

# Voz e musicalidade na formação do ator

Fabio C. M. Cintra

## Técnica vocal ou atitude vocal?

O pensamento contemporâneo sobre natureza do trabalho do ator não admite que se conceba a função vocal separada da totalidade da atuação. O ator em ação presentifica, a cada instante, constructos complexos em que estão em jogo (mais que em movimento) seu corpo e seus sons, num espaço determinado. A idéia de que o ator realiza ações completas é, portanto, o ponto de partida para refletirmos sobre sua ação vocal.

A ação vocal, pensada como elemento integrante de cada momento da atuação, está subordinada à forma pela qual o corpo se organiza para executar uma ação específica. Essa ação vocal nasce de um impulso único, particular, diferenciado, é elemento integrante do gesto do ator como um todo. Logo, é impossível estabelecer uma forma única para abordá-la.

No entanto, o ator precisa conhecer e usar a voz adequadamente, dentro de suas possibilidades, adquirindo fluência no uso da voz em todas as situações com as quais se defronta.

A abordagem tradicional da voz no teatro estabeleceu determinadas rotinas de exercícios que funcionam como portas de entrada para essa fluência, à maneira de treinamento. A tendência, no entanto, é transformar essas ro-

tinhas em estruturas fechadas, que limitam ou impedem usos diferenciados da função vocal.

Para que essas limitações não aconteçam, o ator deve ampliar e acumular competências vocais, de modo a constituir um corpo de conhecimento de característica plural, espontânea e diversificada, chegando a construir um repertório vasto de experiências sobre recursos corporais e vocais.

Isso significa conhecer o aparelho vocal e suas possibilidades, somar experiências diversas no plano da atuação, que exijam diferentes maneiras de utilização da voz. Significa explorar, experimentar e inventar com a voz.

A partir do questionamento e da formulação do problema apresentado por cada situação, o ator definirá o objetivo da atuação, o qual vai guiá-lo na elaboração de exercícios e na escolha de uma forma determinada de atuação vocal.

Mais que uma partitura definida com precisão, pensa-se aqui em uma série de atitudes vocais que definirão sonoridades, ritmos, timbres. É um repertório sonoro corporificado, que deverá vir à tona espontaneamente, no decorrer do desempenho, e cuja precisão poderá ser regulada de acordo com as necessidades. Mas esse repertório deve, de alguma forma, estar articulado para que possa ser compreendido como parte da composição do ator.

---

Fabio C. M. Cintra é professor do Departamento de Artes Cênicas da USP.

## **Respiração e memória muscular (importância das relações espaciais)**

A base física dessa produção vocal é a respiração. Ela apóia ritmicamente a ação, é a fonte de energia e sustentação temporal do ator. Ao lado da memória muscular, termo cunhado por Dalcroze, e das relações com o espaço, a respiração configura o registro corporal dinâmico que possibilita a fluência da atuação.

O ator deve considerar como atividades cotidianas de seu ofício, entre muitas outras, o estudo das bases físicas do funcionamento da voz; o treinamento da memória rítmica muscular, através da qual se pode chegar a um corpo musicalizado; a prática musical através do canto e, se possível, de um instrumento; a prática da dança e, finalmente, a pesquisa, conformando o que poderíamos nomear uma técnica para que adquira a autonomia de encontrar seus caminhos para o desenvolvimento da musicalidade de sua atuação vocal.

O trabalho do ator demanda a criação de exercícios próprios. Mas esses exercícios podem ultrapassar o âmbito da produção e da emissão vocais, e adentrar o terreno da música; podem passar a considerar, como objetivo, a composição do plano sonoro de sua atuação em bases musicais.

## **A música como matriz do procedimento vocal do ator**

O recurso a termos musicais, como composição, costuma ser recorrente nos textos sobre o ator.

Muitos dos procedimentos aqui descritos aproximam-se daqueles do músico que improvisa. O jogo da improvisação musical com o material sonoro, com o silêncio e com o tempo, configurando gestos e idéias musicais, guarda uma similaridade estrutural com o jogo do ator – e é nessa interseção que a música pode ser tomada, então, como uma matriz de referência possível para a pesquisa e o aprendizado vocal do ator. A música enquanto referência de

linguagem, de articulação e composição, e não apenas a idéia de melodia, ou uma vaga definição de ritmo. Isso implica familiarizar o ator com a linguagem e os modos de ação da música, em especial da música improvisada.

## **Linguagem musical**

A linguagem musical tornar-se-á então um recurso estrutural para a composição. A prática musical é, em si, a forma de apropriação desse pensamento estrutural. Ela leva à compreensão de que a música necessita uma composição, uma configuração determinada de som e silêncio, uma organização interna.

A improvisação é, dentre as práticas musicais, a que mais se relaciona com os procedimentos de aprendizado e criação do ator, por sua natureza ligada ao aqui-agora, assim como a do jogo teatral.

A improvisação musical pode atuar tanto como prática didática para a apropriação de conceitos musicais (dos básicos aos mais avançados), como para a experimentação e a criação musical.

Na relação com o trabalho do ator, pode-se chegar a elaborar atividades que intercambiem características comuns ao jogo de improvisação teatral e o musical, estabelecendo-se um campo de interseções extremamente rico, no qual a abordagem musical pode vir a transformar-se em instrumento importante para a criação.

## **Canto coral como estratégia para a musicalização no teatro**

A partir dessa visão, o canto coral pode ser considerado uma prática musical adequada aos objetivos descritos. A prática do canto em conjunto tem atuado como fator importante na educação musical em todo o mundo.

A música coral é portadora de toda a tradição musical ocidental (isto é, nossa tradição musical), o que quer dizer que através de sua

prática é possível entrar em contato e apreender formas históricas de organização e funcionamento do discurso sonoro.

Ela também se caracteriza por ser, provavelmente, a maneira mais fácil de o músico amador (caso da grande maioria dos estudantes de Artes Cênicas no país) entrar em contato com os conceitos e mecanismos básicos da composição musical.

Há ainda outros motivos que fazem do canto coral uma atividade adequada para a musicalização no teatro.

O primeiro é o fato de ser uma atividade de grupo, indo assim ao encontro da natureza coletiva do trabalho teatral. A música coral depende de um acordo sonoro coletivo para acontecer (ainda que para produzir um único som em uníssono, mas que jamais poderia ser produzido por um só indivíduo).

O segundo é o fato de a música coral se apoiar basicamente na produção sonora do corpo humano; seu material de trabalho é, portanto, o mesmo que o do ator.

Um terceiro motivo é justamente a relativa facilidade com que se pode dominar o instrumento vocal no canto coral (acrescido da segurança proporcionada pelo grupo), abrindo a possibilidade de se trabalhar a improvisação musical num contexto que favorece a interseção com eventuais propostas de improvisação teatral.

É obrigatório ressaltar que a idéia de coro aqui proposta envolve essa vontade de unir as experiências musical e teatral, sugerindo uma atuação coral ampliada para as ações do corpo e da voz no espaço – características necessárias da formação do ator.

### **O ator, o espectador e a escuta: uma pedagogia da escuta**

Uma abordagem musical da voz no teatro deve passar necessariamente pela questão da escuta. Todo aprendizado musical é, antes de tudo, um aprendizado da escuta; é a partir dela, justamente, que surgirá uma intencionalidade vocal e se

organizará uma reação sonora através da voz. É, portanto, fundamental que o trabalho de musicalização do ator se apóie em uma pedagogia da escuta – a qual deve ser pensada com amplitude, assim como o conceito de canto coral.

Essa voz se organiza também em função de um ouvinte – ou de um espectador. Este fato amplia ainda mais essa concepção de escuta, e nos leva à necessidade de pensar os meios pelos quais isso se dará.

### **Estado e sentimento; liberação e espontaneidade**

A adequação vocal na prática coral que estamos propondo é alcançada, basicamente, através de propostas que buscam a disponibilidade corporal em relação aos objetivos expressivos, acreditando que ela é a condição primeira e a mais importante para que se chegue a uma produção vocal de qualidade – qualidade medida pela adequação vocal de cada participante e do grupo como um todo.

Isso quer dizer que é exatamente a compreensão do sentido musical (na qual se inclui, por exemplo, a percepção de estruturas de composição e dos gestos musicais) que promove a intencionalidade do cantor numa direção expressiva determinada, o que motiva a organização corporal, portanto vocal, para uma consecução poética do objetivo musical, e não apenas mecânica.

É necessário, assim, que o trabalho de formação musical do ator através do coro proponha e se revista da sensibilidade adequada para que cada participante se disponibilize para caminhar em direção a esse estado físico-poético.

Todo esse trabalho inclui, evidentemente, o cuidado com a particularidade e a singularidade de cada voz. Deve haver um trabalho ponto a ponto com cada ator-cantor, na busca do desvelar pessoal de sua voz, enquanto simultaneamente se estabelecem relações dessa voz com a grande voz coletiva.

## Conteúdos

Neste caminho, ter um objetivo expressivo, uma intenção e a escuta foram propostos como guias para o trabalho vocal.

Alguns conteúdos musicais fundamentais devem ser trabalhados. No plano da percepção sonora, os parâmetros altura, timbre, intensidade e duração. No plano da linguagem, concei-

tos como melodia, ritmo, harmonia, estrutura, forma, idéia musical, gesto musical, improvisação e composição.

É também útil perguntar-se o que podemos aprender, por exemplo, com nossa tradição musical, com a de outras culturas, com a paisagem sonora à nossa volta.

Podemos escutá-los...

E cantá-los.

