Experimento cênico *[Sobre]viver*

Anexo C: Entrevista com a Prof. Maria Falkembach concedida a Melissa de Sá Britto Vieira através do aplicativo *WhatsApp* e posteriormente transcrita

Anexo D: Roteiro do experimento *[Sobre]viver*

Anexo E: Registro videográfico da entrevista com o Prof. Leandro Maia

Anexo F: Registro videográfico do experimento cênico *[Sobre]viver*⁹

Nota: Os depoimentos e respostas de entrevistas nos anexos preservam a linguagem coloquial, por se tratar de impressões pessoais acerca das experimentações vividas.

⁹ Por ter ocorrido problemas na câmera de gravação a parte de introdução do experimento *[Sobre]viver* fora excluída desta filmagem, mas se encontra descrita no Anexo D deste trabalho.

Anexo A: Respostas do formulário enviado aos ex integrantes do Tatá Núcleo de Dança-Teatro

Anexo A.1 - Identificação

(Paula Buratti) Data e hora de envio: 22/09/2015 17:55:25
 (Raíssa Bandeira) Data e hora de envio: 28/09/2015 14:05:16
 (Flávio de Lima) Data e hora de envio: 29/09/2015 20:06:23
 (Cibele Fernandes) Data e hora de envio: 30/09/2015 00:16:08
 (Gessi Konzgen) Data e hora de envio: 01/10/2015 11:09:14
 (Caroline de Souza) Data e hora de envio: 05/10/2015 11:24:18
 (Rui Carlo) Data e hora de envio: 05/10/2015 18:29:14
 (Alexandra Latuada) Data e hora de envio: 07/10/2015 22:11:34
 (Higor de Carvalho) Data e hora de envio: 08/10/2015 04:09:39
 (João Cruz) Data e horário de envio: 09/10/2015 00:41:20

Anexo A.2 – Questão 1

Qual seu nome e período em que participou do Tatá Núcleo de Dança-Teatro?

Paula Buratti Zanini Participei do Tatá no período de 2013 à 2014
 Raissa Bandeira um ano (2014)
 Flávio de Lima, participei do Tatá de 2012 a 2014
 Cibele da Silva Fernandes - Participei durante o ano 2013
 Gessi de Almeida Konzgen. Ano de 2009 a 2014
 Caroline Vilanova de Souza. Período: de junho/2013 a maio/2014
 Rui Carlo, começo a final de 2014
 Alexandra Latuada/ 2009 - 2014
 Higor De Carvalho. De Maio de 2011 a Dezembro de 2014
 João Cruz - 1 ano e 6 meses

Anexo A.3 – Questão 2

Teve experiência musical antes de ingressar no grupo? Se sim, em quê?

(Paula Zanini) Participei do coral da UCPel durante meu primeiro ano do curso de Tecnologia em Produção Fonográfica.
 (Raíssa Bandeira) Não
 (Flávio de Lima) Não.
 (Cibele Fernandes) Não.
 (Gessi Konzgen) Sim. Quando criança, no primário. Havia uma professora de música. A imagem que eu tenho é de uma partitura em um quadro negro, a clave de sol que eu achava bonito aquele desenho. Nada prazeroso, era obrigado a cantar juntamente com os colegas, tinha medo e vergonha.
 (Caroline de Souza) Coral, em 2004

(Rui Carlo) Sim, apenas uma audição para um musical Rocky Horror, consegui o papel de Riff Raff

(Alexandra Latuada) Sim.. Sempre tentei cantar e tocar violao kkk

(Higor de Carvalho) Eu compus corais batistas na infância, liderei equipes de louvor nas igrejas que frequentei na adolescência, cursei por dois anos a CEP-EMB e cheguei a pleitear uma vaga no curso de piano da mesma escola. Participei do conselho fiscal da OSCIP Matizes que democratizava o ensino da música, expectava a formação de um coral profissional, a montagem de um musical e circulou pelos centros comerciais de Brasília com uma cantata natalina.

(João Cruz) Sim, fiz parte do Coro Jovem da fundação cultural Cassiano Ricardo

Anexo A.4 – Questão 3

Percebia alguma dificuldade particular para cantar em cena no espetáculo *Terra de Muitos Chegares*?

(Paula Zanini) Sim! Nos dias em que me sentia insegura em cena, refletia em minha qualidade vocal. Era notável a perda parcial da projeção e também uma dificuldade para manter a afinação.

(Raíssa Bandeira) Sim. Na respiração e afinação.

(Flávio de Lima) Sim, tinha dificuldades em projetar minha voz e também em manter a afinação. Como não tinha experiência em canto, no início não conseguia perceber se estava emitindo o som no tom pedido pelos preparadores vocais.

(Cibele Fernandes) Afinação. Vergonha por não ter noção da minha voz.

(Gessi Konzgen) Sim, muita, nunca consegui ter a afinação necessária. Penso que isso se deve ao pouco tempo dedicado a música dentro do Tatá. Aliás, como tudo na vida é necessário dedicação

(Caroline de Souza) algumas cenas, era proposto cantar e mexer o corpo e sentia muita dificuldade em manter a afinação

(Rui Carlo) Quando estava muito cansado não conseguia projetar a voz nem ter fôlego. Quando estava muito nervoso devido algum problema antes da apresentação minha voz ficava trêmula e só voltava ao normal com o decorrer do espetáculo

(Alexandra Latuada) Achava que não conseguiria cantar os agudos. Mas desenvolvi isso com ajuda do Leandro e dos colegas.

(Higor de Carvalho) Não

(João Cruz) Não

Anexo A.5 – Questão 4

Na tua percepção, era importante ter alguém à frente do grupo na hora de realizar os exercícios vocais/tentar manter afinação e rotina de treinamento vocal do grupo?

(Paula Zanini) Sim! É muito importante ter alguém que possa nos auxiliar de forma saudável sobre um exercício feito de forma incorreta, ou a nota que não chegou onde devia. Assim podemos compreender também a importância de um trabalho vocal, para que em cena, depois muitos ensaios, nosso corpo-voz esteja preparado para dar o seu melhor.

(Raíssa Bandeira) Em momentos específicos, sim.

(Flávio de Lima) Sim, era fundamental porque eu tinha a tendência de sair do tom no qual deveria cantar, geralmente eu acompanhava os tons mais agudos. Apesar de o grupo ter o mesmo número de bailarinos que o de bailarinas, quando estávamos cantando eu ouvia muito mais os tons agudos e sem perceber saía do tom que deveria cantar, no meu caso o baixo. Os exercícios me ajudavam a me ouvir ou a buscar a referência nos outros bailarinos caso me perdesse durante as apresentações e/ou ensaios.

(Cibele Fernandes) Sim, Muito. Fazia uma grande diferença quando tínhamos alguém para preparar. Me sentia mais confiante para cantar.

(Caroline de Souza) Sim

(Rui Carlo) Sim

(Alexandra Latuada) Com certeza! Adorava repassar com o Higor e a Melissa.

(Higor de Carvalho) Não necessariamente. Depois de se acostumar com a rotina, o coletivo era quem decidia a sequência, dinâmica e durabilidade desta faceta em meio ao processo criativo.

(João Cruz) Sim, era importante

Anexo A.6 – Questão 5

Era fácil desempenhar as partituras corporais e cantar ao mesmo tempo? Se não, lembra de alguma música em que era muito difícil realizar as duas funções?

(Paula Zanini) Apesar de ter sido uma experiência enriquecedora, tinha muito trabalho e aprendizado envolvido, justamente pelos detalhes que as partituras e canções nos pediam ao mesmo tempo. Percebi que é preciso ensaiar muito para manter o apoio e então a voz sair bem ainda que o ator estivesse se movendo. A minha maior dificuldade era na canção final "Chegança", onde manter a cantoria e os movimentos se tornava um desafio.

(Raíssa Bandeira) A música final, por questões de manter o fôlego

(Flávio de Lima) Não era fácil, muitas vezes não conseguia controlar a respiração para as duas funções, porque tanto pra dançar quanto para cantar a respiração é fundamental, mas a partir de minha experiência no Tatá aprendi que para cantar é preciso inspirar, num curto espaço de tempo, o máximo de ar que puder e ir liberando aos poucos, para pelo menos conseguir manter a emissão do som durante o tempo que a canção exige; e fazer isso dançando era muito complicado. Para mim a pior parte era a última música - Chegança - pois já estava ofegante e a música tinha mudança de ritmo.

(Cibele Fernandes) Acredito que era maior dificuldade, acredito que na música do Assum Preto tínhamos uma dificuldade, pois já estávamos cansados. E na última música principalmente, porque era muita movimentação de corpo.

(Caroline de Souza) A música final "estamos chegando daqui e dali"

(Rui Carlo) Não lembro o nome, sei que era a que os meninos ficavam atrás com os panos e a meninas dentro contando histórias e passando o anel. Eu chegava naquela cena muito cansado e não conseguia me concentrar em fazer as duas coisas.

(Alexandra Latuada) A última música era a mais difícil devido ao desgaste corporal do espetáculo. Mais pelo folego. Afinação nem tanto.

(Higor de Carvalho) Depois de um certo tempo, sim. Fui naturalmente me habituando, sem contar que minha disposição física para outras demandas deu um salto em qualidade.

(João Cruz) Não via muita dificuldade

Anexo A.7 – Questão 6

Nós tínhamos treinamento vocal com o Leandro Maia (sendo que depois fui a responsável pela sequência vocal) e também tínhamos treinamento corporal com a Maria Falkembach. Tu achas que esses dois momentos se completavam em cena? Os treinamentos se completavam no resultado?

(Paula Zanini) Com certeza! Eu já pensei na completa separação entre corpo e a voz, mas percebi que não é bem assim. Eu acredito ser válido trabalhar em um momento com ênfase no corpo e depois na voz, porque cada um tem seus detalhes mais delicados, mas não acredito em uma total separação. Costumava fazer os exercícios e pensar em como juntar tudo e deixar o corpo-voz em harmonia em cena.

(Raíssa Bandeira) Sim, pois mesmo as funções sendo distintas, corpo e voz sempre estavam juntos na realização das cenas

(Flávio de Lima) Sim, acredito que se complementavam pois o treinamento específico em canto ajudou na construção da atmosfera das cenas. É importante frisar que a Maria sempre nos passava exercícios vocais e respiratórios, o treinamento com o Leandro Maia, com a Melissa Vieira e outros dois bolsistas da música vieram para intensificar uma prática já existente.

(Cibele Fernandes) Foi essencial ter as duas aulas, pois eu por exemplo, jamais cantaria em cena sem auxílio de vocês, e nem teria uma consciência corporal se não fosse a Maria.

(Caroline de Souza) Com certeza

(Rui Carlo) Sim

(Alexandra Latuada) Com certeza a voz é corpo também ! Pra mim tudo acontecia em conjunto. E o treinamento era importante, devido a maioria dos colegas não ter conhecimento nessa parte de cantar. E sim, se completavam muito. Sendo cantando ou falando.

(Higor de Carvalho) Sem sombra de dúvidas. A logicidade da assimilação musical versus a intuitividade do esforço que realizamos para aquisição de conhecimento sensível quando dançamos, nos proporcionou uma relação de ensino-aprendizagem transdisciplinar, capaz de avançar muito dos processos variados que o corpo de elenco dispunha. Essa metodologia equalizou nossas diferenças, sobrepujando nossa diversidade e respeito aos processos subjetivos. No fim o resultado convertia-se numa reciprocidade grupal e empatia pelo trabalho, ressignificado em processo colaborativo, multicultural, interpoético

(João Cruz) Sim, e era muito importante

Anexo A.8 – Questão 7

Para ti, a sequência de exercícios vocais que realizávamos funcionava no preparo da voz para cantar no espetáculo *Terra de Muitos Chegares*? Sentia falta de algo a mais?

(Paula Zanini) Acredito que funcionavam bem! Porém notei que não fazíamos em todos ensaios os aquecimentos, pois o foco maior nesses dias era o corpo, então o aquecimento vocal era apenas mencionado. O resultado aparecia quando precisávamos da voz mesmo nesses momentos mais corporais e ela saía um tanto estranha, haha. A minha dificuldade com a voz era mais em relação a minha insegurança, porque as técnicas estavam bem claras.

(Raíssa Bandeira) Funcionavam bastante. Quanto maior o tempo de exercícios vocais, melhor o empenho da voz dos atores

(Flávio de Lima) Acredito que sim, funcionava, porque mesmo quando fazíamos mais de um apresentação por dia nunca senti cansaço ou incomodo nas cordas vocais.

(Cibele Fernandes) Auxiliava sim, mas poderíamos ter dado uma atenção melhor para voz.

(Caroline de Souza) Pelo desempenho da última cena, acho que haveria que ter algo a mais. Não sei dizer ao certo

(Rui Carlo) Nos últimos meses do Terra acho que precisávamos de mais tempo hábil de preparo de voz

(Alexandra Latuada) Olha.. Para mim funcionava, mas eu sentia a necessidade de cantar algumas outras musicas para aquecer mais a voz antes da cena.

(Higor de Carvalho) Às vezes era suficientemente descomprometida. Outras, nosso ponto de partida, condensador de ansiedade e catalisador de energia. Senti falta de mais aprofundamento teórico, nos acostumamos com o básico, talvez pela insegurança de sermos mais cobrados pela técnica se demonstrássemos mais confiança, afimco e curiosidade.

(João Cruz) Sim, era mais a particularidades que cada um sabia para ti o que era melhor

Anexo A.9 – Questão 8

Como tu vêes o resultado cênico que atingimos, quanto a voz, no espetáculo *Terra de Muitos Chegares*?

(Paula Zanini) Penso que nos saímos bem! Evoluímos bastante do início da peça até as últimas apresentações. Nem todos se sentiam a vontade para cantar em cena, mas em cada um deles eram visíveis as mudanças que os treinamentos vocais e demais ensaios os proporcionaram.

(Raíssa Bandeira) A afinação dos atores contribuía muito com a estética das cenas.

(Flávio de Lima) Como bailarino era inovador porque eu estava dançando aquilo que eu estava cantando e vice-versa. Acho que essa era uma peculiaridade do Terra de Muitos Chegares que fez com que o Tatá se ouvisse

e se unisse em momentos difíceis. Para mim o Terra de Muitos chegares era um espetáculo bastante tenso, acredito que o canto contribuiu pra isso.

(Cibele Fernandes) Acho que para atores que não cantavam o trabalho foi muito bem executado, mas poderíamos ter um resultado muito melhor com mais treino. (Caroline de Souza) Acho lindo. Porém esperava que o Terra fosse ainda trabalhando outras coisas.

(Rui Carlo) Muito bom

(Alexandra Latuada) Acredito que alcançamos o desejado! Todos se esforçaram para apoiar um ao outro a cada espetáculo. e isso era reforçado a cada momento.

(Higor de Carvalho) Surpreendente. O desnivelamento entre nós no que concerne o capital cultural que adquirimos ao longo da vida quando o assunto é repertório corpóreo vocal, foi o poder simbólico que nos integrou e nos fez encontrar zonas de conforto enquanto um grupo de dança-teatro que se arriscou a cantar.

(João Cruz) Quando bem trabalhado tudo rolava bem, mas quando se fazia muito rápido sentia que alguns integrantes sentia dificuldade

Anexo A.10 - Questão 9

Tu vêς alguma importância do uso do sopapo no espetáculo ? (tanto como instrumento quanto o fato histórico e utilização como objeto cênico)?

(Paula Zanini) Além de trazer um pouco da cultura Pelotense, ele trouxe ritmo e emoção para as cenas! Intensificando momentos de dor, mas também trazendo a alegria do maracatu. Com versatilidade transformou-se em canhão e também em fonte do "...Grande poder, com o seu grande poder...".

(Raíssa Bandeira) Totalmente. Ele traz muito a questão da identidade e da cultura, além do som contribuir com a energia de algumas cenas (raízes, explorador, Kuonene, etc)

(Flávio de Lima) Era superimportante, o sopapo faz parte da história negra de Pelotas, a história que não vemos nos prédios reformados e que também não é ensinada nas escolas, falo isso porque muitas crianças não conheciam o instrumento quando nos apresentávamos.

(Cibele Fernandes) A importância máxima, pois o som que ele faz é uma força enorme, e seu contexto histórico foi absorvido por todos do grupo durante os ensaios, estávamos imersos no que ele significava

(Gessi Konzgen) Sim, o sopapo brincou, passeou por várias épocas durante o espetáculo, fez a música que nenhuma das vozes faria, falou de dor e resistência. O instrumento, chamado por alguns estudiosos de "Atabaque Rei" brilhou majestoso no Terra e a presença deste, fez com que muitos tivessem a chance de conhecer um pouco da cultura negra de Pelotas.

(Caroline de Souza) TOTAL importância. o Sopapo é o objeto de resistência dxs negrxs pelotenses.

(Rui Carlo) Pouco conheço sobre as questões históricas envolvidas com o Sopapo, mas por tudo que me explicaram desde que entrei no grupo, acho que ele tem importância extrema

(Alexandra Latuada) Toda a importância!!! Pela cultura , o fato do resgate e fortalecimento da cultura negra, um dos nos arquétipos trabalhados no espetáculo.

(Higor de Carvalho) O sopapo é a insígnia maior do espetáculo. Ele representa a síntese das nossa trajetórias, narrativas, histórias, corpos. Propiciou nosso único workshop para realização do espetáculo, daí era nossa referência de construção comum. O objeto que resume em sua sonoridade e heterogeneidade de materiais a sutileza de nossa miscigenação. O fetiche que manteve nossa identidade artística acerca daquilo que era atemporal, vanguardista, diferencial na temática, abordagem e contexto contemporâneo. Este elemento cênico era o elo com o passado, o atestado de que tratávamos com legitimidade a história local confrontada com a versão massiva e simplificada dos enredos nacionalistas-ufanistas. E especialmente para mim, sua relevância sempre esteve enquanto representação da resistência negra e discurso político claro, no sentido de fortalecimento da cultura de matriz africana.

(João Cruz) Para mim era super importante ter essa peça no espetáculo.

Anexo A.11 – Questão 10

Tu tens alguma observação ou algo a acrescentar?

(Gessi Konzgen) A experiência de gravação das músicas para o espetáculo Terra que o Tatá me proporcionou, absolutamente nova para mim, não só a “gravação” em si, mas o processo, como se organiza, a ordem das vozes, aliás, a musicalização era algo estranho ao meu convívio. E infelizmente ou felizmente não posso deixar de fazer associações. Quando nas pedagogias (Licenciatura em Dança) falava-se da necessidade de os alunos terem todas as vivências, experienciar-se corporalmente de todas as formas possíveis (neste caso das artes), nunca, em nenhum momento, pensava na música. Música para mim era um adorno, um enfeite, assim como quando colocamos um brinco que combine com a roupa! Quando ia assistir os alunos da música nos eventos de Cena e Som (evento que reunia trabalhos dos cursos de Música, Teatro e Dança) não entendia, ou melhor, não entendo e também nem sei se tenho que entender aquelas músicas enormes ao violão. Para mim algo muito distante! Faltava educação musical. A partir da proposta do Leandro (Leandro Maia) de trazer a musicalização fora de um pedestal (muitos ainda fazem questão de deixá-la lá, no pedestal) para simples mortais como eu, comecei a percebê-la com outro olhar, o que é, onde ela está, qual sua importância. Combinar harmoniosamente música (e aqui estou falando de todos os tipos, fala, respiração, estalar de dedos, notas musicais) com movimentos corporais é a composição perfeita!

(Alexandra Latuada) Não. Muito obrigada por me convidar a participar!!!!

(Higor de Carvalho) A canção envaideceu o Tatá de tal maneira que nos transformou. Galgamos da dança-teatro ao teatro performativo.

Anexo B: Depoimentos dos componentes do experimento *[Sobre]viver*, concedidos após apresentação.

Anexo B.1 – Por Mário Celso Pereira Junior ¹⁰

Como se expressar sem ninguém te ver? Como se expressar sem ninguém te ouvir? A voz pode ser sentida antes mesmo de ser "vista" ou ouvida. Uma vibração diferente que passa pelas nossas cordas vocais, passa pela boca e sai como onda procurando conde se acomodar. Qualquer corpo que estiver perto sentirá se acomodado em sua pele, em seu ouvido e, dependendo da sensibilidade, até no seu coração. Atuar é expor seu corpo, suas sensações e suas emoções. As músicas dizem tudo aquilo que gostaria de dizer, mas não tenho coragem ou me falta palavra. Então porque não unir os dois e se expressar por inteiro? A voz é a extensão prolongada do nosso corpo, ela atinge lugares que nem mesmo a menor parte do nosso corpo pode atingir. Estar em cena e cantar ao mesmo tempo foi algo inovador para mim, pois nunca acreditei na potencialidade de minha voz, sempre apostei minhas fichas em meu corpo e colocando no "mudo" minha expressão vocal. Até chegar uma moça com toque mágico que conseguiu dar "play" na minha expressão vocal, e não duvido que com o poder dela não tenha feito o mesmo com todos que estavam "mudos". Bastou acreditar que a minha voz pode me surpreender e ela saiu cantando, afinando, desafinando, explorando, mudando, gritando, sussurrando, brincando nos ares!

Anexo B.2 – Por Kellen Ferreira¹¹

Logo ao início do experimento, enquanto ainda não havia sido dado o formato final enquanto trabalho (nem perto), admito ter ficado meio confusa e sem muita vontade de permanecer participando do mesmo. Porém quando a mim foi esclarecida a forma final e os objetivos propostos para a cena, logo encarei como um desafio a mim como atriz e me interessei de forma que fui mais participativa em certos aspectos (creio eu). Este modo de trabalho não era de meu conhecimento como atriz, professora nem tampouco como espectadora. Tendo isto em vista, foi muito de meu agrado toda esta forma de trabalho, inclusive as divisões de tarefas resignadas as duas turmas, a adaptação da direção que nos foi de grande valia, pois assim, ninguém era sobrecarregado de tarefas e apenas se propunha a fazer o que já sabia ou se sentia confortável a fazer. Me senti imensamente feliz de conseguir, por fim, realizar um trabalho inteiro baseado na voz, que é uma das formas de expressão que me deixa mais invariavelmente insegura. Dito isso; Parabéns Melissa, sucesso na tua caminhada, e que esse seja o primeiro de muitos trabalhos juntas.

¹⁰ Enviado por Mário Celso Pereira Junior à Melissa Vieira em 22 de novembro de 2015 às 14 h 22min, via Facebook

¹¹ Enviado por Kellen Ferreira à Melissa Vieira em 22 de novembro de 2015 às 15h13min, via Facebook

Anexo B. 3 – Por Carlos Escolto¹²

[Coisas bem simples sobre o experimento [Sobre]viver com Melissa Vieira.] Desde os exercícios de alongamento e aquecimento até a sequência de exercícios vocais, tanto os usados no experimento como os usados nos ensaios, também a parte da construção e criação das partituras pelo grupo, enfim, todos os exercícios utilizados durante os ensaios e do experimento serão ferramentas para o exercício da docência posterior e no presente em Teatro tanto em oficinas, grupos ou em sala de aula. Vai ser muito útil diariamente e só tenho a agradecer a oportunidade e a cumprimento pelo êxito na didática, no processo e na conclusão. Evoé! Axé!

Anexo B.4 – Por Ronaldo Garcia¹³

Oi Mel vai ai as minhas impressões: O processo criativo do experimento sobreviver foi muito importante para mim. É um processo extremamente didático sendo que já usei o aquecimento vocal no meu estágio III. Portante de vital importância para minha formação de professor. O processo em si realizado de forma colaborativa é extremamente eficaz pois age de uma forma muito democrática onde todas as opiniões são valorizadas. Foi muito bem conduzido pela coordenadora que soube escutar os integrantes do grupo. Para nós atore e futuros professores de teatro a experimentação com a voz é de extrema importância aumentando muito a qualidade da mesma durante as cenas. A voz tomando forma no nosso corpo e saindo através do tubo de ensaio para ser escutado pelo mundo. É um processo que se sente o real sentido da voz em sua totalidade. Hoje penso que esse método de aquecer a voz é muito importante e produtivo aliado ao aquecimento prévio do corpo do ator. Foi um momento que não esquecerei porque ficou orgânico em mim. Obrigado pelo compartilhamento dos teus saberes com a gente e como é bom quando se aprende algo novo.

Anexo B.5 – Por Grégori Eckert¹⁴

Então, participar do Experimento [Sobre]viver foi muito engrandecedor e gratificante. Foi um trabalho bem técnico, um autoconhecimento de até onde, tu como ator, pode descobrir o seu potencial vocal em cena. Os exercícios são simples e eficientes, e há uma diferença perceptível na voz quando aquecida. A maior dificuldade que tive foi quanto a conseguir segurar o grave, visto que minha voz quando não aquecida, tem um tom nasalado puxando pra um agudo. Por vezes quando eu cantava e a Melissa pedia um tom mais grave, lá estava eu "combatendo" o meu agudo, que por vezes voltava quando eu descuidava. Por fim, levarei os exercícios, estar no palco apresentando um trabalho que construímos em 5 encontros, a troca de vivência como um grande aprendizado nesta longa caminhada do meu "viver".

¹² Enviado por Carlos Escolto à Melissa Vieira em 22 de novembro de 2015 às 15h25min, via *Facebook*.

¹³ Enviado por Ronaldo Garcia à Melissa Vieira em 21 de novembro de 2015 às 17:29min via *Facebook*.

¹⁴ Enviado por Grégori Eckert à Melissa Vieira em 20 de novembro de 2015 às 22h38min, via *Facebook*.

Anexo B.6 – Por Rui Carlo¹⁵

Sobre o experimento [Sobre]viver, uma experiência sem igual que expandiu meus horizontes, ao pensar nas possibilidades do ator como cantor em cena, coisa que sempre tive muitos bloqueios quanto a voz. Sobre a metodologia pesquisada pela formanda Melissa, já o conhecia pois também fiz parte do grupo ao qual instigou essa pesquisa, o TaTá, porém não estava na época de construção de espetáculo em que essa metodologia foi introduzida e trabalhada com mais intensidade no grupo. Após o trabalho no experimento me sinto um ator bem mais preparado e completo, muito obrigado Melissa, por nos proporcionar isso.

Anexo B.7 – Por Bruna Anjos¹⁶

Com relação aos encontros referentes ao experimento sobreviver acrescentaram sim na minha formação, primeiro pelo contato com um preparo vocal mais técnico que ainda não havia tido contato em dessa forma em aulas, já que o experimento pretendia ao meu ver desenvolver um potencial mais musical mesmo, como trabalhar a afinação, o tom, ter contato com o acompanhamento de instrumento, cantar em coral e etc. eu já conhecia alguns exercícios, mas não conhecia o vocalise, o exercício de sugar o macarrão, a vibração com as costas das mãos e o dedo. Eu particularmente não me identifico muito com musicais, mas considereei super válido pra mim ter tido contato com essa linguagem e tenho praticado por conta os exercícios de aquecimento vocal propostos em aula, pois nos encontros eu sentia imediatamente os efeitos do exercício, como a voz mais limpa, e também um sensação de estar mais afinada, então nesse sentido creio que embora eu não tenha tanta afinidade com uma linguagem musical mais técnica, entendo a importância da experiência pra ter autonomia para preparar minha voz e despertar sua potência inclusive para cantar. Infelizmente nos últimos dias eu meio que perdi minha voz, questão afetivas e físicas e senti que não pude explorar tanto o meu uso vocal. Com relação a uma possível crítica construtiva, diria que enquanto direção em alguns momentos você passava um certo desespero em querer que tudo desse certo e que nos empenhássemos só que a forma como esse desejo era colocado às vezes surtia mais um efeito contrário, é claro que isso deve estar relacionado ao fato de ser um tcc e toda a pressão que inclui esse momento, enfim o que diria é que tenha mais calma, paciência com os processos de cada um, para não correr o risco de cair uma postura impositiva. Espero que você tenha compreendido minha última colocação e queria agradecer pelo carinho e te desejar muita sorte no seu caminho. Se faltar algo pode me escrever de volta.

¹⁵ Enviado por Rui Carlo à Melissa Vieira em 22 de novembro de 2015 às 15h13min, via *Facebook*.

¹⁶ Enviado por Bruna Anjos à Melissa Vieira em 23 de novembro de 2015 às 19h23min, via *Facebook*.

Anexo B.8 – Por Johann Ossanes¹⁷

[*Sobre*]viver foi um experimento teatral inusitado, em cinco encontros criamos um trabalho capaz de emocionar as pessoas, com corpp e com a voz. Apesar de já ter entrado em contato com os aquecimentos vocais e o método viewpoints, não deixou de ser inédita essa experiência. Como ator, cantar, tocar, dançar e atuar foi maravilhoso, sentir o corpo vivo. O trabalho me adicionou muito e só tenho agradecer a Melissa por essa experiência.

Anexo B.9 – Por Viviane Lauz¹⁸

Para mim o experimento [*Sobre*]viver foi uma experiência muito produtiva. Nunca me imaginei cantando, mas os exercícios de voz feitos nas aulas me prepararam para a voz cantada. Eu não conhecia a sequência feita nas aulas, foi tudo novidade, muito aprendizado e ensaio para conseguir colocar em prática. Nos ensaios, no primeiro momento, tive dificuldade no processo de preparação voz junto com preparação do corpo. No início não conseguia intercalar, pois tinha mais facilidade com os movimentos de corpo e esquecia de utilizar a voz. Mas com o passar dos ensaios e treinamentos começou a funcionar e acabei conseguindo, e nos últimos ensaios já estava segura. Gostei muito da apresentação, foi maravilhosa. Um trabalho que mesmo sendo feito em pouco tempo, com muita dedicação conseguimos êxito, além de poder cantar, fato que não imaginava. Obrigada por essa oportunidade e pelo carinho que tu tens com teus alunos. A letra da música do Titãs eu não conhecia e tive que decorar, já a música "Viver" foi lindo demais, uma das minhas músicas preferidas, a qual coloquei na minha formatura de Direito. Foi um prazer ter participado do seu tcc Melissa. Você é uma excelente professora e em pouco tempo você conseguiu colocar sua proposta em prática.

¹⁷ Enviado por Johann Ossanes à Melissa Vieira em 22 de novembro de 2015 às 17:32, via *Facebook*.

¹⁸ Depoimento manuscrito entregue por Viviane Lauz à Melissa Vieira em 20 de novembro e posteriormente transcrito

Anexo C: Entrevista com a Prof. Maria Falkembach enviada à Melissa de Sá Britto Vieira através do aplicativo *WhatsApp* e posteriormente transcrita

Anexo C.1 – Questão 1

De onde surgiu a vontade de trabalhar a linguagem musical, sendo ela realizada ao vivo na cena, pelos próprios atores-bailarinos?

É um espetáculo pensado como uma obra de dança-teatro. Eu não consigo conceber um espetáculo sem um espaço sonoro, eu acho que o som parte do movimento, e mesmo quando se escolhe o silêncio, também é uma escolha. Embora eu não seja musical no sentido de não saber compor, a música sempre me move muito, as músicas me movem, as músicas me provocam coisas. Por exemplo, tem uma música que nem tá no terra, que é a música do Chico Buarque com o João Bosco, a Sinhá, essa música me provocou a pensar a cena que também é cantada, a cena do *Assum Preto*, mas o que me provocou a criar essa cena foi uma outra música. Então a música me provoca a criar como a literatura, a dança, o teatro, não é só um elemento usado. Mas, porque usar ao vivo né.. eu acho que foi se construindo isso, não me lembro exatamente como aconteceu, mas me lembro que surgiu o elemento do sopapo. E com o sopapo em cena, como não tocar? O sopapo surgiu como um elemento de significado do povo negro, como um significado da cultura de resistência em Pelotas, como uma dessas culturas que chega aqui. E daí sopapo estando em cena, ele pede pra ser tocado de qualquer forma, e aí no momento que ele pede pra ser tocado, muitas outras coisas começam a se mobilizar, inclusive a voz. Então, as coisas foram acontecendo, inclusive momentos de tentar gravar a música, porque também, como que tu encaixa uma música em uma coreografia? Não é uma coisa simples... claro que tem músicas que me movem – ah, eu quero dançar essa música – claro que as vezes a gente constrói uma coreografia numa relação buscando música e tal. No terra a gente teve a possibilidade de trabalhar com o Leandro que compôs a música junto, então é um processo muito rico em função disto. Teve um momento que a gente pensou em gravar a música, e colocar a música gravada com vocês dançando, e ela perdeu a força porque por mais que vocês não cantassem com aquela ideia pré concebida de técnica vocal que se tem, o que tava importando ali não era um cantar dentro de um padrão estético que eu não sei exatamente qual é, mas que se espera por exemplo quando vai gravar um disco, ali o que mais importava era a relação do corpo com aquela música, e aquele corpo produzindo aquela música, isso que ficou mais importante. Isso tá muito relacionado com o que o Laban vai falar de esforço, ou de pulsão, que então o som vem desta mesma pulsão do movimento, e o público se relaciona com a obra por via desta pulsão, e não por um produto, por um padrão estético esperado por outros padrões. Ali é a pulsão daqueles corpos tentando se encontrar nesses “chegares”. Então acho que isso foi acontecendo dentro do processo, não é uma coisa que foi pensada. Por exemplo, aquela última música que vocês cantam também, meu pai falou daquela música, e um dia caminhando eu lembrei, só que a versão que a gente conhece gravada não tem nada a ver com o que eu queria naquela cena, e quando eu pensei naquela música para aquela cena foi porque eu tava caminhando, eu tava chegando em algum lugar, então ela foi produzida no meu movimento, e era isso que eu

queria na cena, a música que é produzida por esse movimento forte do caminhar rápido, quase correr. Claro que tem momentos que a gente usa música gravada, quando casa, quando se pede pra acessar o som do corpo em si, então eu acho que é uma conjunção de coisas.

Anexo C.2 – Questão 2

Como tu vês o resultado cênico/musical que alcançamos no *Terra de Muitos Chegares*?

Eu acho que eu não consigo hoje mais conceber um resultado cênico sem pensar na relação com o público. E acho que o Terra em muitos momentos, ele construiu relações muito fortes com o público. A gente por onde andou, tanto nas escolas como nas apresentações que a gente fez pros mais diversos tipos de público, sempre houve um retorno desse público, num sentido de que o espetáculo produziu alguma coisa nessas pessoas. Então, eu não consigo pensar um resultado cênico, ou um resultado musical cênico sem pensar nessa relação. Agora, se tu quer saber por exemplo se eu acho que poderia ser melhor... melhorar a gente sempre pode. Se a gente tivesse uma maior continuidade de trabalho, se a gente tivesse um comprometimento maior de algumas pessoas, eu acho que o resultado poderia ser melhor. Se a gente tivesse um treinamento.. mas eu não sei, se por exemplo, se ter um treinamento técnico específico significa um melhor resultado, eu acho que a gente foi construindo ao longo do processo do terra, inclusive um treinamento do trabalho, e esse resultado é um resultado do processo, não tem dúvida. Então, pra se ter um outro resultado, só se tendo um outro processo, só tendo outras condição de trabalho, e a gente não pode negar que a gente tá dentro de uma universidade, e o que a gente tem ali são atores e bailarinos em estado de formação. Então assim, eu fico muito contente com o resultado do terra, por isso.. porque eu sei, porque eu vivi com o terra a possibilidade de compartilhar com algumas pessoas as coisas das quais eu tenho debatido na vida. Eu não consigo pensar de forma diferente, o resultado pra mim tá ligado com a relação com o público.

Anexo C.3 – Questão 3

Antes de trabalhar no *Terra de Muitos Chegares*, haviam integrantes que nunca tinham tido contato com técnicas vocais, e não se imaginavam cantando em cena. Como é vista a integração do ator-bailarino-cantor, nos olhos de coordenadora e fundadora do Tatá?

O Laban já falava nessa ideia de um corpo, de que a voz faz parte do corpo, então esse corpo que faz ação e que dança, tá relacionado com essa voz que fala e que canta. Então, eu acho que, trabalhar essa integração no corpo, a integração de cantar, agir, dançar, falar, é explorar, é a gente explorar as possibilidades e potencialidades do corpo, todo mundo tem essa potencialidade. Agora, como integrar não só quem nunca tinha cantado em cena, tinha gente que antes do Tatá nunca tinha estado em cena, nunca tinha colocado o pé em um espaço cênico. Então, eu não entendo diferente, eu

entendo que o que a gente busca no Tatá antes de qualquer coisa é a presença cênica, e o cantar deve ser tão presente quanto qualquer movimento, quando a gente trabalha o cantar. A timidez para o cantar, talvez esteja relacionado isso, em função de expectativas, porque a pessoa vai escolher fazer a dança ou fazer o teatro já de forma compartimentada, achando que ali não cabe a música, mas as fronteiras da arte já estão tão diluídas que as vezes o que a gente precisa é cantar. E acho que a cada nova obra, novo espetáculo, nova experiência cênica, a gente vai enfrentar dificuldades, porque se não também não tem sentido eu ficar repetindo a mim mesma, eu acho que não tem sentido. Pra mim uma experiência cênica tá relacionada com uma troca com o público, mas essa troca ela é provocada por uma vontade minha de querer experimentar coisas novas. Então, eu acho que nesse momento que eu boto o povo a cantar, tá relacionado com isso, é experimentar isso. E quando a pessoa começa a cantar sem nunca tem cantado, esse processo dela de se colocar a cantar, ele aparece em cena. Ele aparece em cena de uma maneira muito sutil mas muito profunda ao mesmo tempo porque é um processo de construção de algo que tá num nível de comunicação da obra, e que de alguma forma aparece na obra. De novo falando da relação com o público, quem vê essa obra, vê atores-bailarinos que estão se experimentando cantando, e isso mexe com as pessoas, de alguma forma. Então, essa possibilidade de eu me experimentar em cena produz relação com o público, essa possibilidade de eu não ter certeza, talvez esteja relacionado a isso. Então, eu me testar em termos técnicos tá relacionado com eu me expor e não ir para a cena cheia de certezas, é eu me colocar em risco, e isso significa muito em uma cena, isso produz presença cênica, isso produz comunicação, isso produz relação tátil com o público. Agora, como que a gente vai fazendo, os atores entrando e tendo uma certa coragem, né, acho que é confiança, confiança no grupo. É fundamental eu acreditar que aquilo que tá se imaginando vai ser possível, porque a gente não sabe como vai chegar, então essa confiança de que a gente vai cantar, e que todo mundo vai segurar as pontas, essa confiança de que a Maria não tá loca, que a Maria tem alguma intuição naquilo que ela tá propondo. Então, essa integração vai muito mais no sentido de um confiar no outro, se confiar no grupo, e essa confiança produz essa integração.

Anexo D: Roteiro do experimento cênico *[Sobre]viver*

Anexo D.1 - Introdução

(Gravação)

Alguns dizem que viver é uma experiência...

O sobreviver é um experimento...

Um experimento científico na verificação de uma hipótese que acreditava na eficácia de uma sequência...

Os corpos são como tubos de ensaio, e dentro deles o objeto do experimento: a voz!

A voz migrava pelos corpos, queria encontrar pontos de ressonância, a voz afinava, desafinava, a voz cantava, sussurrava e gritava.

O ver é irreversível, mas se fecho os olhos nada vejo

O ouvir é ainda mais fatídico. Posso tapar os ouvidos, fechar os olhos, mas a vibração do som me atingirá. O som é móvel.

A voz complementa o gesto, desmente a visão, profere, infere e vibra

A voz vibrou, afinou, desafinou e descobriu possibilidades em cinco encontros

Nossos tubos: corpos vibráteis

Nossas vozes: um experimento científico

Sobre a vida... onde vives? Onde sobrevives?

Os cinco encontros que permitiram a experimentação das vozes apresentam hoje seu resultado

Exploração de corpos vocais, de vozes corpóreas

Corpo, voz, vida, sobrevivência, experimentação de possibilidades

Recebam agora o resultado deste experimento:

Respirar para fazer dançar o ar

Cantar para que se cumpra toda a potência da VOZ

(Gritos dos integrantes)

Anexo D.2 - Quadro 1

(Iluminação fria)

Alongamento/concentração. Todos integrantes em cena dos integrantes e em círculo (Música The XX, *Intro*)

Preparação:

Respiração: 2 vezes; divisão em tempos: 2, 3, 4; ritmada: sf; xf

Articulação: "sugar o macarrão"

Vibração: língua, lábios

Ressonância: M; dorso da mão

Vocalise: (violão) Ahh, diversão e arte. Ahh, para qualquer parte (2x)

(violão) A - A - A

(violão em ré) Bocca chiusa no tom - Viverrrrrrrr

(violão) A - E - i - A pausa pausa i - i - A pausa (3x)

(Música instrumental Dusk ambiente Mix)

Turma 2 sai - Turma 1 forma coro

Anexo D.3 - 2º Quadro

Vozes musicais acrescentam trilha já existente
 Vozes musicais vão parando, trilha sonora continua, iluminação quente

Partituras corporais e falas (duplas): Johann e Ronaldo; Viviane e Lucas; Caroline e Gengiscan; Melissa e Mário.

Partitura movimentos: ouvido / boca – frases juntas - pausa vozes

Anexo D.4 - Transição 1

(Gengiscan) *Os motivos que me fazem sentir vivo, são os mesmos que me impulsionam.*

(Cada um fala uma palavra – forma de sair de cena) *Expressar, sentir, sonhar, vibrar, amar, desejar, se desafiar, conquistar, arrepiar*

(Turma 2 entra em coro e se posiciona para a música)

(Todos) *Meus motivos são a inspiração para que minha voz não se cale.*

(Carlos) *E eu acredito fielmente que ela não pode se calar.*

(Carla) *Se sentir vivo vai além da sobrevivência.*

(Todos repetem baixinho, em seus lugares) *Se sentir vivo vai além da sobrevivência.*

Johann e Mário se posicionam com os instrumentos

Anexo D.5 - Quadro 3

Iluminação quente
 Percussão e violão tocados ao vivo

(Música cantada: *Você vive ou sobrevive*, de Melissa Vieira)

Além do ar que você respira, o que te mantém vivo?

Além da gravidade no seu corpo, o que te mantém em pé?

Além do ar que você respira, o que te mantém vivo?

Você vive ou sobrevive?

Além da gravidade no seu corpo, o que te mantém em pé?

Você vive ou sobrevive?

Além das coisas que você já tem qual seu motivo de luta?

Qual seu motivo de andar? O que te faz sonhar? O que te faz sorrir? O que te faz arrepiar?

Qual seu motivo de andar? O que te faz sonhar? O que te faz sorrir? O que te faz arrepiar?

Divisão das vozes: Solo 1: Melissa Vieira; Solo 2: Marco Antônio; Refrão: Vozes femininas; Coro: Todos.

Partituras corporais: Uma dupla e um coro

Anexo D.6 - Transição 2

(Composição sonora de Rafael Nogueira)

Grégori: *Os dois dias mais importantes da sua vida são: o dia em que você nasceu e o dia em que você descobre o porquê.*

(Deslocamento pelo espaço repetindo desordenadamente a frase, chegando a uma fila ao fundo do espaço)

Bruna e Marco: *A finalidade da vida. A finalidade. Fim. Antes do fim, aproveitar, antes do fim, viver. Lutar. Explorar, não se acomodar. O meu motivo de luta existe. Luto antes do luto.*

Carla e Marco se posicionam com os instrumentos

Anexo D.7 - Quadro 4

Música Cantada: Comida – Titãs (com adaptação)

Vozes em uníssono

(Turma 2)

Ah, diversão e arte. Ah, para qualquer parte (1x só)

Bebida é água, comida é pasto. Você tem sede de que? Você tem fome de que?

A gente não quer só comida, a gente quer bebida, diversão e arte

A gente não quer só comida, a gente quer saída para qualquer parte

(Turma 1 entra. Turma 2 sai)

A gente não quer só comida A gente quer bebida, diversão, balé

A gente não quer só comida A gente quer a vida como a vida quer

Bebida é água! Comida é pasto!

Você tem sede de quê? Você tem fome de quê?

A gente não quer só comer A gente quer comer e quer fazer amor

A gente não quer só comer A gente quer prazer pra aliviar a dor

A gente não quer só dinheiro A gente quer dinheiro e felicidade

A gente não quer só dinheiro A gente quer inteiro e não pela metade

Final: *Ah, diversão e arte. Ah, para qualquer parte.*

Ah, diversão balé. Ah, como a vida quer

Coro: *Ahh*

Johann e Mário : *Desejo, necessidade, vontade...*

Coro: *Necessidade!*

Anexo D.8 - Transição 3

(Mário) *Independente da causa pelo que se luta, não há como deixar de lado as coisas boas que podemos extrair deste processo de eterna aprendizagem.*

(Caju) *Afinal, desde que não invada a liberdade dos outros, você pode ser exatamente o que quiser.*

(Composição sonora de Rafael Nogueira) (Iluminação fria)

(Melissa) *Grite! Expresse! A voz pode surpreender!*

Anexo D.9 - Quadro 5

Movimentação corporal com máscaras.

Música cantada: Refrão de *O que é, o que é?*, de Gonzaguinha

(Caroline) *Viver e não ter a vergonha de ser feliz*

(Todos) *Cantar e cantar e cantar a beleza de ser um eterno aprendiz*

Eu sei que a vida devia ser bem melhor, e será

Mas isso não impede que eu repita: é bonita, é bonita e é bonita!

