



Universidade Federal  
de São João del-Rei

**Universidade Federal de São João Del-Rei**

**Departamento de Artes da Cena - DEACE**

---

**SEBASTIÃO GONÇALVES JÚNIOR**

**O CANTO EM CENA**

**UMA INVESTIGAÇÃO DAS POTENCIALIDADES VOCAIS DO ATOR**

Projeto de TCC – apresentado a Professora  
Ana Cristina Martins Dias, do curso de Teatro  
no Departamento de Artes da Cena (DEACE)  
da Universidade Federal de São João Del Rei.

**Linha de Pesquisa: Musicalidade e ritmo  
cênicos**

**Habilitação: Teatro – Bacharelado**

**São João Del Rei, novembro de 2018**

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma forma de mostrar que o trabalho coletivo é o melhor caminho para alcançar o sucesso desejado.

Agradeço a Deus por permitir que eu chegasse até aqui com saúde, fé e paixão pelo teatro.

À minha mãe Maria Aparecida, que, durante todo o tempo que pode, apoiou minhas decisões, sempre me apontou o caminho mais honrado e respeitoso, mesmo quando ele não era o mais fácil e me amou com todo amor que uma mãe pode amar um filho.

Ao meu pai Sebastião Gonçalves, que além do nome, me deixou como herança o caráter de retidão e o respeito para com os outros, além do amor para com todos os trabalhos que nos envolvemos.

Aos meus irmãos Mana, Dora, Lú e Vitor que junto a minha mãe, ajudaram a moldar o homem que sou hoje.

Ao meu amado, Rafael Pinheiro, por todo amor que me oferece, por toda paciência e carinho, e por me fortalecer a cada vez que quero desistir.

Ao Lesson, meu irmão, meu pai, meu filho, minha família durante todos esses anos, que sempre me incentiva a fazer e querer mais na vida e na arte.

À Priscila Moraes, artista ímpar, gênio dos palcos do teatro e da música que também me inspira a ser um cantor melhor a cada dia.

Aos meus amigos, diversos, que mostraram muitas verdades e outros lados da vida e que me ajudaram também a ser múltiplo, e de tão gigantes só cabem em meu coração.

Aos presidentes Luiz Inácio “Lula” da Silva e Dilma Russef por implementarem o Reuni, que deu visibilidade a cursos como o Teatro, antes só possíveis para quem tinha dinheiro e por manter programas de acesso e permanência ao ensino superior, o que possibilitou que eu e tantas outras pessoas concluíssemos nosso curso.

À UFSJ e todos os professores do curso de Teatro, em especial ao Cláudio Alberto dos Santos e ao Xamã – Núcleo de Pesquisas Performáticas, que durante anos foi minha segunda casa.

À Juliana Monteiro que aceitou o convite para ser da banca de avaliação desse trabalho, que é uma professora impecável, uma artista criativa e inovadora e uma mulher fascinante.

À Marilane Santos Sottani que também aceitou o convite para a banca de avaliação deste trabalho, uma cantora por quem eu sempre tive uma admiração e com quem eu espero trabalhar um dia.

À minha orientadora Ana Dias, pela ajuda na escolha do espetáculo, por ouvir e resolver meus problemas nas horas mais improváveis e pelos canais menos possíveis, (não uso muito o e-mail), por sempre ser uma professora dedicada e aplicada, pela doçura e jovialidade e que possui uma das vozes mais lindas e hipnotizadoras que já ouvi. Você é uma sereia!

À Rosana Machado por aceitar dirigir o espetáculo, sem saber quem éramos, e por vezes ter que aguentar onze atores malucos, cada um querendo falar mais alto que outro. Obrigado pela paciência!

Por fim, quero agradecer aos participantes do Coletivo Sinherê, Ana Marina, André Mendes, Edder Cardoso, Gabriela Lucenti, Júlia Dusi, Lesson, Rafael Nascimento, Rafael Pinheiro, Rodolfo Rodrigues, Priscila Moraes e Zilvan Lima que aceitaram meu convite e se uniram, abrindo seus corações e colocando seus corpos e vozes a disposição do meu trabalho. Eu admiro o trabalho de todos vocês, espero que outros milhões de artistas tenha o privilégio de trabalhar junto com vocês. Evoé!

Precisamos ter a música na cabeça  
e cantar com o corpo.

(Luciano Pavarotti)

## **O CANTO EM CENA**

### **UMA INVESTIGAÇÃO DAS POTENCIALIDADES VOCAIS DO ATOR**

**JÚNIOR**, Sebastião Gonçalves<sup>1</sup>

**RESUMO:** Trata-se de pesquisa metodológica, que busca contribuir para desenvolver o canto de atores em cena ao experimentar um conjunto de exercícios que ressaltam principalmente as características pessoais de cada canto. O processo tem como ponto de partida as relações pessoais dos participantes com manifestações religiosas e/ou ritualísticas que podem ajudar os mesmos na produção de um cantar cênico, menos técnico e mais emocional, sem, é claro, deixar de lado o conceito de harmonização vocal quando o canto é realizado em coro. Além dos processos pessoais religiosos e ritualísticos, pretende-se criar um ambiente seguro, em relação à maneira como afinação e técnica de voz é tratada na maioria dos espetáculos teatrais musicais, ambiente esse capaz de permitir ao participante se expressar da maneira que o canto cênico lhe pareça apropriado. Também pretende-se construir uma relação de afetividade e cumplicidade entre os participantes para que todas as potencialidades do canto cênico possam ser exploradas, sem possíveis comparações entre eles e sem juízo de valor entre as experimentações realizadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canto Cênico, Voz em Cena, Teatro Musical, Canto Pessoal

---

<sup>1</sup> Graduando em Bacharelado do curso de Teatro da UFSJ - Universidade Federal de São João del-Rei, Minas gerais, Brasil. E-mail: jrlitiun@yahoo.com.br

## INTRODUÇÃO

O canto é um artifício muito utilizado nas artes em geral; na música ele pode servir para revelar as nuances de uma poesia, provocar um sentimento, entreter uma plateia ou mesmo denunciar um problema social.

Nas artes cênicas, o canto normalmente é utilizado para destacar uma fala, criar um clima necessário para cena, como um canto leve e triste para uma cena de despedida, ou mesmo para ajudar a contar uma história.

Essas características do canto são mais acentuadas quando quem o está executando, é alguém que é considerado um bom cantor.

Para muitas pessoas, cantar bem é um dom, um presente divino ofertado para poucos seres humanos. Para outras tantas, cantar bem é uma herança genética; como o estudo da psicóloga Miriam Mosing do Karolinska Institute, que sugere que a prática pode não ajudar no aprendizado de músicos e cantores.<sup>2</sup>

Há ainda, aqueles que acham que com um treinamento intensivo e preciso, qualquer pessoa pode um dia conseguir cantar bem.

O primeiro desafio do trabalho é se atentar ao termo “cantar bem”, uma vez que o “bem” empregado nesse termo está relacionado ao belo. Entretanto, é difícil conceituar a beleza, decidir o que é o belo:

[...]pode-se desenhar duas ênfases que recortam as reflexões sobre o belo na tradição filosófica: uma que o define como ideia objetiva (Aristóteles, na *Metafísica*, afirma: "As principais formas de beleza são a ordem e a simetria e a definição clara") e outra para a qual a beleza é determinada pela experiência de prazer suscitada pelas coisas belas (nos termos de Platão, em *O Banquete*). Kant (1724 - 1804), na *Crítica do Juízo* (1790), propõe a superação da polaridade ao distinguir a beleza de qualquer juízo racional ou moral. Desse modo, defende o caráter não determinado do juízo estético. Segundo Kant, quando se afirmar que algo é belo isso é feito sem ter por base um conceito que respeite essa afirmação, ainda que supostamente seja válida para todos.

Os dois enunciados sobre o belo (os que acentuam os aspectos objetivos e os que sublinham a apreensão subjetiva) permanecem vivos. O duplo modo de conceituação da beleza é utilizado ao longo da história da arte, desde a Grécia Antiga. Ele é reanimado na oposição entre o belo clássico - objetivo, universal e imutável - e o belo romântico - que se refere ao subjetivo, ao variável e ao

---

<sup>2</sup> A Doutora Mosing e a equipe do Karolinska Institute examinaram 1.211 pares de gêmeos idênticos e 1.358 pares de gêmeos fraternos, perguntando, qual deles tocavam algum instrumento ou cantavam de forma harmoniosa. Foram questionados, por quantas horas semanais eles praticavam. Quem não cantasse ou tocasse nenhum instrumento, ficava com a nota zerada. Na próxima etapa, alguns testes de melodia, afinação e sensibilidade de ritmo foram aplicados e pode-se observar, que o gêmeo que praticava mais que seu irmão geneticamente idêntico, não pareceu ter melhores habilidades musicais. Outras observações levaram a essa conclusão dos testes dos gêmeos idênticos e fraternais. (MOSING, 2014)

relativo. (BELO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.)

Entendendo essa dicotomia, o trabalho proposto tentou mesclar essas duas visões sobre o que seria “cantar bem”. Para tanto foram utilizadas vivências, práticas e exercícios que pretenderam trazer uma harmonização do canto, uma noção de afinação e um entendimento sobre ritmo e andamento, guiados pelos músicos participantes do projeto. Foram utilizados também exercícios que provocaram e estimularam a memória afetiva, e a relação pessoal de entendimento do que é canto, e como cada participante se relaciona com ele, excluindo a ideia de que existe uma única maneira, ou uma maneira certa de cantar ou de se expressar vocalmente.

A etapa seguinte do experimento foi entender que o canto almejado nesse trabalho é referente ao canto dos personagens em cena, que não necessariamente precisam ter o mesmo domínio técnico e potência dos cantores de banda, por exemplo.

Esse canto pode estar presente em cena mesmo quando o som da voz não aparece de forma explícita, deixando essa tarefa para o movimento do corpo dos atores.

No artigo *A Dimensão Espacial e Dionisíaca da Voz com Base nas Propostas de Francesca Della Monica; Resgatando Liberdade Expressiva e Identidade Vocal*, Maletta nos traz alguns apontamentos sobre esse tema:

Dessa forma, a voz humana compreende integralmente o ser humano, por meio do som e do movimento expressivo de seu corpo – o que torna sem sentido a questão “integração corpo e voz” que, na verdade, desintegra o fenômeno vocal, separando o som do conjunto corporal que o produz. (MALETTA, 2014, p 42)

Propõe-se também, nesse experimento, utilizar do conhecimento pessoal do autor sobre canto, um conhecimento que não vem de estudos técnicos ou acadêmicos, e sim de intervenções e manifestações religiosas, tais como cultos evangélicos, novenas e procissões católicas.

Esse conhecimento, apesar de não estar associado a um estudo prévio sobre voz ou canto, traz duas importantes características que contribuem para o resultado almejado: o primeiro, o canto coletivo, que funciona como um atrativo para um maior alcance da cena, como acontece nas procissões; o segundo, a valorização das características pessoais da voz de cada ator que participa do experimento, durante os solos das músicas, onde o mais importante não é perfeita afinação vocal, ou a obtenção de um timbre

considerado belo, mas sim as idiossincrasias de cada ator/cantor e a força cênica que elas proporcionam.

A partir deste pensamento, pretende-se que, durante esse experimento, seja possível conhecer, identificar e estimular as potencialidades vocais de cada ator para que naturalmente, o canto que eles apresentem sejam proporcionalmente tão importante quanto a cena, e que esse canto possa ser único e pessoal quando uma música for solo, ou harmônico quando necessário um canto em coro.

A maioria dos espetáculos musicais produzidos hoje em dia, tanto nos Estados Unidos, levando em consideração a quantidade de musicais produzidos na Broadway e Off Broadway, quanto no Brasil, são grandes produções que, mesmo com uma qualidade técnica invejável, priorizam a virtuosidade dos cantores, o que acaba criando um padrão de timbres e vozes que a longo prazo está se tornando repetitivo. Esse padrão exclui a possibilidade da entrada de atores com qualidades vocais diferenciadas, e acabam levando em consideração somente as vozes e não os atores e atrizes em sua totalidade.

Essa pesquisa se deu através da investigação das possíveis formas de desmitificar o uso da voz e do canto em cena, trazendo também exercícios, que serão detalhados adiante, que promoveram uma quebra do medo de cantar, quando os seus estudos técnicos não são voltados para essa habilidade. Esses experimentos, a longo prazo, podem ajudar pesquisadores, professores do canto em cena, atores e cantores, a entender melhor o uso do canto no teatro e perceber que um canto que é considerado desafinado ou com um timbre destoante dentro dos padrões musicais, pode ser transformado em um exercício de experimentação vocal dentro da cena.

## **UM PASSO DE CADA VEZ**

Para que esse experimento existisse era preciso pensar *onde* ele existiria? E a primeira ideia foi escolher algumas cenas musicais e fazer uma colagem delas até obter uma montagem de um espetáculo, porém essa ideia foi abandonada ao perceber que ela poderia parecer mais como um show musical do que de uma cena musical. O próximo passo foi escrever um espetáculo que contasse uma história sobre cantores de teatro e que contivesse músicas que marcaram a vida dos autores, e também com músicas autorais dos mesmos. Depois de finalizado, foi identificado um problema que aflige os artistas de teatro que querem produzir espetáculos musicais autorais: as músicas. Como

não havia entre o elenco de atores nenhum que se dedicasse ao estudo de partituras e da criação das partes melódicas das músicas, e os poucos músicos conhecidos não poderiam se dedicar a essa criação, por falta de tempo ou mesmo de interesse por um projeto não remunerado, essa ideia foi abandonada.

O passo seguinte foi escolher entre os textos musicais existentes, algum que serviria ao propósito almejado, ou seja, que pudesse ser cantado por qualquer ator/cantor e que não exigisse uma exímia habilidade enquanto músico. Durante o processo de escolha do texto, já estavam sendo observados atores que gostassem de cantar ou cantores (era importante que houvessem participantes que se definissem como uma das duas funções) que se misturariam com outros atores que se, nunca tivessem cantado em cena, ao menos tivesse um contato mínimo com o canto, para que a experiência pudesse ser contemplada na maioria dos seus espectros. Na procura pelo texto que serviria aos nossos propósitos, foi encontrada uma adaptação do curso de Teatro da UniRio, do texto dos norte-americanos Trey Parker e Matt Stone, *The Book of Mormon*.

O texto, uma comédia de humor politicamente incorreto, com piadas sobre assuntos controversos, como religião, racismo e doenças, e feito de forma sarcástica e direta, apesar de ser um pouco indigesto chamou a atenção pela coragem como os assuntos eram abordados e também pela excelência de suas composições musicais, que, mesmo adotando o mesmo teor do texto, tinha um contraponto em suas melodias sarcásticas e nas suas paródias.

Apesar do conteúdo polêmico já citado do texto escolhido, alguns atores (coincidentalmente uma proporção igual de atores que se consideram negros e os que se consideram brancos) foram convidados para ler o texto, e assistir algumas cenas do espetáculo. O que se viu durante a leitura e as exhibições das cenas foi um misto de vergonha, indignação e até descrença sobre o que estavam assistindo. Poucos concordaram com a ideia de que aquele texto criticava fortemente, porém de forma irônica, o sofrimento, a segregação e o preconceito sofrido pelo povo negro. Apesar de parecer que o texto estava fugindo do propósito inicial que seria descobrir as potencialidades pessoais vocais dos atores/cantores, foi através do texto *The Book of Mormon*, e as reações que ele provocou, que se percebeu que a voz não é somente o som que as cordas vocais produzem. Como diz Maletta, em artigo já citado:

Entretanto, em seu sentido mais amplo, voz significa manifestação do pensamento, a expressão de um ponto de vista particular, de uma individualidade, qualquer que seja o veículo usado para tal. Portanto, voz não é exclusiva nem necessariamente um fenômeno sonoro. Penso que essa definição seja justa também para a voz humana que, além do som produzido pela vibração das pregas vocais, deve obrigatoriamente incluir a manifestação de partes ou mesmo de todo o corpo humano (olhos, movimentos faciais, mãos, braços e qualquer outro gesto, movimento ou possibilidade expressiva corpórea) que, como um todo, é imprescindível para expressar os pensamentos, os desejos, as necessidades e os pontos de vista do sujeito fonador. (2014, p 42)

Logo, para que o experimento fosse levado adiante, abrangendo todas as suas possibilidades, inclusive as que mostrassem as particularidades da voz de cada ator, todos os anseios, medos, rejeições e aceitações dos mesmos deveriam ser ouvidos. Portanto o texto *The Book of Mórmon* já não serviria para esse propósito.

Durante esse tempo começou a surgir a preocupação de não encontrar um texto que pudesse ajudar no experimento, e que, simultaneamente, não “calasse”, de alguma forma as “vozes” dos atores; além disso a temática sobre racismo começou a ter uma importância maior. Na verdade, o medo de abordar um tema tão importante e não conseguir desenvolvê-lo adequadamente, em paralelo à pesquisa sobre o canto cênico, trazia receios para a inclusão dele como parte da pesquisa. Porém, depois de ouvir as reações dos atores no episódio da leitura de *The Book of Mórmon*, percebeu-se que ele era imprescindível para o trabalho.

## **ARENA CONTA ZUMBI... E OUTRAS HISTÓRIAS**

Em uma reunião sobre o andamento do Trabalho de Conclusão de Curso com a orientadora Ana Dias, foi sugerido por ela que fosse montado um espetáculo brasileiro chamado *Arena Conta Zumbi*, realizado pelo grupo teatral paulista Arena, e escrito por Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e com músicas de Edu Lobo. O texto continha músicas que ajudariam no experimento, a temática que estava interessando e provavelmente agradaria a todos os atores.

Depois de feita a leitura do texto e pesar as consequências da montagem do mesmo, e da aceitação dos atores envolvidos em realizá-lo, foi decidido em comum acordo que era o texto que se encaixava melhor no que o experimento pretendia e no que os atores/cantores queriam trabalhar enquanto artistas. Porém tinha um outro problema: alguns atores tinham desistido do experimento.

Levando em consideração que o texto conta a história da criação, da ascensão e queda de Palmares, o maior símbolo da resistência negra do Brasil, entendeu-se que era necessário que o elenco fosse formado por uma maioria negra. Deste modo, foram convidados todos os atores negros do curso de teatro para participar da montagem, pensando também que poucas vezes o negro tem papéis de destaque nas cenas e espetáculos montados.

A triste surpresa foi perceber que a maioria dos atores negros do curso não poderiam participar do experimento por inúmeros motivos, desde trabalhos que inviabilizavam os ensaios até outros projetos que também exigiam muito dos mesmos. Dessa forma o elenco ficou dividido quase que igualmente entre brancos e negros.

Um outro problema a ser resolvido seria conseguir alguém para dirigir o espetáculo. Cabia ao autor desse artigo a função de preparador vocal e ator no espetáculo, além disso não seria interessante que nenhum ator do espetáculo acumulasse a função de também dirigir o mesmo. Novamente em conversa com a orientadora Ana Dias, decidiu-se convidar uma atriz que havia trabalhado em um projeto musical com alguns atores do experimento para a direção cênica do espetáculo.

Rosana Machado é atriz, musicista, professora nas áreas de teatro, cultura afro-brasileira, relações raciais, mídias na educação e com certeza possuía as qualificações necessárias para dirigir um espetáculo dessa magnitude. O convite foi feito e prontamente aceito.

Foi convidado também um músico, Rafael Nascimento, violonista que, além de músico, também é estudante do curso de Comunicação da UFSJ.

Depois que todos os participantes estavam a par de suas funções, marcamos os ensaios e, para que esse experimento tivesse um peso institucional maior, foi formada uma parceria oficial entre o Curso de Teatro da UFSJ, representados por mim e pela orientadora Ana Dias, e a professora do Instituto Federal – (IF-Sudeste – Campus São João Del Rei), Rosana Machado que, além da direção do espetáculo, também faria um projeto de extensão para trabalhar as questões étnico-raciais. Essa parceria possibilitou uma série de assistências para a criação e manutenção do espetáculo, como criação dos figurinos, logística e transportes para o cenário e elenco do mesmo quando em apresentações, confecções de cartazes e folders e a participação do espetáculo em um Congresso de Pesquisadores Negros.

Já com elenco formado, diretora escolhida e ensaios marcados, começamos o processo de preparação vocal para o espetáculo.

## PERCEPÇÕES PESSOAIS SOBRE O EXPERIMENTO

Para entender como o processo de preparação vocal funcionou, é preciso entender também o que motivou a realizar esse processo. Eu sempre quis pesquisar, encontrar e/ou produzir um método onde eu pudesse contribuir e capacitar qualquer ator que se interessasse a cantar, com qualidade suficiente para se apresentar em espetáculos musicais. Claramente as minhas influências desse tipo de espetáculo são quase todas da Broadway, e, mesmo que eu tenha estudado e conhecido alguns outros musicais com modelos de canto diferente, como os musicais de Chico Buarque (Calabar, Opera do Malandro, Gota D'água...) esses musicais ainda seguiam o “padrão Broadway” de ser. Quando digo “padrão Broadway” me refiro a espetáculos gigantescos, com muita tecnologia e cenários, um elenco imenso de atores, dançarinos e cantores com treinamento impecável, beirando à perfeição apolínea. Logo, para um estudante do canto cênico, mas que ainda não possui acesso a grandes cursos de canto, e nem mesmo possui acesso a espetáculos musicais com toda essa infraestrutura, era preciso encontrar uma maneira de treinar atores para que, mesmo que de forma reduzida, pudesse imprimir ao espetáculo características que tivessem a qualidade dos musicais da Broadway, mas com a força dos cantos coletivos das procissões e rituais religiosos que eu conhecia.

Eu tinha certeza que essa qualidade que falo, não estava retida unicamente nos cenários ou na tecnologia, e que um trabalho de voz e canto era a base para que ela pudesse acontecer.

Mas eu precisava ir mais além de que um trabalho de repetição de exercícios vocais e de afinação vocal, eu precisava deixar os atores/cantores confortáveis para mostrar emocionalmente sua voz e sua forma de cantar sem medos de julgamento pelos outros.

Foi quando a lembrança de como minha mãe e outras mulheres e homens da comunidade onde fui criado cantavam nas procissões, novenas e missas, voltou a constituir o foco do meu trabalho.

A simplicidade e facilidade com que aquelas mulheres e homens cantavam as músicas era o que eu esperava que acontecesse nas cenas musicais que eu pretendia colocar no espetáculo. Mas para isso seria necessário uma bateria de exercícios que

despertasse essa simplicidade, desbloqueasse o medo de cantar e exaltasse o modo de cantar de cada indivíduo.

## **EXERCÍCIOS**

Os exercícios iniciais escolhidos para essa empreitada trabalhavam intencionalmente mais a proximidade entre os participantes e as dificuldades e medos que eles tinham, do que necessariamente a exercitação vocal.

Além disso, o aquecimento e desaquecimento vocal e corporal eram realizados metodicamente no princípio e no final de cada ensaio. Essa etapa era importante para que não houvesse nenhum dano a saúde vocal dos participantes.

### **A - EXERCÍCIOS DE RELAXAMENTO**

Para preparar o corpo, a mente e a voz para o trabalho que aconteceria, alguns exercícios de relaxamento eram o primeiro passo dos nossos ensaios. Todos eram baseados no exercício a seguir, com pequenas variações.

Deitados com a barriga e as palmas das mãos pra cima, os participantes eram estimulados a esquecer os acontecimentos do dia até aquele momento, regidos por músicas afro de relaxamento, e com direcionamentos ditados por mim que os conectasse às suas memórias sobre músicas e canto. As memórias podiam ser de músicas cantadas por seus entes queridos quando crianças, de uma música que marcou sua infância, relativas a acontecimentos relevantes, tais como um casamento ou aniversário.

### **B - EXERCÍCIOS DE ALONGAMENTO**

Como corpo e voz são uma só coisa, é necessário que o corpo esteja bem preparado e alongado para realizar os exercícios que viriam a seguir.

Para esse alongamento foi utilizado os exercícios de Yoga, conhecidos como Saudação ao Sol e com duas variações: Surya Namaskar A e Surya Namaskar B.

Caso algum participante tivesse alguma parte específica do corpo que quisesse alongar ou que sentisse alguma necessidade maior, havia um tempo para isso.

## **C - EXERCÍCIOS DE AQUECIMENTO**

### **C.1 – DANÇA AFRO**

Coreografias de dança afro criadas por mim, com movimentos ritmados e repetitivos, que além de tonificar e aquecer o corpo, também ambientavam e preparavam para as coreografias que aconteceriam no espetáculo

### **C.2 - Si Mama Kaa (Anexo 1)**

Uma brincadeira musical infantil, em que a letra indica qual movimento se deve fazer. Essa música é tradicional de vários países africanos, entre eles Ghana, onde se tem os primeiros registros de sua existência. A canção é cantada na língua Suali, língua oficial da Tanzânia.

A princípio essa brincadeira serviria somente como exercício de entrada para aquecer corpo e voz dos atores. Porém, pelo apelo popular e pela identificação com o tema da peça, ela acabou virando parte do espetáculo, e uma espécie de hino para o grupo.

## **D – EXERCÍCIOS VOCAIS**

### **D.1 - VOCALIZES**

Para os exercícios de aquecimento vocal foram utilizados a apostila Técnica Vocal de Miguel do Prado Urtado, (anexo 2) uma apostila que acompanha um cd com exercícios de vocalizes.

### **D.2 - ESCALA DE DÓ ASCENDENTE E DESCENDENTE, NOS COMPASSOS QUATERNÁRIO, TERCIÁRIO, BINÁRIO E UNÁRIO (Anexo 3)**

### **D.3 – EXERCÍCIO DE CANÔNE**

- Dona Nobis Pacem (Anexo 4)

## **E – EXERCÍCIOS DE PREPARAÇÃO E AMBIENTAÇÃO VOCAL**

### **E.1- CANTANDO TODOS AO MESMO TEMPO**

O primeiro exercício colocava os participantes cantando aleatoriamente enquanto caminhavam pela sala, uma ou mais músicas que eles mais gostavam, frisando para todos que o importante era cantar a música como eles cantam no dia a dia. Claro que no começo eles tentavam colocar uma voz mais impostada, e se preocupavam com afinação, mas o fato de todos estarem cantando juntos músicas que gostavam, foram fazendo com eles perdessem esse medo de desafinar e cantassem como se estivessem em casa.

### **E.2 – CANTANDO NO OUVIDO**

O segundo exercício consistia em os participantes formarem duplas (ou trios) e um cantava no ouvido do outro a mesma música que cantara anteriormente. Apesar da vergonha inicial esse exercício aproximou os participantes e fez com que eles perdessem o medo de cantar um para o outro.

Esse exercício foi fundamental para formar uma ligação entre o grupo, que era formado por boa parte do grupo de teatro do qual faço parte, a Estopa Cia Abrupta de Teatro, alguns alunos do curso de Teatro da UFSJ para qual eu fiz o convite por gostarem de cantar, mesmo alguns deles não possuindo nenhuma experiência com canto cênico, e um aluno do curso de jornalismo, músico, que eu havia chamado para ser o violonista do espetáculo, mas que também mostrou interesse em atuar.

### **E.3 – CANTANDO UM SOLO**

O Terceiro exercício colocava o ator cantando a mesma música de antes sozinho, executando uma ação física previamente escolhida e ensaiada por ele, enquanto os outros atores faziam movimentos que destacassem esse canto.

Esse exercício destacava o caráter performático e cênico do ator, principalmente em musicais, fazendo com que ele começasse a se acostumar a cantar movimentando, enquanto outros movimentos aconteciam ao seu redor

Poder ouvir várias maneiras diferentes de colocar em cena, e contar através das suas músicas preferidas um pedaço da história de cada participante, distinguindo e conhecendo cada timbre, impressão vocal e características pessoais tais como uma leve rouquidão, uma pronúncia acentuada ou uma timidez na voz, me fez confirmar que o

caminho certo era trabalhar cada voz com sua especificidade e não o inverso. Nos métodos tradicionais de preparação vocal, tende-se a tentar adequar o ator/cantor as técnicas escolhidas como observa Maletta em seu artigo

Em primeiro lugar, destaco a tendência que, em minha opinião, existe em se vincular as propostas técnicas às escolhas estéticas, somada à dificuldade que geralmente se tem em adequar as propostas técnicas às peculiaridades das pessoas, levando, ao contrário, as pessoas a se adequarem à técnica e, conseqüentemente, a reproduzir modelos e a abrir mão de parte de sua identidade. ( 2014, p 41)

#### **E.4 – FIGURINO PESSOAL**

A partir do segundo ensaio pedi aos participantes que trouxessem um lenço, uma peça de roupa ou qualquer tecido que tivesse um valor sentimental pra eles, mas que pudessem ser integrados ao figurino ou cenário, com intuito de que tudo que fosse construído não somente de forma psicológica, mas também de forma física pudesse ter uma ligação com os participantes.

#### **ESPECIFICIDADES DO TREINAMENTO**

Onze atores, foi o número final do elenco que se manteve durante todo o processo de preparação vocal do espetáculo. Ana Marina, Edder Cardoso, Lesson, Gabriela Lucenti, Nathalia Rocha, Priscila Moraes, Rafael Nascimento, Rafael Pinheiro, Rodolpho Rodrigues, Zilvan Lima e eu. A maioria deles advinda do meu grupo pessoal de teatro, a Estopa Cia Abrupta de Teatro, e já familiarizado com os espetáculos musicais.

Todos eles responderam bem aos exercícios e ao estímulo de canto pessoal, porém, dentre eles, alguns merecem observações.

A participante Ana Marina a princípio relutava em cantar de uma forma mais natural. Com natural quero dizer sem a impositação da voz, o uso excessivo da garganta, ou procurando reproduzir timbres vocais de cantores já conhecidos.

Com o avanço dos exercícios tanto vocais, como de ambientação e aproximação com os outros participantes, foi detectado que uma das suas maiores dificuldades, principalmente quando se encontrava nos momentos solo das músicas, era manter uma afinação com os instrumentos musicais; uma solução encontrada, que não padronizou ou engessou a maneira como ela canta e ainda obteve um resultado estético condizente

com os objetivos da preparação, foi que todos os seus solos fossem executados a capela. Dessa forma ela se sentiu confortável para cantar e as músicas não precisaram ser modificadas.

O participante Zilvan Lima começou os treinamentos com bloqueios sobre sua capacidade de cantar, tentando nos primeiros ensaios postergar a sua vez de realizar o canto, e quando o fazia, fazia com uma timidez que deixava sua voz quase inaudível.

Um dos exercícios que ajudaram o participante a se soltar foi fazer com que todos cantassem junto com ele, mesmo as partes que eram solos. Também foi importante trabalhar a relação de toque físico entre ele e os outros participantes, isso fez com que ele se sentisse seguro para cantar mesmo que durante as coreografias ele fosse tocado por muitos atores. O resultado obtido foi um canto pessoal forte, impactante e com características de encenação muito particulares que contribuíram muito para o fortalecimento das cenas do mesmo, já que o personagem que ele fazia tinha uma importância fundamental para o espetáculo.

O participante Rodolfo Rodrigues tinha a facilidade da afinação vocal padrão, um timbre de voz marcante e uma projeção potente. Porém tinha um pequeno problema com o tempo - ritmo das músicas, o que lhe causava também certa apreensão e fazia com que ele cantasse com menos intensidade. Nesse caso a solução encontrada foi uma maior atenção dos músicos quando nas execuções dos seus solos, e quando cantando em coro, o coro dava ênfase em algumas sílabas tônicas que marcavam o ritmo da música, para que todos estivéssemos situados com relação às entradas dos cantos.

Optamos por realizar a execução dos cantos sem a ajuda de microfones, o que poderia fazer com que o som dos instrumentos sobressaísse ao som da voz, porém com treinamento de espacialização da voz e com o ajuste dos instrumentos musicais, esse problema foi sanado.

Somente uma música foi executada com microfone, a pedido do participante Rafael Nascimento, que achava o tom da música muito grave, mas não queria perder a clima que o tom original trazia.

Os outros participantes não tiveram grande problemas para a execução das músicas, ou se os tinham, eram sanados com os exercícios costumeiros.

Os ensaios começaram em dezembro de 2017 e terminaram em setembro de 2018, sem interrupções, em um total de 99 dias, 297 horas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após findo todo o processo e realizadas cinco apresentações do espetáculo em diversas condições (em uma caixa preta com iluminação, em um espaço aberto preparado para esse tipo de apresentação, em uma quadra de futebol, sem iluminação especial, um anfiteatro ), conclui-se que, de forma gradual, o treinamento dentro do experimento qualificou os participantes enquanto cantores da cena, estimulou os mesmos a valorizar o seu jeito de cantar e produziu atores/cantores que se colocam mais preparados para as funções de cantores em cena.

Os exercícios utilizados também instauraram uma rotina de treinamento da voz, para que ela, mesmo mantendo suas características, consiga se adaptar em cantos em coro, apontou um caminho possível para construção de musicais com ênfase na voz única de cada ator.

Sobre o espetáculo produzido e o canto dentro do mesmo, o resultado obtido foi satisfatório, levando em consideração que o espetáculo é formado por cenas faladas e cenas cantadas, e que a atenção do ator está dividida entre esses dois polos. Todas as músicas foram executadas pelos cantores de forma pessoal, mantendo as características da voz dos mesmos e de forma a ajudar a contar a história do espetáculo.

Este experimento não teve a pretensão de abranger toda a esfera do estudo do canto em cena, seu objetivo foi servir como um apontamento sobre como esse canto deve ser abordado, dando ênfase à voz e ao canto pessoal de cada participante. Uma pesquisa de como esse treinamento possa ser realizado também com não atores, que pretendem cantar, ou até mesmo com aspirantes a cantores de shows musicais seriam desdobramentos interessantes a seguir.

Espera-se que esse experimento possa servir como estudo para diretores e preparadores vocais que encontrem dificuldades em criações de espetáculos musicais, com elenco não habituado ao canto. E principalmente possa ser útil para atores que, por algum motivo técnico ou artístico, não consigam realizar cenas ou espetáculos cantados, por entender que seu canto está fora dos padrões impostos pelo sistema de espetáculos musicais produzidos nos últimos anos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**BELO** . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo402/belo>  
 Acesso em: 01 de dezembro. 2018. Verbete da Enciclopédia.  
 ISBN: 978-85-7979-060-7

Maletta, Ernani de Castro – **A Dimensão Espacial e Dionisiaca da Voz com Base nas Propostas de Francesca Della Monica: Resgatando Liberdade Expressiva e Identidade Vocal – 2014** - Artigo publicado na revista Urdimento v1. N22 – pg. 39 – 52. Santa Catarina.

**Mosing, Miriam A., Madson, Guy, Pedersen, Nancy L., Kuja-Halkola, Ralf, Ullén, Fredrik** - Practice Does Not Make Perfect: No Causal Effect of Music Practice on Music Ability – 2014 - Disponível em  
<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0956797614541990>

Acesso em 20 de Novembro de 2018

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Albricker, Vinicius Assunção – **A Fala Cênica sob o Entrelaçamento dos Princípios e Procedimentos de Konstantin Satnislávski e Declan Donnellan**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte com obtenção de título de Mestre em Artes. 2014 - MG – UFMG

Azevedo, Janaína Mércia Carvalho de – **Considerações Sobre o Canto do Ator no Teatro Brasileiro** – Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Belas Artes. 2012 – BH – UFBA

Bourscheid, Clarice de Campos – **Cantores que Atuam/Atores que Cantam: barreiras, desafios e aprendizagens na prática artística interdisciplinar**. – Trabalho de Conclusão de Especialização de Pedagogia da Arte do Programa de Pós-Graduação. 2011 – RS – UFRGS

Della Monica, Francesca, Maletta, Ernani de Castro – **Os Espaços Que Promovem a Dramaturgia da Ação Vocal** – 2015 – Artigo publicado na VIS Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB. V14. N1

Dias, Ana Cristina Martins - **A Musicalidade do Ator em Ação: A Experiência do Tempo-Ritmo** – 2000 - Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em teatro da Universidade do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teatro

Maletta, Ernani de Castro – **A Formação do Ator Para Uma Atuação Polifônica: Princípios e Práticas** – Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, como requisito parcial e obtenção de título de Doutor em Educação. 2005 – MG – UFMG

Maletta, Ernani de Castro – **A interação Música-Teatro sob o Ponto de Vista da Polifonia** – 2014 – Artigo publicado na Revista Polifonia v.21. N30 – pg. 29-54. MT – Cuiabá.

Maletta, Ernani de Castro – **Estratégias Polifônicas para Uma Atuação Polifônica: Processos Criativos com o Grupo Galpão e com o Teatro Laboratório Toscana** – 2015 – Artigo Publicado na Revista Pitágoras 500 – v9. MG – UFMG

Maletta, Ernani de Castro – **Voz, Música e Cena Teatral: O Trabalho de Francesca Della Monica** - 2010 – Artigo extraído do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação de Artes Cênicas. MG – UFMG

Pereira, Eugênio Tadeu – **Práticas Lúdicas na Formação Vocal em Teatro** – 2012 – Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação com 11wo obtenção de título de Doutor em Artes Cênicas – SP – ECA/USP

Tosta, Sandra de Fátima Pereira - **A Missa e o Culto Vistos do Lado de Fora do Altar: Religião e Vivências Cotidianas em Duas Comunidades Eclesiais de Base do Bairro Petrolândia, Contagem - MG.** – 1997 – Tese de Doutorado – SP – USP

**ANEXO 1****SI MA MA KA****Si Ma ma Ka**

Si Ma ma Ka/ Si Mama Ka

Ruka, ruka, ruka/ Si Ma ma Ka

Tembea, tembea, / Tembea, Tembea,

Ruka, ruka, ruka/ Si Ma ma Ka

Kimbia, kimbia, kimbia/ Kimbia, kimbia, kimbia

Ruka, ruka, ruka/ Si Ma ma Ka

A brincadeira consiste em fazer um movimento específico para cada uma das palavras, da seguinte maneira:

Si Ma ma = fica em pé, parado

Ka = abaixa, ou senta no chão

Ruka = pula no lugar

Tembea = anda em qualquer direção

Kimbia = corre em qualquer direção

# SI MA MA KA

Tradicional de Ghana

Voice

SI MA MA KA SI MA MA KA RU-KA RU-KA RU-KA SI

Vo. <sup>8</sup>

MA MA KA SI KA TEM BE A-KIM BI - A TEM BE A-KIM - BI - A

Vo. <sup>15</sup>

RU - KA RU - KA RU - SI MA MA KA TEM KA



**SI MA MA KA**

## ANEXO 2

Link para baixar o cd

[https://www.4shared.com/folder/HB11JUd-/MP3\\_\\_para\\_o\\_CD.html](https://www.4shared.com/folder/HB11JUd-/MP3__para_o_CD.html)

---

---

### Técnica Vocal - WiMELO.com

#### Exercícios

*Miguel do Prado Urtado*

1. Cantar as notas tocadas pelo CD com som de Zzzzzzzzz (abelha). [Faixa nº 10 do CD]
2. Cantar as notas tocadas pelo CD com som de Mmmmmm (vaca). [Faixa nº 10 do CD]
3. Cantar as sequências de notas tocadas pelo CD com a vogal "A", "E", "I", "O" e "U". [Faixa nº 9 do CD]
4. Cantar as sequências de notas tocadas pelo CD com vibração dos lábios (motor de carro). [Faixa nº 2 do CD]
5. Cantar as sequências de notas tocadas pelo CD com vibração da língua (TR, metralhadora). [Faixa nº 8 do CD]
6. Falar a palavra fu-chi-chi junto com o ritmo (Valsa) da música. [Faixa nº 4 do CD]
7. Cantar as sequências de notas tocadas pelo CD com a frase "vô a vô a vô". [Faixa nº 11 do CD]
8. Cantar as sequências de duas notas tocadas pelo CD. Cante a primeira e depois suba até chegar à segunda nota, lembre-se de fazer um caminho entre as duas notas e não simplesmente cantar uma depois a outra. [Faixa nº 5 do CD]
9. Cante as notas tocadas pelo CD com a sílaba "É" (vogal aberta). [Faixa nº 7 do CD]
10. Cantar as sequências de notas tocadas pelo CD com as vogais "i a i a i a i". [Faixa nº 1 do CD]
11. Cantar para cada nota tocada pelo CD às vogais "a e i o u" (lembre-se de diferenciar "E" de "É" e "O" de "Ó"). [Faixa nº 10 do CD]
12. Cantar as sequências de notas tocadas pelo CD com a vogal "I". [Faixa nº 6 do CD]

### ANEXO 3

(Retirada da dissertação de Priscila Romualdo Cler dos Reis)

Os alunos deverão cantar a escala de dó maior, ascendente e descendente, pronunciando os nomes das notas. Porém, nesta sequência cantada, o compasso é alternado; na primeira escala cantada, o movimento é ascendente e, o compasso, quaternário. Da segunda vez, o movimento é descendente e o compasso é ternário. Da terceira, compasso binário e movimento ascendente. Da quarta e última vez, a escala é descendente e, o compasso, unário.

Ao cantar a escala pela primeira vez, em compasso quaternário, o aluno dá um passo a cada pulso, formando, com o movimento, a figura de um quadrado; cada passo marcaria, no chão, um dos vértices deste quadrado. A mesma lógica se aplica ao compasso ternário porém, a figura formada no chão pelas passadas dos alunos é um triângulo. No compasso binário, o aluno marca, com as passadas, dois pontos, formando uma reta; no compasso unário, apenas pontua o chão com um dos pés.

Versão gravada do exercício no link

<https://www.youtube.com/watch?v=7ZM3R4ED2vo>

## 257. Dona nobis pacem

canone

A

Do - na no - bis pa - cem, pa-cem.

5

Do - na no - bis pa - cem.

9 B

Do - na no - bis pa-cem.

13

Do-na no-bis pa - cem.

17 c

Do - na no - bis pa-cem.

21

Do-na no-bis pa - cem.