

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

O ESTUDO DO CANTO POPULAR COMO FERRAMENTA
AUXILIAR PARA O APRIMORAMENTO DA VOZ FALADA DOS
ESTUDANTES DE TEATRO

ELIZA PRAGANA GALVÃO

RIO DE JANEIRO, 2011

O ESTUDO DO CANTO POPULAR COMO FERRAMENTA
AUXILIAR PARA O APRIMORAMENTO DA VOZ FALADA DOS
ESTUDANTES DE TEATRO

Por

ELIZA PRAGANA GALVÃO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da
UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau
de Licenciando em Música sob a orientação da
Professora Silvia Sobreira

Rio de Janeiro, 2011

AGRADECIMENTOS:

Agradeço imensamente a professora Silvia Sobreira por toda a sua dedicação, paciência e generosidade.

GALVÃO, Eliza P. O estudo do canto popular como ferramenta auxiliar para o aprimoramento da voz falada dos estudantes de teatro. 2011. Monografia (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta monografia pretende verificar se os exercícios destinados ao aprimoramento do canto popular podem servir também para o aprimoramento da voz falada nos estudantes de teatro. Este questionamento surgiu da minha experiência como professora de técnica vocal em um curso profissionalizante para atores no Rio de Janeiro, após constatação de que alguns exercícios de técnica vocal não eram bem recebidos pelo alunado. Através da revisão bibliográfica, percebi que apesar de material vasto sobre técnica vocal para voz falada e canto erudito, não há muito material sobre o canto popular brasileiro, e pouquíssima intercessão acadêmica entre o canto popular brasileiro e a voz falada. Depois de um panorama que trouxe para a discussão as principais demandas do ator de teatro, abordei também a musicalidade presente na voz falada e o estilo popular marcante trazido pela Bossa Nova, onde canto perde sua impostação erudita e ganha características mais próximas da fala. Adotando como metodologia de pesquisa a análise crítica e estudo comparativo de duas rotinas – aquecimento vocal para estudantes de teatro e aula de canto popular – pude identificar as similaridades e diferenças entre os exercícios propostos, e refletir sobre tais características, concluindo que o canto popular pode servir à voz falada artística dos estudantes de teatro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I - O TRABALHO NA COMPANHIA DE TEATRO CONTEMPORÂNEO	6
CAPÍTULO II - A VOZ ARTÍSTICA E AS DEMANDAS DOS ATORES BRASILEIROS	9
CAPÍTULO III - A OPÇÃO PELO CANTO POPULAR COMO FERRAMENTA PARA O APRIMORAMENTO DA VOZ FALADA	12
CAPÍTULO IV - DESCRIÇÃO DE DUAS ROTINAS CARACTERÍSTICAS: O AQUECIMENTO VOCAL NAS ARTES CÊNICAS E A AULA DE CANTO POPULAR - ESTUDO COMPARATIVO E ANÁLISE CRÍTICA.....	19
CONCLUSÃO.....	28
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	31

INTRODUÇÃO

O objetivo principal deste estudo é analisar a eficiência dos exercícios vocais oriundos do estudo do canto popular para que os estudantes de teatro - futuros profissionais da voz - aprimorem sua prática da voz falada artística.

DEFININDO CONCEITOS:

Voz falada artística: Por não encontrar na literatura nada que faça menção à classificação vocal utilizada neste estudo, defino o conceito de “voz falada artística”. Esclareço que estou denominando “voz falada artística” ou mesmo de “fala artística” toda comunicação verbal a serviço da arte: É a fala utilizada para interpretar personagens em textos dramáticos, poesias, ou *performances*, para um número indefinido de interlocutores.

Profissionais da voz: Baseando-se no trabalho de Jamie Koufman e Glenn Isacson (1991), Behlau afirma que o profissional da voz é aquele que depende diretamente da voz para o seu sustento. Behlau (2005) cita alguns profissionais da voz: Advogados, anunciantes de aeroportos, apresentadores de programas de TV, atendentes de tele-sexo, atores de TV e teatro, cantores em geral, feirantes, fonoaudiólogos, guias de turismo, leiloeiros, locutores, militares em posição de comando, operadores de *telemarketing*, operadores de pregão, políticos, pastores ou padres, professores, regentes de coro, representantes comerciais, telefonistas, tele-jornalistas e repórteres.

Diante de todos estes exemplos pode se verificar que somente os atores tem na voz um instrumento não só para ser utilizado na interpretação de textos, mas também como matéria prima para compor personagens e tipos. Justamente por isto é que a fala artística se torna um dos grandes diferenciais entre os atores e os demais profissionais da voz.

Para introduzir o tema aqui proposto, trago uma contextualização baseada em alguns pontos da minha trajetória profissional e estudantil: Sou atriz profissional desde

1994, tendo trabalhado em vários espetáculos teatrais desde então. Em 2003, além da carreira de atriz, comecei a cantar profissionalmente (música popular), e em 2006 ingressei como aluna na UNIRIO para cursar Licenciatura em Música.

Em 2010, recebi um convite da Companhia de Teatro Contemporâneo (Companhia de teatro que abriu um curso técnico profissionalizante para a formação do ator) para trabalhar como professora de expressão vocal. Basicamente, o trabalho de um professor de expressão vocal consiste em proporcionar para os alunos um melhor conhecimento do seu aparelho fonador, ensinar algumas técnicas de aquecimento vocal, e promover exercícios para a melhora da articulação e da projeção da voz.

Desejando, então, unir ainda mais estas duas vertentes artísticas que fazem parte da minha vida profissional - o teatro e a música - julguei que seria interessante e desafiador pensar na expressão vocal não só em sua forma falada artística. Além do conteúdo mais óbvio dentro das necessidades dos estudantes de artes cênicas, quis trazer a voz musical para a sala de aula, e usar o estudo do canto popular como ferramenta de expressão vocal. Estaria então buscando uma estratégia para desenvolver as potencialidades do alunado em questão, descrito no texto abaixo:

O indivíduo que busca um aperfeiçoamento vocal faz parte de um público específico que, na maioria das vezes, não apresenta desvios vocais ou lesões laríngeas, mas que foi colocado em uma situação na qual a comunicação é determinante para sua função profissional, ou quando passou a sofrer um aumento de demanda vocal para a qual ele não está preparado. Em geral, tais pessoas anseiam por desenvolver estratégias práticas e rápidas para aumentar a eficiência do discurso, embora nem sempre sejam capazes de identificar o que não se encontra adequado em seu padrão de comunicação. Soluções rápidas e mágicas nem sempre são possíveis de serem oferecidas, a não ser que os desvios apresentados pelo falante sejam simples e focais. (BEHLAU, 2008, p. 297).

Todo este processo propiciou muita reflexão, e conseqüentemente, as questões principais que deflagraram este trabalho de pesquisa: Quais as principais diferenças e semelhanças entre a voz cantada dentro do estilo popular e a voz falada artística? Quais as principais diferenças entre os exercícios para a voz cantada dentro da técnica do canto popular e para a voz falada? Existem efetivamente diferenças? De que forma os

exercícios praticados para o aprimoramento deste estilo de canto podem trazer benefícios para a fala artística dos atores “não cantores”? Que outros reflexos tais exercícios trariam?

REFERENCIAL TEÓRICO E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

O referencial teórico adotado nesta monografia buscou suporte na fonoaudióloga Mara Behlau, organizadora do “*Livro do Especialista*”, obra considerada capital entre os especialistas da voz cantada. Neste trabalho, autora pretende abranger a maioria dos assuntos que dizem respeito à saúde vocal, não deixando de contemplar em um extenso capítulo o universo dos profissionais da voz, incluindo aí os atores.

Como a abordagem do tema conforme minha opção para esta pesquisa não foi contemplada no DEM¹ parti para outros meios de busca para compreender o assunto tratado nesta monografia. No site de busca GOOGLE, com o auxílio das palavras chave “qualidade de voz”, encontrei dois números muito interessantes da revista da CEFAC², dos autores Santos e Ferreira (2001), e Aydos e Hanayama (2004).

Depois de uma pesquisa nas publicações da ABEM³ dos últimos cinco anos, dentre muitos artigos sobre diversos assuntos, como sobre o canto coral de Amato e Neto (2009), somente um artigo se aproximou do tema proposto para este trabalho: sobre música e linguagem, de Schroeder (2009). Os autores traçam um paralelo entre a música e a linguagem verbal, e vão além, pensando a música como linguagem completa, porem não se aproximam da “fala artística”.

Meus estudos também foram enriquecidos pelas indicações da professora de canto da UNIRIO Mirna Rubim, com quem cursei a disciplina de canto complementar no segundo semestre de 2008. São eles Sacks (2007), Bae e Pacheco (2006), Estienne (2004), Ferreira (1998), Abreu (2008), além da própria Behlau (2008).

¹ Departamento de Educação Musical do curso de Licenciatura da UNIRIO , onde estão arquivadas as monografias de conclusão de curso da Licenciatura, disponível em http://www.abemeducao musical.org.br/Masters/revista21/revista21_artigo5.pdf . Consulta feita em novembro de 2011.

² CEFAC - Centro Especializado Em Fonoaudiologia Clínica.

³ Associação Brasileira de Educação Musical.

Ao longo do trabalho, senti necessidade de buscar mais informações que trouxessem registros sobre a voz falada do ponto de vista teatral. Peixoto (1983), Fernandes (1990), Roubine (1982) e Grotowski (1987) foram muito úteis e esclarecedores neste âmbito.

Todo o material que li foi esclarecedor, mas nenhum traçou a relação entre a fala artística e o canto popular pretendida nesta monografia. Outro ponto importante a relatar foi a verificação, através deste mesmo material, de que não há consenso nem tradição no que tange ao aquecimento vocal para atores no Brasil, o que justifica o empreendimento deste meu trabalho.

Impossível seria, porém, desprezar a minha vivência em sala de aula como professora de expressão vocal. Não sou fonoaudióloga, e minha formação profissional se deu pela prática. Por isso sempre adotei uma postura investigativa, propondo exercícios e observando a sua eficácia, substituindo práticas que não obtiveram êxito por outras, tentando fazer com que a minha experiência nos palcos pudesse ser transmitida aos estudantes. As observações destas experiências foram anotadas, e também servem de referencial prático para este trabalho.

METODOLOGIA

Em termos metodológicos essa pesquisa está baseada em um estudo comparativo e análise crítica feitos pela descrição de duas rotinas: de aquecimento vocal nos cursos de teatro e de aula de canto popular. Assim, aliando a pesquisa descritiva a análise crítica e o estudo comparativo, pode-se verificar o que já existe de interseção entre estas duas vertentes artísticas, até aonde ela vai, e se existe mesmo a possibilidade do uso dos exercícios de canto popular que ajam como facilitadores da consciência vocal e do aprimoramento da voz falada artística.

Os capítulos foram organizados da seguinte forma: No primeiro, trago para a discussão as minhas experiências como professora de expressão vocal na Companhia de Teatro Contemporâneo. O segundo capítulo explicita e aprofunda o conceito de voz artística, também tratando da demanda vocal dos atores nos palcos brasileiros. O terceiro capítulo esclarece as diferenças entre o canto erudito e o popular, mostrando

porque este segundo está mais consonante com a voz falada artística usada nos palcos pelos atores. O quarto capítulo transcreve uma aula de canto popular e o aquecimento vocal para os estudantes de artes cênicas, apontando as diferenças e semelhanças entre as duas rotinas. A seção final apresenta a conclusão deste estudo.

Acredito que esta pesquisa possa ter relevância para os professores de música que porventura venham a trabalhar com estudantes de artes cênicas no aprimoramento da técnica vocal onde o campo de atuação não se restringe apenas à voz cantada.

Restrinjo o campo de atuação aos atores por perceber que os outros tipos de voz falada profissional não artísticas (políticos, pastores de igreja, operadores de telemarketing, etc.) possuem características e exigências diversas, que fogem totalmente da minha experiência e do meu campo de atuação.

CAPÍTULO I

O TRABALHO NA COMPANHIA DE TEATRO CONTEMPORÂNEO

A Companhia de Teatro contemporâneo foi criada em 1998, realizando diversos espetáculos teatrais com base na cidade do Rio de Janeiro. Em 2004, a Companhia ganhou a sua sede no bairro de Botafogo, aonde desde então vem realizando cursos livres de teatro, circo, dentre outras modalidades artísticas. Em 2008, a Companhia de Teatro contemporâneo foi reconhecida pelo Ministério da Educação, podendo então abrir um curso técnico profissionalizante de teatro.

Em 2010 fui convidada para trabalhar no curso profissionalizante como professora de expressão vocal. Este curso tem em sua duração um total de quatro semestres: três semestres de aulas regulares e mais um semestre que engloba ensaios e apresentação em temporada de um mês da peça de formatura. Meu campo de atuação é basicamente no primeiro e no terceiro semestres. Baseando-me em minha experiência como atriz e cantora, estruturei um programa focado no aprimoramento da voz falada para os alunos do primeiro período e outro focado no aprimoramento da voz cantada (técnica de canto popular) para os alunos do terceiro período.

O perfil do alunado do curso profissionalizante da Companhia de Teatro contemporâneo é extremamente heterogêneo. Nas turmas ingressantes estão pessoas que já têm bastante experiência no campo das artes cênicas e outros muitos que nunca pisaram em um palco na vida. Por conta disso, a prioridade no planejamento do primeiro período, não pôde deixar de ser a voz falada. Dentro de todo o conteúdo da disciplina discriminei quatro pontos principais a serem trabalhados: Respiração, articulação, qualidade de emissão e interpretação de texto.

Na rotina das aulas, fazemos trinta minutos de aquecimento com alguns exercícios facilitadores: relaxamento corporal, principalmente da área do pescoço e cabeça, respiração, aprimoramento das ressonâncias (como o ressoar das consoantes J e V, por exemplo), além de dar atenção especial à forma em que a boca deve ficar posicionada na emissão das vogais e demais fonemas, para que a articulação fique clara. Após o aquecimento, trabalhamos a voz falada em diversas cenas improvisadas

propostas por mim, possibilitando assim que as questões vocais de cada um apareçam e possam ser trabalhadas.

Porém, no dia a dia com os alunos percebi que muitos dos exercícios destinados ao aquecimento eram para eles enfadonhos, e muitas vezes ridículos, provocando risos abafados e desconcentração, mesmo quando havia a explicação dos objetivos e finalidades de cada uma das propostas para o aquecimento. É possível que tal fato ocorra devido à inexperiência da parte do alunado ou mesmo porque tais exercícios - como o de ressoar o som da consoante J - não se aproximam em nada de qualquer tipo de rotina feita na vida normal. Este tipo de desconcentração sempre me inquietou, me estimulando a pensar nas estratégias que poderiam ser usadas para que os alunos pudessem ter mais foco no trabalho a ser realizado.

Já no terceiro período, o objetivo é outro, porém não menos desafiador: a proposta é desenvolver a voz cantada dos alunos dentro do estilo popular e ao final do semestre realizar uma apresentação em que todos solam uma música do repertório do teatro musical brasileiro. A estrutura das aulas é semelhante: Trinta minutos de aquecimento, também com relaxamento de pescoço e exercícios de respiração, vocalises que trabalhem as áreas de ressonâncias principais (face e peito) e um breve trabalho de percepção musical cantando os graus da escala maior e menor. Na segunda parte da aula, cada aluno canta sozinho uma música de sua livre escolha, e assim vão sendo trabalhadas as dificuldades individuais. No meio do semestre as músicas da apresentação são distribuídas e a partir daí o trabalho se direciona para o aprimoramento da *performance* do aluno na música destinada a ele.

Em contrapartida aos risos e constrangimentos do primeiro período, desde que comecei a desenvolver este trabalho, comecei a obter relatos dos alunos do terceiro período sobre melhoras nas suas atuações, não utilizando a voz cantada, mas sim a voz falada: mais técnica na respiração no palco, mais clareza e conforto em cena, assim como uma interessante diminuição nos episódios de rouquidão após as apresentações, tão comuns em estudantes de teatro nos anos iniciais.

Desde então, venho desenvolvendo a voz cantada também no primeiro período, porém em menor escala, sempre em grupo, como uma introdução ao tema. Não tenho a pretensão de que meus alunos virem cantores. Muitos mostram grande evolução dentro

do ponto de vista musical e ao final do semestre buscam aulas particulares de canto. Outros terminam o processo ainda desafinados. Mas mesmo nestes casos, independente da musicalidade, tenho observado que a voz falada artística evolui.

CAPÍTULO II

A VOZ ARTÍSTICA E AS DEMANDAS DOS ATORES BRASILEIROS

Conforme afirma Peixoto (1983), as primeiras representações teatrais brasileiras foram realizadas no período da colonização, por intermédio dos jesuítas. Ainda não existiam teatros e as igrejas com suas datas religiosas eram os espaços disponíveis para as oportunidades de encenação. Com a vinda da família real para o Brasil, as estruturas culturais melhoraram como um todo e vários teatros municipais foram construídos para que a nova Corte pudesse desfrutar também da companhia do rei. Desde então, o teatro brasileiro vem evoluindo, atravessando épocas e trazendo em si os comentários e críticas sobre a sociedade em que está inserido. Dentro de todas as mudanças a que foi submetido, desde seu surgimento até hoje, o teatro brasileiro conserva ainda algumas características que fazem deste uma modalidade artística única. Uma delas, e a principal para este trabalho, é maneira como a voz do ator brasileiro é propagada na maioria das salas de espetáculo.

Embora na atualidade o fazer teatral englobe diversos estilos, que vão desde o teatro de rua até os grandes musicais tão em evidência, grande parte dos espetáculos teatrais em cartaz hoje, ainda se apresenta dentro da forma tradicional: Atores trabalhando sem microfone em espaços que comportam desde 20 expectadores, até 1222 lugares, como é o caso do Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. É uma grande façanha, mas não é novidade se pensarmos que nas óperas, os cantores sempre se apresentaram sem microfone, acompanhados de um numero expressivo de músicos que compõem a orquestra.

Além de se fazer ouvir e se fazer entender, o ator também deve transmitir a emoção correta e fazer com que a plateia se envolva com sua interpretação. Os recursos vocais deverão ser usados sem prejuízo, já que atualmente são feitas quatro sessões por semana, em média. Todas estas demandas fazem com que o ator de teatro brasileiro seja classificado como um profissional da voz.

É justamente o conceito de fala artística, definido na introdução deste trabalho, que difere os atores dos demais profissionais da voz citados acima. Dentre outros

desafios, é a necessidade de interpretar, modular, mudar o tipo de voz de acordo com cada personagem, ir do sussurro ao grito sendo igualmente ouvido e entendido, que faz do ator um profissional da voz diferenciado. E os atores de teatro ainda mais, porque na TV embora a jornada de trabalho do ator seja mais longa, não há a necessidade de impositação para um grande público. Já nos palcos a demanda vocal exige muito mais em todos os níveis: Interpretação, emoção, clareza e projeção vocal.

A voz do ator em cena é o resultado de ajustes relacionados às necessidades da criação do personagem e as emissivas no palco. A observação desses ajustes nos faz perceber que existe uma rica relação entre os recursos vocais do ator e a situação vivida pelo personagem. Desta maneira, a voz pode e deve agir interferindo, modificando a situação, e se realizando como ação vocal (Behlau, 2005 p. 315)

Behlau e esclarece ainda mais as diferenças entre o ator e os demais profissionais da voz falada:

Já o ator tem a velocidade e o ritmo definidos pelo personagem, seguramente, esse é o profissional da voz falada que deve apresentar a maior flexibilidade nesses aspectos. (Behlau, 2005, p. 310),

Pode-se perceber então, que de fato os atores tem questões vocais específicas a serem trabalhadas, no que tange à fala artística - interpretação e técnica para convencer e emocionar o público - mantendo a saúde vocal, o que se torna crucial para um bom rendimento cênico e a longevidade profissional.

Alguns pontos negativos relacionados à saúde vocal do ator devem ser ressaltados. Conforme afirma Behlau (2005), os ambientes físicos em que acontecem as apresentações geralmente são pouco ventilados podendo apresentar mofo e poeira; a acústica dos ambientes muitas vezes não é adequada; roupas pesadas e empoeiradas, assim como tecidos sintéticos, barbas falsas e perucas são possíveis agentes de alergias; o espírito de “o show deve continuar” normalmente força o ator a atuar apesar de estar doente, e muitas vezes com doenças vocais; em sua maioria os atores não são bem remunerados e não tem planos de saúde, o que favorece a auto-medicação, dificultando e atrasando a recuperação de alguma doença ou problema vocal.

Mas mesmo com tantas questões que denotam o quão importante é a preparação vocal dos atores brasileiros, a bibliografia consultada mostra que esta importância não é consenso na prática teatral:

No Brasil, poucas vezes pensou-se em dar ao ator um aprimoramento vocal adequado a sua função profissional. Raramente a máquina de trabalho do ator foi pensada como máquina física, corporal. (Ferreira, 1998, p. 139).

Behlau (2005) concorda:

Os atores são usualmente treinados antes de ingressarem no estágio profissional, pois é exigido um registro na Delegacia Regional do Trabalho (DRT). Apesar da formação específica necessária, o treino vocal oferecido na maior parte das escolas é mais direcionado às habilidades de interpretação do personagem e a plasticidade vocal necessária a atuação cênica, com formação insuficiente nas áreas de saúde e técnica vocal propriamente ditas. Além disso o treinamento vocal do ator nunca pode parar pois as demandas vocais e laríngeas são constantemente modificadas.(Behlau, 2005, p. 316).

Esta falta de consenso em relação à preparação vocal do ator pode ser uma das razões pelas quais os exercícios de técnica vocal pareçam tão absurdos para os estudantes de artes cênicas da Companhia de Teatro Contemporâneo. Não há tradição de aprimoramento vocal para os atores brasileiros.

CAPÍTULO III

A OPÇÃO PELO CANTO POPULAR COMO FERRAMENTA PARA O APRIMORAMENTO DA VOZ FALADA

Para uma melhor compreensão da opção pelo canto popular neste trabalho, é preciso discriminar os dois estilos mais recorrentes dentro do cenário artístico: O canto erudito e o canto popular. A opção pelo termo “canto erudito”, e não canto lírico é esclarecida na citação abaixo:

Para o canto, a confusão terminológica é ainda maior, uma vez que o termo lírico é também utilizado genericamente como sinônimo de clássico. A diferença básica é que o verbete canto lírico refere-se a um estilo específico de canto erudito: a música lírica, ligada à ópera. O termo erudito é, portanto, mais amplo e envolve ainda a música de câmara e a música litúrgica ou sacra (realizada dentro das igrejas em rituais religiosos), podendo também ser aplicado a determinados repertórios dos corais.(Behlau ,2005 p .334).

No quadro 1, Behlau (2005) aponta as principais diferenças entre estes dois estilos:

Quadro 1: Principais diferenças entre a voz canto erudito e a voz no canto popular segundo Behlau (2005).

PARÂMETROS	CANTO ERUDITO	CANTO POPULAR
CONHECIMENTO ESPECÍFICO	Maior conhecimento da fisiologia do aparelho vocal, dos aspectos da produção vocal e hábitos da higiene vocal.	Pouco conhecimento da fisiologia do aparelho vocal, e frequentemente com hábitos inadequados, como o uso de álcool antes das apresentações e tabagismo.
ESTILO	Convergência, com busca de um modelo ideal por meio de um longo treinamento com uma técnica universal.	Divergência, com busca de uma marca particular, criando um modelo próprio.
LIBERDADE INTERPRETATIVA	Estilos pré-determinados marcados pela época histórica do compositor; as alterações rítmicas ou melódicas são extremamente restritas, definidas na; partitura; traduções de obras	Estilos admitem maior liberdade interpretativa; modificações rítmicas e melódicas são perfeitamente aceitáveis para caracterizar a marca do interprete; versões com modificação do

	podem ocorrer, mas são raras	texto são permitidas.
RESISTÊNCIA VOCAL	Resistência vocal é relativa, pois o uso continuado é restrito; precisão de afinação inquestionável; não há possibilidade de transposições; é incomum o uso de amplificação	Maior resistência vocal, pois as apresentações são longas e com desafios variados; menor precisão de afinação; maior flexibilidade vocal; possibilidade ampla de Transposições, versões, alterações de texto, ritmo ou melodia; é comum o uso de amplificação.
ARTICULAÇÃO	Adaptada para manutenção de qualidade vocal, com presença de desvios e distorções; emissão antinatural; não valorização articulatória, principalmente na região aguda do registro vocal.	Mais próxima ao padrão da fala; emissão mais natural e precisa, visando a compreensão do texto e a criação de uma marca pessoal.
RESSONÂNCIA	Equilibrada, adaptada à região e a tessitura explorada na partitura pelo compositor; na ópera pode ser utilizada como forte recurso interpretativo.	Dependente dos estilos, percorrendo os extremos da ressonância laringofaríngea até a hipernasalidade como marcador pessoal do artista.

Porém, usando critérios adotados por Felipe Abreu (2004) Azevedo (2008) estabelece:

Quadro 2 : Parâmetros vocais do canto erudito e do canto popular segundo Felipe Abreu apud Azevedo (2008).

PARÂMETROS	CANTO ERUDITO	CANTO POPULAR
QUALIDADE DE EMISSÃO	<p>Emissão límpida e estável, com domínio da região de passagem.</p> <p>Uniformização de registros (peito/cabeça)</p> <p>Eliminação de irregularidades e impurezas</p> <p>Mulheres com ênfase no registro de cabeça e homens em geral, executam notas agudas com voz de peito</p>	<p>Não há "ideal de emissão"; o cantor popular vai valorizar a personalização intransferível de seu "timbre", para que seja reconhecido à primeira audição (a voz da Elis Regina, da Maria Bethânia, do Roberto Carlos)</p> <p>Emissão pode ser variável, "suja" ou soprosa</p> <p>Mulheres com ênfase no</p>

	Classificação vocal imprescindível	registro de peito e Homens usando o falsete
	Qualidade da emissão mais importante que enunciação (em geral)	Classificação vocal prescindível
	Vibrato sempre presente	Enunciação mais importante que qualidade da emissão (em geral)
	Laringe estável (voz mais bem-temperada, “redonda” com equalização entre vogais)	Vibrato opcional
	Hipernasalidade rejeitada	Posição da laringe variável (próxima da variação existente na fala)
		Hipernasalidade aceita
		Vogais mais distintas entre si

Analisando as duas propostas de diferenciação entre o canto erudito e o canto popular sob a ótica da preparação vocal dos estudantes de teatro, pode-se verificar que tanto Behlau quanto Abreu (2004, 2005) convergem em várias afirmações: a mais importante para este trabalho é o consenso de que o canto popular se aproxima mais da fala. O autor e a autora também concordam em não haver um ideal de emissão no canto popular. Tal fato é muito conveniente para os atores, já que não há limites para os personagens e tipos apresentados, e nem sempre a demanda que surge é a composição de um tipo vocalmente saudável. Isso pode ser explicado devido ao fato de no teatro a voz ser usada com a função servir a realidade do personagem seja ela qual for, e não a do ator:

A voz é um elemento tão importante quanto a presença física do ator no palco, pois ela participa do eu do personagem, da sua identidade e é produto do ambiente cultural onde esse personagem (não o ator) está inserido.(Fernandes, 2007, texto não numerado).⁴

⁴ Disponível em <http://www.portabrace.org/vicongresso/teorias/Adriana%20Fernandes%20-%20Voz%20do%20Ator.pdf>

Abreu e Behlau (2004, 2005) também convergem na afirmação de que no canto erudito a qualidade de emissão da nota musical é mais importante do que a mensagem a ser transmitida, enquanto que no canto popular a compreensão do texto é de extrema relevância. Esta constatação diante da importância que a dramaturgia tem na encenação dos espetáculos teatrais é fundamental, conforme afirmação que segue:

(...)Nada disso impede que em última instância o espectador esteja colocado em confronto com um texto, muitas vezes denso e forte, e sempre de primeira importância no que se refere ao desejo de transmitir um significado. (Roubine, 1982, p. 69).

Ressalto ainda que na tabela de Behlau referente ao canto popular existe maior liberdade interpretativa por parte do cantor, com a possibilidade de modificar rítmica e melodicamente o material musical, e também o texto, o que é muito importante dentro das artes cênicas:

Quando uma mulher diz: "Hoje estou triste", em que estará pensando? Talvez quisesse dizer: "Vá embora!", ou ainda: "Estou sozinha". Tem-se de ter consciência do que existe atrás das palavras. (...) Quase sempre o significado mais profundo da nossa reação está escondido. Deve-se saber que a reação autêntica transmitida pelas palavras existe realmente, e não apenas ilustra as palavras. (Grotowski,1992, p. 194).

Já Abreu (2004) ressalta a possibilidade de utilização do *falsete* por parte dos homens, o que facilita uma emissão vocal mais aguda na criação de um personagem feminino, por exemplo. Abreu destaca também as vogais mais distintas entre si, facilitando ainda mais a compreensão do texto teatral: a mensagem.

Por todas estas afirmações compiladas acima, esclareço a minha opção pela utilização do canto popular como ferramenta para o aprimoramento da voz falada nos estudantes de teatro. Porém reconhecendo que também existem distinções entre a voz cantada e a voz falada, procuro, na próxima seção refletir sobre minha opção de utilização das técnicas de canto no auxílio da voz falada artística.

3.1 INTERSEÇÕES ENTRE A FALA E O CANTO

A diferença e semelhança entre o canto e a fala são esclarecidas pelo músico-neurologista Oliver Sacks:

A própria fala não é só uma sucessão de palavras na ordem apropriada. Ela tem inflexões, entonações, andamento, ritmo e “melodia”. Linguagem e música dependem de mecanismos fonadores e articulatórios que em outros primatas são rudimentares, e ambas, para serem avaliadas, dependem de mecanismos cerebrais distintamente humanos dedicados à análise de séries de sons complexas, segmentadas, e em rápida mudança. Entretanto, existem diferenças fundamentais (e algumas sobreposições) na representação da fala e do canto no cérebro (...) Embora no passado tenham sido enfatizadas especialmente as diferenças entre o processamento cerebral da linguagem e da música, são as suas sobreposições que estimularam especialmente o trabalho de ANIRUDDH PATEL, que analisa as minuciosamente em seu livro *MUSIC, LANGUAGE , AND THE BRAIN*. (Sacks, 2007, p. 212).

Sacks pontua estas diferenças e semelhanças e ainda ilumina a questão no que tange à parte cerebral. Com relação à respiração, motor fundamental para a produção do som, Bae e Pacheco (2006) esclarecem que o mesmo tipo respiratório abastece as duas formas de expressão:

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

Ferreira corrobora com a idéia, falando especificamente sobre a respiração na fala e no canto popular:

A energia respiratória requisitada neste tipo de canto é a mínima necessária para a produção das alturas melódicas, para que a emissão das notas seja ajustada ao fluxo sonoro contínuo da fala. Esta utilização do ar está mais próxima do padrão motor/articulatório definido como “grupo respiratório”. Este padrão é o que geraria todo o

sistema de entonações de uma determinada língua (na interdependência entre frequência e pressão de ar). (Ferreira, 1998, p. 64).

Quanto aos critérios de avaliação na voz falada e cantada, Estienne (2004, p.56) destaca que todos os itens que perfazem a qualidade de funcionamento da voz falada também estão presentes na voz cantada. São eles: clareza, timbre, intensidades, altura, extensão, sustentação, homogeneidade, contrastes, modulação e colocação; e outros que perfazem o conforto vocal: liberdade, flexibilidade, confiabilidade, fortaleza/resistência, facilidade, adaptabilidade, estabilidade, constância, pluralidade-diversidade e prazer.

A MÚSICA E A FALA BRASILEIRA

Ferreira traça ainda outros paralelos esclarecedores entre a fala e a música brasileira:

Estes fatores fazem com que a sonoridade frase falada seja em geral, descendente, com que o ritmo geral da fala seja grave. Isto indica que o padrão da energização respiratória da fala no Brasil é, em geral, descendente, o que corresponderia também com uma tendência melódica descendente na música brasileira. Os padrões de acentuação e articulação ao nível da frase configurariam o que alguns foneticistas denominam de “grupo respiratório” básico numa fala: uma estruturação orgânica aprendida na infância, durante a aquisição da fala, ou seja, um padrão de coordenação entre os músculos respiratórios e os músculos da articulação. (Ferreira, 1998, p. 62).

Depois do advento da bossa Nova, as duas formas de linguagem em questão se aproximaram ainda mais, já que no estilo musical carioca, a *performance* intimista faz com que a música seja quase falada, como ressalta Ferreira mais uma vez:

É justamente em torno do canto falado que foi instaurado culturalmente um certo “modelo” de canto na música popular brasileira (emissão , timbre e dicção). Em 1937 já havia um Mário Reis, cujo canto já se distanciava das emissões mais impostadas. Mas é no final da década de 50, com João Gilberto, que este modelo encontra uma elaboração artística definitiva. (Ferreira, 1998, p. 64).

Para Behlau (2005), os atores e cantores pertencem ao mesmo subgrupo no que diz respeito às demandas vocais: Tipo de voz artística, modificada em maior ou menor grau, de acordo com o estilo sendo a saúde vocal e a qualidade timbrística, essencial. Embora a exposição de todos estes argumentos esteja relacionada à voz natural, e não à fala artística, é possível legitimar o estudo do canto popular para o auxílio da voz falada a serviço das artes cênicas. Vale ainda salientar que o ritmo das palavras em um texto teatral, assim como o colorido que o ator empresta a este mesmo texto quando traz a sua interpretação, também encontra facilmente correspondências musicais: pausas, mudanças de andamento, mudanças de dinâmica, crescendo, diminuindo, do pianíssimo ao fortíssimo, entre tantos.

Analisando tudo o que foi dito, pode-se concluir que há muito o que ganhar em vários aspectos relevantes, como respiração, emissão, articulação e interpretação de texto.

CAPÍTULO IV

DESCRIÇÃO DE DUAS ROTINAS CARACTERÍSTICAS: O AQUECIMENTO VOCAL NAS ARTES CÊNICAS E A AULA DE CANTO POPULAR - ESTUDO COMPARATIVO E ANÁLISE CRÍTICA

EXEMPLO DE ROTINA DE AULA DE CANTO POPULAR

Para adentrar com o método de pesquisa descritiva, utilizo como exemplo de aula de canto popular os registros e anotações sobre a aula da professora Mirna Rubim na disciplina de canto complementar cursada por mim no 2º semestre de 2008. A turma era bastante heterogênea, composta por alunos do bacharelado em MPB e da licenciatura, e tinha entre vinte e cinco e trinta alunos. A maioria dos registros foi feita para a dissertação de mestrado em música de Rezende, 2010, orientada por Rubim através do programa de pós-graduação da universidade federal do Rio de Janeiro. Infelizmente este registro ainda não se encontra publicado. As transcrições que faço a seguir são dos meus arquivos pessoais, já que cursei a disciplina como aluna:

AQUECIMENTO (duração de 30 minutos)

1. **EXPANSÃO POSTURAL LÚDICA:** com os braços fazer o movimento de “abrir” 3 vezes cada parte do corpo utilizando vibração labial em “br” indo do agudo para o grave e fazendo glissandos a partir da região das pernas

2. **RESSONÂNCIAS DA FACE E PEITO** – com os dedos fazendo movimentos rápidos, tocando cada parte citada como perninhas de formiga enquanto o fonema é produzido.

- [fonema produzido pela letra m] (testa)
- [fonema produzido pela letra n] (maçã do rosto abaixo dos olhos)
- [fonema produzido pela letra v] (lábios, boca)
- [fonema produzido pela letra z] (queixo, maxilar)
- [fonema produzido pelas letras tr] (peito)

3. EXERCÍCIO DE RESPIRAÇÃO 4x4 (4 tempos de *staccato* e soltar em [s] contínuo em 4, 8, 12, 16, 20 tempos)

4. VIBRAÇÃO DE LÍNGUA com “ru-i-u” (em quintas 1-5-1)

5. LATIDO / TROGLODITA

Uou (mulheres e homens no falsete)

Ahá (homens com voz de peito, mulheres com cautela)

Após esta primeira parte do aquecimento, onde foram abordados fundamentos como postura, respiração, percepção das áreas de ressonância, vibração de língua para uma melhor higiene vocal e busca da emissão natural individual, seguimos para a transcrição dos vocalises, perfazendo a segunda parte do aquecimento:

6. Staccato

vocalise em staccato

The image shows a musical score for a staccato vocal exercise. It consists of two staves. The top staff is a melody in 4/4 time, starting on a middle C and moving up stepwise to a G4, then down to a C4. The bottom staff is a rhythmic accompaniment of 'u' sounds, with a '4' above the first measure indicating a four-measure rest. The notation includes a double bar line and a repeat sign. Text annotations include: "...subir de 1/2 em 1/2 tom até Bb 8º acima e voltar".

7. Gissando com [v] (em oitavas 1-8-1)

Glissando em V



8. Vocalise Birinhaca para homens – Dagadaga para mulheres

Vocalise: Birinhaca / Dagadaga

Musical notation for exercise 8, showing a vocalise for men and women. The notation is in 4/4 time and features a series of notes with lyrics:

Bi - ri - nha - ca - bi. 1/2em1/2tom
 Da - ga - da. etc...até

3
 bi - ri - nha - ca bi. etc...até
 da - ga - da.

5
 Bi - ri - nha - ca - bi. descendo...até
 da - ga - da.

7
 Bi - ri - nha - ca - bi.
 da - ga - da.

9. Vocalise - Pi-pi-pi-pi / Nhé-nhé-nhé-nhé / Ma-ma-ma-ma

Normalmente as mulheres se adaptam melhor ao pi-pi-pi-pi e os homens ao ma-ma-ma-ma.

Vocalise Pi-pi-pi-pi / Nhé-nhé-nhé-nhé / Ma-ma-ma-ma

Pi - pi - pi - pi Nhé - nhé - nhé - nhé Ma - ma - ma - ma 1/2em1/2tom...

5 Pi - pi - pi - pi Nhé - nhé - nhé - nhé Ma - ma - ma - ma etc...até

9 Pi - pi - pi - pi Nhé - nhé - nhé - nhé Ma - ma - ma - ma voltar.de1/2em1/2tom...até

13 Pi - pi - pi - pi Nhé - nhé - nhé - nhé Ma - ma - ma - ma

Termina aqui o registro feito por Rezende (2010) das aulas da disciplina de canto complementar da professora Mirna Rubim no segundo semestre de 2008. As anotações a seguir foram feitas por mim para efeito de registro do semestre:

Após o aquecimento, a aula direcionava-se para a canção popular, e os alunos cantavam as canções escolhidas pela professora e sua equipe, primeiro em grupo, e depois sozinhos, com um pianista ou um violonista acompanhador. As *performances* eram comentadas pela professora, que cobrava basicamente clareza, afinação e equilíbrio entre as áreas de ressonância usadas pela voz para cantar a música.

Destaco algumas músicas do repertório que foi escolhido pela equipe para o trabalho durante o semestre, todas do estilo popular:

Desafinado (Tom Jobim e Newton Mendonça)

A Rã (João Donato e Caetano Veloso)

Ingênuo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

Lábia (Chico Buarque e Edu Lobo)

Uma Canção Inédita (Chico Buarque e Edu Lobo)

EXEMPLO DE ROTINA DE AQUECIMENTO PARA ESTUDANTES DE TEATRO – FALA ARTÍSTICA

Conforme verificado no capítulo anterior, não existe consenso com relação aos estudos de expressão vocal para os estudantes de teatro no Brasil. Nem mesmo os profissionais destacados para este tipo de trabalho tem em sua maioria condições para executar tal função. Levando em conta esta premissa, optei pela utilização de uma pesquisa que abrangesse os principais exercícios utilizados pelos profissionais que trabalham destinando parte do seu tempo de aula ao aquecimento vocal.

Os professores geralmente atuam sozinhos e alguns aplicam exercícios sem conhecer a fisiologia dos mesmos. Estes, por vezes, tornam-se nocivos para o trato vocal. (Aydos e Hanayama, 2004 p. 83)

A pesquisa em questão foi realizada durante os meses de dezembro de 2002 e janeiro e fevereiro de 2003 pelo CEFAC com 15 professores de teatro do estado do Rio Grande do Sul, e teve como objetivo conhecer as técnicas vocais utilizadas por professores no aquecimento vocal e compará-las com o que é descrito na literatura. Os professores revelaram utilizar entre dez e trinta minutos no aquecimento, partindo então para os exercícios específicos da área teatral, como improvisações e ensaios de cenas a serem trabalhadas posteriormente.

EXERCÍCIOS VOCAIS MAIS CITADOS:

- 1.Som vibrante de língua
- 2.Som nasal
- 3.Respiração- inspiração e expiração
- 4.Murmurar vogais,palavras e frases elevando a intensidade
- 5.Som frontal, nasal, peitoral e diafragmático
- 6.Soltar o /m/ com a mão na cabeça fazendo o crânio vibrar. Após vibrar nariz, peito e diafragma

7. Circular da língua dentro da boca no sentido horário e anti-horário e para fora
8. Emitir vogais do mais grave ao mais agudo: Projeção vocal com A E I O U
9. Trava línguas e frases complicadas
10. Fazer caretas, movimentar o maxilar e exercitar a língua liberando tensões
11. Pêndulo (jogar o corpo para baixo e soltar a respiração)
12. Triângulo dos sentimentos: relaxa a máscara, língua, lábios, ombros e pescoço.

Analisando esta compilação, pode-se verificar que o som vibrante de língua está presente, assim como exercícios de respiração, e também exercícios de ressonância. O trabalho com a articulação e variantes de intensidade de emissão também aparece, assim como a preocupação com o relaxamento.

ESTUDO COMPARATIVO

A seguir poderemos observar as sobreposições de exercícios usados nestas duas rotinas que foram descritas:

Quadro 3: Exercícios equivalentes na voz cantada e voz falada.

EXERCÍCIO	VOZ FALADA	VOZ CANTADA
RELAXAMENTO CORPORAL COM FOCO NO TRATO VOCAL E VIBRAÇÃO DE LÍNGUA	1. Som vibrante de língua 12. Triângulo dos sentimentos: relaxa a máscara, língua, lábios, ombros e pescoço.	1. EXPANSÃO POSTURAL LÚDICA: Com os braços fazer o movimento de “abrir” 3 vezes cada parte do corpo utilizando vibração labial em “br” indo do agudo para o grave e fazendo glissandos a partir da região das pernas
TRABALHO COM ÁREAS DE	2. Som nasal. 5. Som frontal, nasal,	2. RESSONÂNCIAS DA FACE E PEITO: com os dedos fazendo movimentos rápidos,

RESSONÂNCIA	peitoral e diafragmático 6.Soltar o /m/ com a mão na cabeça fazendo o crânio vibrar. Após vibrar nariz, peito e diafragma	tocando cada parte citada como perninhas de formiga enquanto o fonema é produzido. • [m] (testa) • [n] (maçã do rosto abaixo dos olhos) • [v] (lábios, boca) • [z] (queixo, maxilar) • [tr] (peito)
RESPIRAÇÃO	3.Respiração- inspiração e expiração 11.Pêndulo (jogar o corpo para baixo e soltar a respiração)	3. EXERCÍCIO DE RESPIRAÇÃO 4x4 4 tempos de staccato e soltar em [s] contínuo em 4, 8, 12, 16, 20 tempos)
EMISSÃO COM FLEXIBILIDADE DE ALTURAS	8.Emitir vogais do mais grave ao mais agudo: Projeção vocal com A E I O U	VOCALISES 6, 7, 8 e 9
ARTICULAÇÃO	9.Trava línguas e frases complicadas	Trabalho com canções escolhidas

3.2 ANALISANDO AS SOBREPOSIÇÕES

O relaxamento corporal aparece tanto para os cantores como para os estudantes de artes cênicas. A percepção de tensões no próprio corpo é o primeiro passo para que o trabalho possa ser realizado sem sobrecarregar áreas corporais que não estão diretamente envolvidas na ação do aquecimento.

A vibração de língua é um importante exercício para o aquecimento vocal. Ela permite melhor efetividade glótica e maior irrigação sanguínea dos tecidos.

O trabalho com áreas de ressonância de peito e face permitem a percepção das vibrações, servindo como facilitador para a projeção vocal.

Exercícios respiratórios são extremamente importantes para a *performance* vocal do ator. O intuito é de desenvolver o domínio dos músculos da respiração. O apoio e o suporte respiratórios são fundamentais para cantores e atores.

O trabalho de emissão com flexibilização de alturas é conhecido como técnica de aquecimento vocal para o canto, mas também serve para atores de teatro. É importante, porém, que as técnicas sejam adaptadas para a extensão máxima usada na voz falada.

Quadro 4 – exercícios que não encontraram similares entre duas rotinas de aulas relatadas

EXERCÍCIO	VOZ FALADA	VOZ CANTADA
TÔNUS LÍNGUAL, RELAXAMENTO DE LARÍNGE E LUBRIFICAÇÃO	7.Circular da língua dentro da boca no sentido horário e anti-horário e para fora	
RELAXAMENTO E ELASTICIDADE DA MÁSCARA TEATRAL	10.Fazer caretas,e também movimentar o maxilar e exercitar a língua liberando tensões	
BUSCAR A EMISSÃO NATURAL DOS GRAVES E AGUDOS		5. LATIDO / TROGLODITA • Uou (mulheres e homens no falsete) • Ahá (homens com voz de peito, mulheres com cautela)
EXPANDIR A EXTENSÃO ENTRE GRAVES E AGUDOS SEM PERDA DE QUALIDADE VOCAL		Demais vocalises

3.3 ANALISANDO AS DIFERENCIAÇÕES

Os exercícios de fazer caretas, movimentar o maxilar, exercitar a língua com movimento circular dentro da boca no sentido horário e anti-horário citados no aquecimento para os estudantes de teatro, são teoricamente úteis no fortalecimento da língua, diminuindo o esforço vocal durante a fala e no relaxamento das expressões faciais, fundamentais para a interpretação do personagem.

Já os exercícios de aquecimento no canto popular que não encontraram similares foram a busca da emissão natural (com o latido e o troglodita) – estratégia usada para que a emissão aguda nas mulheres e grave nos homens aconteça sem esforço - e os vocalises, destinados à equiparação de registros de cabeça e peito, sem perda na qualidade vocal.

CONCLUSÃO

Ao me deparar com algumas dificuldades vindas do alunado na escola de teatro aonde sou professora de técnica vocal, principalmente no que tange aos exercícios para o aprimoramento da voz falada, percebi que apenas explicar o objetivo de cada um daqueles exercícios não tornava a situação mais favorável. Tive então o desejo de verificar se a música não poderia contextualizar tais práticas vocais, agregando desafios musicais e tirando do aluno o estranhamento a sensação de que todos aqueles exercícios não fazem parte da sua realidade. Partindo para a ação, ainda de forma totalmente não acadêmica, percebi uma interessante melhora, não só na aceitação de práticas vocais diferentes com o apoio da música, mas também por parte dos resultados obtidos em apresentações e *performances* que envolviam a voz falada. Aos definir que este seria o tema da minha monografia e iniciar a pesquisa, verifiquei que não há tradição de ensino de técnica vocal para os atores brasileiros. A heterogeneidade dos condutores de exercícios de técnica vocal para atores é um ponto importante a ser levado em consideração.

Confrontando, então, as demandas vocais existentes dentro do universo das artes cênicas com as demandas existentes dentro do universo do canto popular, verifiquei que existe uma consonância muito grande, tanto no campo interpretação de texto, quanto em relação à extensão entre graves e agudos, divisão rítmica e variação de dinâmicas. Mas tudo dentro das devidas proporções. No quesito “interpretação de texto”, por exemplo, as artes cênicas emprestam aos cantores populares a possibilidade da apropriação da mensagem musical ao ponto de muitos serem mais valorizados por suas interpretações, e não por sua execução musical propriamente dita. Desta forma são chamados não de cantores, mas de intérpretes. Os fundamentos musicais por sua vez trazem para o campo das artes cênicas a possibilidade da montagem de uma “partitura de texto”, cheia de marcações de dinâmicas, variação de andamentos e diferenciações rítmicas.

Tais verificações trazem para este trabalho de pesquisa a reflexão de que a influência existente entre as duas vertentes artísticas em questão não acontece somente em “mão única”: do estudo do canto popular para o texto teatral. É uma troca. Atributos musicais podem ser incorporados no texto do ator, assim como atributos das artes

cênicas possibilitam que o cantor popular a coloque a sua própria individualidade em evidência em seu trabalho, fator fundamental para o sucesso dentro do cenário artístico musical popular.

Porém, confrontando as aulas específicas para cada uma das vertentes artísticas também foi esclarecedor verificar que embora a maioria dos exercícios destinados ao aprimoramento do canto popular servissem ao aprimoramento da voz falada artística - como os exercícios de respiração diafragmática, os vocalises e os desafios de interpretações musicais dentro do repertório popular - estes mesmo exercícios não bastam por si só, havendo a necessidade de uma complementação mais específica para a técnica da transmissão da mensagem nas artes cênicas, como o exercício de fazer caretas para proporcionar o relaxamento da máscara facial, ou o passeio da língua pela boca, fortalecendo assim os músculos e levando o ator a falar durante mais tempo com menos esforço. Estas constatações mostram que, embora seja de grande valia aumentar os horizontes do estudante de teatro com o universo musical, há ainda a necessidade de um aprimoramento específico para a fala, para o êxito vocal deste profissional da voz.

Desta forma, o trabalho de aprimoramento da voz cantada dentro do estilo popular não funciona como atividade principal. Esta técnica encontra seu lugar como atividade complementar, podendo sim, trazer benefícios desfrutados no uso da voz falada artística, mas sem a pretensão de ser protagonista na sua formação, ou ainda, de formar um cantor profissional.

O ator tem por ofício representar todos os personagens e seres humanos sem nenhum tipo de julgamento ou preconceito, e isso faz com que ele seja um profissional da voz diferenciado. Sua profissão exige que ele crie vozes diferentes, andares, trejeitos, tiques, personalidades que não são dele enquanto pessoa, tendo porém como ponto de partida apenas ele próprio, com todas as suas limitações e individualidades. E para que isso aconteça é fundamental que haja um trabalho sério que vise orientar este profissional a conhecer melhor seu material de trabalho, que é o seu corpo. Uma vez reconhecida como parte do corpo, a voz do ator é peça fundamental na criação dos personagens que ele fará ao longo de sua vida. Nada pior do que assistir a um espetáculo e não entender o texto falado, porque o ator tem uma dicção ruim, ou assistir

uma *performance* robótica de um profissional que não tem domínio de suas possibilidades vocais.

Analisando tudo que já foi discutido até aqui, conclui-se que é urgente que haja um trabalho sério que amplie as possibilidades e assegure a saúde vocal do estudante de teatro brasileiro.

Vale ressaltar que um tema como o que foi abordado neste estudo não se esgota em uma monografia de final de curso. Há muito mais em termos de pesquisa para ser aprofundado, como a comparação de mais rotinas/aulas procedimentos, a fim de se obter maior segurança com relação aos resultados obtidos. Trabalho que eu gostaria de empreender futuramente.

Os professores de música por sua vez, quando destacados para ajudar este público, ou mesmo grupos que já atuam profissionalmente - como elencos ou companhias de teatro - podem fazê-lo com os fundamentos musicais, tendo a certeza de que a técnica vocal voltada para o estudo do canto popular pode ser uma importante aliada para que a voz falada artística se expresse de forma mais plena, o que pode ser feito explorando todas suas potencialidades, apoiada na musicalidade e em todas as nuances pertencentes à língua portuguesa falada no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYDOS, Bianca & HANAYAMA, Eliana Midori. *Técnicas de aquecimento vocal utilizadas por professores de teatro*. São Paulo: Revista CEFAC, 2004, n.61 p. 83-8.

ABREU, Felipe. *Características do canto erudito e do canto popular urbano no ocidente contemporâneo*. Rio de Janeiro: revista BACKSTAGE, out. 2005, n.131

BAE, Tutti & PACHECO, Claudia. *Canto - equilíbrio entre corpo e som: princípios da filosofia vocal*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006

BEHLAU, Mara. *Voz – o livro do especialista*. Rio de Janeiro: Revinter, 2008,

ESTIENNE, Françoise. *Voz falada, voz cantada - avaliação e terapia*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Revinter, 2006

FERNANDES, Adriana. *Estudos da Voz do Ator: Estado Da Questão no Brasil*.

Disponível em:

<<http://www.portalabrace.org/vicongresso/teorias/Adriana%20Fernandes%20%20Voz%20do%20Ator.pdf> >

Acesso em 15 de Outubro de 2011.

FERREIRA, Léslie Piccolotto. *Voz profissional: o profissional da voz*. 2ª edição. São Paulo: Pró-Fono Departamento Editorial, 1998,

GROTOWSKI, Jerszi. *Em busca de um teatro pobre*. 3ª edição. São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983, 5ª edição.

ROUBINE, Jan Jackes. *A Linguagem Da Encenação Teatral*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SACKS, Oliver. *Alucinações Musicais*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Fabíola Moura dos Reis & FERREIRA, Vicente José Assêncio. *Técnicas fonoarticulatórias para o profissional da voz*. São Paulo: Revista CEFAC, 2001, n.31 p. 53-64.

SCHROEDER, Silvia Cordeiro Nacif. *A educação musical na perspectiva da linguagem: revendo concepções e procedimentos*. São Paulo: Revista da ABEM, 2009, n.21 p. 44-52. Disponível em:

<http://www.abemeducaomusical.org.br/Masters/revista21/revista21_artigo5.pdf>

Acesso em 15 de Outubro de 2011