

Construção da sonoridade vocal para a cena cantada: estratégias de preparadores vocais que atuam no Teatro Musical brasileiro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: EDUCAÇÃO MUSICAL

Danilo Nogueira de Moraes
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
danilonmoraes@hotmail.com

Mário André Wanderley da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
mario.andre@ufrn.br

Resumo. Este trabalho é um recorte de uma dissertação de mestrado sobre a preparação vocal para o Teatro Musical. O seu objetivo foi apresentar diferentes estratégias de preparação vocal desenvolvidas por profissionais experientes na área e atuantes no mercado nacional. Os dados apresentados foram reunidos através de entrevistas semi-estruturadas, tendo sido transcritos e embasados em publicações como as de Miller (1986) e Costa e Silva (1998). Os entrevistados expõem suas estratégias para desenvolver uma sonoridade no canto que se aproxime ao som da voz falada, além de criar um som homogêneo ao longo de toda a tessitura do cantor. Durante a preparação da cena cantada aponta-se a necessidade de um estudo aprofundado dos elementos textuais e musicais, bem como um processo de estudo cênico, aproveitando a interpretação do ator.

Palavras-chave. Preparação vocal. Teatro Musical. Sonoridade vocal.

Title. Construction of Vocal Sound for the Musical Scene: Strategies of Vocal Coaches who Work in Brazilian Musical Theater

Abstract. This work is an excerpt from a master's thesis on vocal preparation for Musical Theater. Its objective was to present different vocal preparation strategies developed by experienced professionals in the area and active in the national market. The data presented were gathered through semi-structured interviews, having been transcribed and based on publications such as those by Miller (1986) and Costa e Silva (1998). The interviewees expose their strategies to develop a sound in singing that is close to the sound of the spoken voice, in addition to creating a homogeneous sound throughout the singer's entire vocal range. During the preparation of the musical scene, the need for an in-depth study of the textual and musical elements is pointed out, as well as a process of scenic study, taking advantage of the actor's interpretation.

Keywords. Vocal preparation. Musical Theater. Vocal sound.

Introdução

Neste trabalho, são apresentados resultados de uma pesquisa de Mestrado em Música realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). O estudo teve como objetivo geral identificar, analisar e aplicar estratégias de preparação vocal a fim de contribuir na construção da sonoridade do personagem para a cena cantada em um espetáculo de Teatro

Musical, tomando como campo empírico o grupo LIVRE do projeto de extensão POLI da Escola de Música da UFRN, a partir de uma abordagem qualitativa. As principais ferramentas de pesquisa utilizadas foram a observação participante, além de entrevistas semi-estruturadas com o grupo estudado e com especialistas na área. Neste texto especificamente, são abordados os dados relativos às entrevistas realizadas com os especialistas, que serviram de base para a elaboração de uma proposta de preparação vocal para atores/cantores de Teatro Musical apresentada na dissertação.

Após uma importante experiência em uma montagem de Teatro Musical no ano de 2018 através do concurso Broadway Brasil, passei a direcionar minha atenção às técnicas de preparação vocal voltadas às cenas cantadas no Teatro Musical. Como professor de canto popular, tal experiência me abriu os olhos para essa particularidade da técnica vocal, me despertando indagações sobre as especificidades das técnicas usadas na cena cantada e as estratégias empregadas pelos preparadores vocais que trabalham na área.

Este texto, portanto, tem como objetivo principal trazer parte dos resultados da pesquisa a fim de apresentar diferentes estratégias sobre o processo de preparação vocal do ator de Teatro Musical brasileiro desenvolvidas por profissionais experientes na área e atuantes no mercado nacional. A partir disso, espera-se contribuir na produção científica da área da técnica vocal e do ensino de canto, auxiliando atores, cantores, preparadores vocais, professores de canto e pesquisadores ao disponibilizar tais informações.

Uma nova demanda - diferentes estratégias

Nas últimas décadas o Teatro Musical brasileiro tem ganhado cada vez mais destaque se tornando referência em grandes produções de espetáculos nacionais e internacionais, porém sua história é um pouco mais antiga. Os Musicais no Brasil entraram em evidência a partir do Teatro de Revista ainda no século XIX e se desenvolveram ao longo das décadas por meio de Musicais com caráter de resistência política e mais adiante através dos Musicais Biográficos (RUBIM, 2010).

O fenômeno crescente no mercado dos Musicais brasileiros se deu sobretudo através do recebimento de grandes investimentos do setor privado e das leis de incentivo à arte por parte do governo na década passada, tendo sido realizados principalmente espetáculos biográficos e grandes sucessos adaptados da Broadway. Dessa forma, o nível de seleção dos profissionais aumentou, elevando a concorrência entre atores que buscam uma melhor preparação para atuar nos palcos. Sendo assim, os profissionais que trabalham com o ensino de

canto e preparação vocal passaram também a buscar uma melhor capacitação, a fim de atender a demanda dos atores em relação à voz falada e cantada.

Apesar de ainda recente a disponibilidade dos professores de canto em ensinar o canto popular quando comparado ao ensino do canto erudito, pode-se dizer que a ascensão do mercado dos Musicais no Brasil na década de 1990 e início deste século, contribuiu para que esses profissionais buscassem uma melhor capacitação para ensinar novos estilos de canto, inclusive estudando fora do país com profissionais experientes de outros mercados mais consolidados, a fim de atender a demanda dos atores e cantores brasileiros.

Em seu artigo sobre o Teatro Musical contemporâneo no Brasil, Mirna Rubim destaca que o mercado brasileiro se internacionalizou e os cantores começaram a vislumbrar o momento onde as audições, dentro dos moldes da Broadway, começam a acontecer de forma mais sistemática e profissional. A procura por preparo também é um fator marcante da década de 1990 e os professores e alunos de canto que estudaram fora do país começam a compartilhar e demonstrar seu conhecimento influenciando a qualidade técnica dos novos espetáculos (RUBIM, 2010, p. 44).

Por outro lado, Rubim continua afirmando que os profissionais da voz no Brasil naquele momento ainda não tinham muitas referências sobre técnica vocal, já que as grandes publicações sobre a voz cantada com embasamento científico foram lançadas ainda na década de 1980, todas em língua estrangeira. Dessa forma, ao longo dos anos os professores brasileiros também foram desenvolvendo e adaptando suas próprias técnicas de preparação vocal para o canto popular, baseados nos conhecimentos adquiridos a partir de suas experiências pessoais, além de cursos no exterior, palestras, congressos e dos materiais bibliográficos disponíveis, adaptando suas estratégias dentro das particularidades e necessidades dos cantores brasileiros.

Dado este cenário, no campo do Teatro Musical as pesquisas acadêmicas e produção de literatura começaram a ser realizadas de forma tímida ao longo dos últimos anos, focando principalmente na educação musical, em seu uso como ferramenta de prática social, no processo colaborativo de ensino interdisciplinar e no relato histórico de seu desenvolvimento local. Em contrapartida, a produção acadêmica relacionada ao ensino de canto popular vem abordando as técnicas do canto voltado para os estilos de música nacionais, como os da MPB, mas ainda não há um número relevante de materiais com foco no processo de construção vocal e nas técnicas específicas para o Teatro Musical.

Dessa forma, essa pesquisa vem como uma contribuição à área ao trazer algumas das principais estratégias de preparação vocal utilizadas por especialistas aplicadas ao contexto nacional, mas que ainda não foram explanadas nem discutidas com profundidade na literatura

científica brasileira. A partir de tal reflexão surge então o desejo em mim, como pesquisador, de compreender como os preparadores vocais que trabalham atualmente com Teatro Musical no Brasil atuam na preparação vocal de seus cantores. Quais são as suas estratégias atuais? Quais as diferenças e similaridades entre elas? Elas são baseadas em suas experiências pessoais e/ou em teóricos da técnica vocal? Elas são apropriadas para as necessidades do Teatro Musical brasileiro?

Essas foram algumas das perguntas que nortearam a minha pesquisa de mestrado, e nesse texto meu foco será trazer parte de seus resultados, a fim de apresentar diferentes estratégias sobre o processo de preparação vocal do ator de Teatro Musical brasileiro desenvolvidas por tais profissionais experientes na área e atuantes no mercado nacional.

Metodologia da pesquisa

Para buscar respostas às questões anteriormente apresentadas, elaborei um roteiro de entrevistas a serem realizadas com preparadores vocais e professores de canto que trabalham profissionalmente com Teatro Musical no Brasil. Neste roteiro foram abordadas várias questões, entre elas, as principais características da voz cantada no Teatro Musical, os passos para se preparar um ator iniciante na área, como construir a voz do personagem para a cena cantada, como os recursos vocais podem comunicar as emoções e quais as estratégias usadas para manipular o som vocal e desenvolver tais recursos na voz do ator.

Na ocasião, entrevistei em setembro de 2019, seis profissionais que atuam principalmente no eixo Rio - São Paulo, por ser ainda a região em que mais se realizam espetáculos de Teatro Musical no país e que possui grandes produções na área. A ideia foi entender como esses profissionais trabalham com seus alunos/atores ao desenvolver a sonoridade de suas vozes e preparar a cena cantada. O critério usado para a escolha dos entrevistados foi justamente a área de atuação e sua experiência na preparação vocal e direção de espetáculos. Portanto, foi necessária a realização de trabalho de campo nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, com a aplicação de entrevistas semiestruturadas e observação presencial das práticas de ensino de canto dos profissionais entrevistados.

Após realizadas as entrevistas, fiz a transcrição dos áudios gravados e em seguida, o cruzamento e triangulação dos dados comparando as estratégias identificadas entre os entrevistados e os autores identificados na pesquisa bibliográfica feita anteriormente. Tais dados serviram de base para a elaboração de uma proposta de preparação vocal para o Teatro Musical, que apesar de não estar explanada aqui por não ser o foco deste trabalho, poderá ser

consultada em minha dissertação de mestrado que recebeu o título: Preparação Vocal no Teatro Musical Brasileiro: Estratégias de construção da sonoridade vocal para a cena cantada.

O perfil profissional e pedagógico dos colaboradores

Os profissionais entrevistados na fase de coleta de dados da pesquisa são preparadores vocais e professores de canto que trabalham profissionalmente e que são referências em Teatro Musical no Brasil. Com cursos no Brasil e no exterior e formação acadêmica diversa, tratam-se de profissionais premiados e reconhecidos no mercado dos Musicais nacionais, sendo eles: Chiara Santoro, Rafael Villar, Tony Lucchesi, Marconi Araújo, Aurora Dias e Mirna Rubim.

Ao realizar as entrevistas, pude identificar traços do perfil pedagógico de cada profissional e visualizar pontos em comum, assim como diferentes abordagens em suas estratégias de ensino. Tais características poderão ser identificadas melhor no próximo ponto, porém, pode-se dizer, em termos gerais, que alguns especialistas possuem uma abordagem mais técnica em sua pedagogia, utilizando-se com mais frequência dos termos científicos para explicar as manobras e técnicas vocais, como é o caso do maestro Marconi Araújo. Já outros, apesar de também utilizarem termos técnicos, muitas vezes dão preferência ao uso de ilustrações e figuras de linguagem a fim de despertar imagens mentais que permitam ao cantor construir tais sonoridades, como é o caso da professora Mirna Rubim.

Tais características podem ser percebidas, inclusive nos métodos criados e livros publicados por esses dois profissionais. Porém, não faço aqui um julgamento do que seria mais apropriado, já que cada profissional deverá aplicar a metodologia que melhor atenda às necessidades específicas de seus alunos. Contudo, penso ser importante ressaltar tais abordagens pedagógicas para que a reflexão seja levantada e diferentes possibilidades de ensino sejam expostas.

Estratégias de preparação vocal para o Teatro Musical

A preparação vocal no contexto da cena cantada envolve o trabalho de um profissional da voz que pode estar como o preparador daquele ator/cantor, em um projeto específico, desenvolvendo estratégias para que ele atinja a sonoridade desejada dentro daquele contexto. Já em um cenário de estudo a longo prazo, a função do professor de canto envolve o ensino em um intervalo maior de tempo, abordando desde as técnicas básicas até as mais avançadas, com o objetivo de aprimorar a voz do cantor.

Ao realizar as entrevistas, uma das minhas primeiras perguntas aos especialistas foi a respeito das principais características da voz cantada no Teatro Musical. Todos os entrevistados concordaram que na maioria das vezes, o som produzido deveria ser o mais próximo da fala possível já que, antes de tudo, a música faz parte de uma cena teatral que muitas vezes está em forma de diálogo, e uma maneira de se atingir tal sonoridade seria com o uso do belting¹, principalmente nos Musicais de franquia.

Obviamente, existem outras possibilidades de sonoridade dado a diversidade de gêneros e estilos dentro do universo dos Musicais, como o próprio legit, mais próximo aos estilos da música erudita, e também sonoridades vindas dos estilos da música brasileira. Porém, pode-se dizer que o uso do nível de fala na cena cantada se tornou característico da maioria dos espetáculos de Teatro Musical.

Portanto, as estratégias aqui apresentadas irão focar principalmente nas ferramentas necessárias para que o cantor possa desenvolver essa sonoridade básica para o Teatro Musical. Tais estratégias podem ser utilizadas tanto em um contexto de aulas de canto como em um projeto específico de preparação vocal. No fim das contas, o profissional que faz uso de tais técnicas deverá adaptá-las ao contexto e às necessidades do cantor.

A consciência do instrumento vocal

Como qualquer instrumentista, o cantor precisa conhecer o seu instrumento musical, sua própria voz, e saber usá-lo de forma apropriada, preservando e mantendo sempre em bom funcionamento. De acordo com Miller (2011), a falta de informação a respeito dos aspectos fisiológicos do canto ainda é a marca registrada de um ensino ultrapassado e “o professor de canto deve conhecer a respeito da literatura de função vocal e da acústica da voz cantada assim como o médico precisa saber sobre diagnósticos e tratamento” (MILLER, 2011, p. 222; 223).²

Pensando nisso, os profissionais entrevistados comentaram que é muito importante assegurar que os cantores sejam ensinados a cuidar de suas vozes, além de também conhecerem a fisiologia de seus aparelhos fonadores. “Ensinar o que é o aparelho, como ele pode se machucar, como ele não deve se machucar, e dar uma técnica de proteção. Então o início para mim é uma técnica de proteção, uma maneira de se proteger.” (MARCONI ARAÚJO).

¹ Técnica de emissão vocal com características de um som metalizado e estridente, vindo do estilo Broadway e utilizado no Teatro Musical em geral. (CARDOSO; FERNANDES, 2015).

² Tradução livre “The teacher of singing needs to know the literature on vocal function and on the acoustics of the singing voice just as assuredly as the medical doctor needs to know the literature of diagnosis and treatment”.

O trabalho de preservação da saúde vocal também envolve uma conscientização do aluno em relação à necessidade de emitir as notas sem um esforço excessivo, evitando o acúmulo de tensão.

Eu começo sempre pela questão da saúde vocal, tá? De tentar trabalhar um tipo de técnica que a gente vai tirando o excesso de esforço na voz, tá?, para entender um pouco o fluxo do ar, o apoio que não é extremamente tenso, uma articulação que seja clara, mas não tencionando. (CHIARA SANTORO).

Como bem exposto por Araújo e Santoro, tal conscientização está ligada ao entendimento do funcionamento do aparelho fonador, as estratégias de preservação da saúde vocal e uma boa técnica de respiração e apoio, que permitirão ao cantor uma boa administração do fluxo de ar, evitando as tensões e sobrecargas vocais.

Uma técnica de respiração e apoio bastante utilizada e que contribui nesse processo é descrita por Miller (1986). O autor defende que no momento da inspiração o esterno esteja levemente levantado e os ombros relaxados e que no momento da inspiração os músculos abdominais e intercostais expandam, enquanto na expiração se mantenha a posição de tais músculos, resistindo o movimento contrário (para dentro) de forma consciente, pela pressão de contrapeso muscular na mesma região.

A exploração dos registros vocais

No desenvolvimento da técnica vocal, começa-se então a ser trabalhada uma conscientização dos diferentes registros vocais e como transitar entre eles. Segundo a professora Aurora Dias, o cantor precisa ser instruído para que em algum ponto ele se torne independente. “A pessoa [precisa] ter a consciência do que é voz de peito, do que é a voz de cabeça, o que é metal, para que serve metal, para que serve cada coisa e o que é que cada voz causa na pessoa.” (AURORA DIAS).

A professora Mirna Rubim também concorda que as primeiras instruções técnicas devem ser relacionadas aos registros vocais. Em seu livro intitulado *Voz Corpo Equilíbrio*, ela aborda o seu método de ensino de técnica vocal utilizando-se de uma linguagem lúdica e imagética, fazendo uso de metáforas ao se referir a termos técnicos.

[...] que eles saibam reconhecer os dois principais registros que é o modal, mais falado, e quando mistura que vai pra cabeça, e depois eles se juntam. Em geral, na minha pedagogia eu separo para depois juntar. Eu vejo onde a pessoa começa. Se ela tem mais facilidade para o “fofo”, para pensar, né? Do “fofo” cantado para o falado, ou se ela vem falando e eu tenho que desenvolver o “andar de cima”. Eu uso todos esses nomes lúdicos, né? Então eu vou da natureza do cantor, desenvolvendo a outra parte. (MIRNA RUBIM).

Em sua fala a professora defende que deve-se trabalhar a passagem dos registros a partir do que ele já está acostumado a cantar. Se for alguém que tenha facilidade com o registro mais suave então começaria explorando esse e trazendo gradativamente para o mais pesado, e vice-versa. De acordo com os autores Costa e Silva (1998), “o bom cantor deve aprender a lidar com a passagem de modo a que ela se torne imperceptível, como se, ao passar de um registro para o outro, tivéssemos a impressão que fosse um registro único” (Costa e Silva, 1998, p. 84).

Ao serem perguntados sobre as estratégias usadas para disfarçar as quebras de registro, os entrevistados concordam que primeiramente se deve pensar em balancear o peso do som especialmente próximo à região de passagem. A professora Chiara Santoro destaca que é importante entender como funciona a voz de peito do aluno, se for muito pesada é necessário deixar mais leve, porém se for muito suave é preciso colocar mais peso.

O maestro Marconi Araújo respondeu à pergunta se referindo ao que já aborda em seu livro “*Belting Contemporâneo: Aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop*”. Segundo ele, inicialmente o cantor deve encontrar a zona de passagem e determinar o lugar onde serão feitas as trocas. O maestro também defende a busca pelo equilíbrio no peso dos registros, colocando mais suavidade no registro pesado e mais peso no registro leve.

Sendo assim, ele explica sobre a técnica que chama de *Top Belting*. A manobra consiste em, numa escala ascendente, por exemplo, diminuir o peso do registro próximo à nota de passagem e depois de passado para a região mais leve, aumentar novamente esse peso, disfarçando a quebra e ganhando em consistência e ressonância nos agudos. Além disso, segundo ele, o cantor pode usar os filtros para ativar um *Twang*³ nasal e uma ressonância rinofaríngea, contribuindo também na diminuição das quebras de registro.

O trabalho de ressonância

Além do conhecimento sobre registros e de como realizar a passagem entre eles, os entrevistados continuaram pontuando outras técnicas que podem ser exploradas com os atores/cantores na preparação vocal para o Teatro Musical brasileiro. Segundo o professor Rafael Villar, uma das primeiras coisas a se trabalhar seria uma consciência da ressonância mais próxima à região de fala durante a canção. De acordo com ele, a sonoridade da língua portuguesa faz com que os brasileiros, em geral, tenham uma ressonância mais baixa, com menos projeção, quando comparado com a sonoridade de fala da língua inglesa. Então, dentro

³ A qualidade do som *twang*, é percebido como nasalidade e som metálico, característicos do *belting* agudo masculino (em sua máxima expressão encontrado na música *country*). Esta característica percebida deve ser mantida pelo menos em um pequeno grau para que o *belting* aconteça. (SILVA; HERR, 2016, p. 06).

da estética belting, deve-se ajustar a voz do ator para aproveitar melhor a ressonância frontal e ganhar em projeção ao aproximar-se do som de fala.

Segundo Vilar, o equilíbrio da ressonância e do fluxo de ar é essencial nesse processo de desenvolvimento do nível de fala no canto.

A primeira coisa é estabelecer o melhor dispositivo de amplificação disponível, ou seja, que ele tenha a melhor ressonância possível na voz falada. Em seguida é que ele, para manifestar as emoções da cena, ele não use tanto fluxo de ar, que é o que o brasileiro em geral faz, quando ele exacerba uma emoção, seja lá qual for, ele aumenta o fluxo de ar. Então eu trabalho pensando na ressonância, no fluxo de ar, na fala, e se essa fala evolui para o canto, que continue trabalhando com essas posturas da forma que ele já vinha na voz falada. E aí em cima disso ele leva isso para a voz cantada. (RAFAEL VILAR).

Portanto, Villar defende que o equilíbrio do fluxo de ar é um fator importante para evitar as tensões e, por consequência, notas que soem estranguladas e inconstantes. Segundo ele, na tentativa de realizar uma ressonância mais frontal, os falantes de língua portuguesa geralmente aumentam o fluxo de ar de forma excessiva gerando uma alta pressão subglótica e, dessa forma, acumulam tensão na região do pescoço onde se encontra a laringe. Por esse motivo, geralmente procura diminuir o fluxo de ar entre os cantores ao encaixar a ressonância na fala e no canto.

Outro ponto a ser abordado seria a exploração das possibilidades de ressonância na voz do ator. Segundo Fucks (1999, p.04) modificando os formantes⁴ do trato vocal, através de alterações em sua forma, podemos modelar o som básico gerado na glote, numa rica paleta de timbres sonoros. Fernandes (2009) afirma que:

Para modificar os formantes do trato vocal, um indivíduo precisa modificar a configuração de alguma forma, ou seja, movimentar a laringe verticalmente, abrir ou fechar a mandíbula, arredondar ou alongar os lábios, alterar a forma da faringe e do palato mole, e/ou mover e modificar a forma da língua (FERNANDES, 2009, p.229).

Behlau (2001, p.157) ainda observa que, uma vez que os vários ajustes do trato vocal são os responsáveis pela produção dos diversos formantes, e tais ajustes apresentam certa independência entre si, eles podem nos oferecer muitas combinações diferentes.

⁴ No caso do trato vocal, as ressonâncias são chamadas de formantes e as frequências de ressonância são chamadas de frequências de formantes. (FERNANDES, 2009, p. 228)

O maestro Marconi Araújo, também ressaltou a importância do cantor explorar as diferentes ressonâncias e afirmou que apesar de ser um pouco mais complexo manter a sensação de voz falada, inicialmente, em todos os pontos, esse é um processo que serve de treino para que o aluno consiga ativar diferentes colocações vocais, e com o tempo aprenda a equalizar as sonoridades.

A preparação da cena cantada

A preparação da cena cantada, requer uma técnica vocal que permita ao ator reproduzir, na canção, a sonoridade criada para a fala do personagem, além de expressar as suas emoções. A construção da voz do personagem pode ser realizada através de um processo de estudo cênico e do próprio personagem inserido no espetáculo como um todo, entendendo a sua história, sua personalidade, seus trejeitos, entre outras características.

Segundo Guberfain (2004), a criação do personagem teatral necessita, primeiramente, do conhecimento da obra e do autor e da proposta cênica do diretor. O ator precisa ter consciência dos seus recursos expressivos para que ele possa construir corporal e vocalmente o seu personagem. Brito (2004) afirma que fatores como perfil psicológico do personagem, emoção, postura, gestos, idade, nível sócio-cultural, situação política e social da época em que se passa o espetáculo, devem ser levados em conta no momento de procurar uma voz para o personagem. Esta busca não deve ser feita de fora para dentro, mas de dentro para fora, assim, o ator passará maior verdade.

Seguindo essa linha de raciocínio, a professora Aurora Dias afirma que o processo de escolha dos recursos vocais na maioria das vezes acontece espontaneamente, a partir do próprio jogo cênico, no trabalho de interpretação do ator. Nesse sentido, a professora defende que a construção do som deveria iniciar através de uma autorreflexão do personagem.

A professora Chiara Santoro, afirmou que vem desenvolvendo um método para trabalhar, com seus alunos, a construção do som da voz do personagem na cena cantada. Segundo ela, é necessário que o ator faça uma pesquisa detalhada sobre a cena, explorando, inicialmente, o texto da canção.

Eu peço para eles fazerem uma pesquisa que a gente vai desenvolver juntos, né?, em relação ao que eles vão cantar. [...] Primeiro eu peço para escrever o texto todo à mão. Colocar onde tem ponto, onde tem vírgula, onde tem exclamação, onde tem interrogação, para entender o tamanho das frases [...] pensar naquele texto fora da melodia. Aí eu peço para eles pensarem como que esses pontos, vírgula, influenciam na respiração daquele texto e se é a mesma respiração na hora de cantar. Eu tento analisar isso. (CHIARA SANTORO).

Seguindo suas estratégias, após explorado o texto e suas intenções na fala, o ator deve buscar entender o significado da cena e encontrar o momento do clímax da música para servir de ponto de apoio e dar a devida ênfase. Em seguida, deve-se identificar se aquela é uma canção de diálogo entre personagens ou se é uma peça mais contemplativa ou reflexiva, isso influenciaria na escolha do timbre, sendo mais próximo à fala ou não, e então finalmente começa a juntar o texto com a música.

Outro ponto importante é observar se o personagem está em movimento ou parado, se está levantando peso ou se está caindo de algum lugar, todas essas ações físicas também vão influenciar na sonoridade vocal e precisam ser consideradas pelo intérprete para serem comunicadas da maneira adequada.

O maestro Marconi Araújo também enfatiza a interpretação do ator durante o processo de estudo da sonoridade vocal para a música. Inicialmente, ele pede para que o aluno explore o texto com sua voz falada e, somente após observada sua sonoridade no canto com as intenções da cena, ele faz os ajustes necessários em relação a técnica.

É importante também que seja observado o caminho da melodia e os elementos que definem o estilo daquela canção. A instrumentalização, os timbres, os ornamentos, todos esses recursos ajudam a contar a história dentro da proposta do estilo, e a sonoridade da voz do personagem precisa estar em consonância com esses elementos.

Durante o estudo da peça, o ator também deverá estar atento às indicações do compositor em relação à música. Segundo a professora Aurora Dias, os compositores de Teatro Musical já colocam muita informação na partitura sobre como devem soar as canções e é muito importante que isso seja observado pelo ator. “É você estar atento a todos os sinais que o compositor está dando para você, os subtextos já estão ali, musicalmente também, então muitas vezes eu chamo atenção para isso.” (AURORA DIAS). Indicações de intensidade, articulação do som, andamento, o próprio caminho da linha melódica, tudo isso contribui para construção da sonoridade do personagem naquela canção.

Portanto, o estudo das principais técnicas vocais aqui apresentadas, juntamente com boas práticas de interpretação teatral, são essenciais para a construção da sonoridade vocal na cena cantada, e tais estratégias precisam ser desenvolvidas e bem aplicadas pelos preparadores vocais que trabalham na área.

Considerações

Este trabalho apresentou algumas das principais estratégias de preparação vocal para o ator/cantor de Teatro Musical brasileiro utilizadas por profissionais atuantes na área. Observou-se a necessidade de se desenvolver no canto uma sonoridade que se aproxime da qualidade de voz falada. Além disso, é importante que sejam explorados os registros vocais preservando tal sonoridade e criando um som homogêneo durante toda a tessitura vocal do cantor. A sonoridade da voz do personagem poderá ser construída através de um estudo aprofundado sobre o espetáculo, o personagem em si, sua personalidade e a sua trajetória, considerando um estudo do texto da canção e as características musicais da peça.

Os dados referentes às entrevistas apresentadas neste trabalho serviram de base para a elaboração de uma proposta de preparação vocal para o Teatro Musical aplicada em um grupo de extensão da Escola de Música da UFRN. Minha intenção é que tal intervenção seja objeto de reflexão em uma futura publicação de trabalho em evento ou revista científica.

Referências

BEHLAU, Mara; MADAZIO, Glaucya; FEIJÓ, Deborah; PONTES, Paulo. Avaliação de voz. In: BEHLAU, Mara. Voz: o livro do especialista. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2001. vl. 1. pp. 85-246.

BRITO MS. A Aplicação do Método Espaço Direcional Beuttenmüller no Trabalho com Atores. In: Guberfain JC. Voz em Cena. Rio de Janeiro: Revinter; 2004. vol. 1, p. 29-43.

COSTA, Henrique Olival; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. Voz Cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica. São Paulo: Editora Lovise, 1998.

FERNANDES, José Ângelo. O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2009.

FUCKS, Leonardo. Um pouco sobre formantes vocais e o formante do cantor. Boletim da Associação Brasileira de Canto. Nº 3. Ano I, 1999. pp. 3-5.

GUBERFAIN, JC. Voz em Cena: Uma Ponte Entre a Técnica e a Expressão do Ator. In: Guberfain JC. Voz em Cena. Rio de Janeiro: Revinter; 2004. vol. 1, p. 71-123.

MILLER, Richard. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique. New York: Schirmer Books, 1986.



MILLER, Richard. On the Art of Singing. New York: Oxford University Press, 2011. Kindle Edition.

RUBIM, Mirna. Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional. Revista Poiésis. Tubarão, SC, n. 16, p. 40-51, dez. 2010.

SILVA, Luciano Simões; HERR, Martha. A técnica belting para vozes masculinas: bases fisiológicas e pedagógicas para barítonos e baritenores do teatro musical norte americano. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2016, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2016. p. 01-09.

