



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**MÁRCIA LYRA FERREIRA**

**A INTEGRAÇÃO ENTRE OS ELEMENTOS VOCAIS E CÊNICOS  
DURANTE A CONSTRUÇÃO DA EXPRESSIVIDADE DO CANTOR  
LÍRICO E SEUS ASPECTOS METACOGNITIVOS.**

**Brasília – DF,  
Outubro de 2015**



**MÁRCIA LYRA FERREIRA**

**A INTEGRAÇÃO ENTRE OS ELEMENTOS VOCAIS E CÊNICOS  
DURANTE A CONSTRUÇÃO DA EXPRESSIVIDADE DO CANTOR  
LÍRICO E SEUS ASPECTOS METACOGNITIVOS.**

Pesquisa de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Concentração: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire

**Brasília - DF  
Outubro de 2015**



**MÁRCIA LYRA FERREIRA**

**A INTEGRAÇÃO ENTRE OS ELEMENTOS VOCAIS E CÊNICOS  
DURANTE A CONSTRUÇÃO DA EXPRESSIVIDADE DO CANTOR  
LÍRICO E SEUS ASPECTOS METACOGNITIVOS.**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em música. Área de concentração: Performance Musical.

BANCA EXAMINADORA

---

Dr. Ricardo Dourado Freire (Orientador)  
Universidade de Brasília (UnB)

---

Dr. César Lignelli  
CEN - Universidade de Brasília (UnB)

---

Dr. Delmary Vasconcelos de Abreu  
Universidade de Brasília (UnB)

Aprovada em: \_\_\_\_\_, de \_\_\_\_\_ de 2015.

Aos meus pais, Rômulo (*in memorian*) e Yneida por serem meu porto seguro; O Roberto, por ser um paciente companheiro e carinhoso pai; À Virgínia e Tia Dora por serem luzes no meu caminho. Aos amigos Josie Varejão pelo apoio incondicional e Marcelo Laranja (*in memorian*), por me fazer acreditar que é possível. E para Arthur por preencher minha alma de felicidade.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Ser Divino que me deu forças para continuar.

Ao meu orientador Ricardo Dourado Freire, por todos os ensinamentos, apoio e paciência.

A CAPES, pelo incentivo à pesquisa

Às professoras Maria Cristina e Delmary, por tantas elucidações.

À minha querida família e aos meus queridos amigos pelo apoio, carinho e alegria proporcionados.

Aos meus companheiros de Mestrados, em especial à querida Arícia Ferigato, por nossas conversas acadêmicas e não acadêmicas.



## RESUMO

Este estudo de caráter qualitativo e exploratório consiste em uma investigação a respeito da maneira que cantores líricos integram os elementos músico e vocais aos elementos cênicos ao elaborar personagens para obras que demandam encenação. Como forma de delimitação para este trabalho os cantores a serem investigados foram os cantores de óperas do Distrito Federal. Objetivou compreender as formas como os cantores líricos desenvolvem cênicamente suas personagens levando em consideração a integração entre os elementos da técnica vocal (tais como estilo dos períodos, textos cantados) e os elementos cênicos, ou seja, entre a voz e o corpo. A partir da revisão da literatura foi possível perceber que a construção cênica do cantor lírico representa um ciclo em que várias etapas devem ser cumpridas para o alcance da performance ideal. Estas etapas são interdependentes e perpassam por sub-temas como expressividade, habilidades cênicas do cantor lírico, gestos e emoções como recurso expressivo e a preparação corporal do cantor lírico. Como forma de averiguar a teoria com a prática, entrevistas semi-estruturadas foram realizadas envolvendo sete cantores líricos do Distrito Federal. Duas dessas entrevistas funcionaram como pré-teste (entrevista piloto). O resultado almejado para esta pesquisa foi colaborar com outros cantores que passam por dificuldades semelhantes acerca da integração dos elementos cênicos aos elementos músico-vocais, de uma maneira mais natural, orgânica, como também, contribuir para auto-reflexões sobre a elaboração de personagens bem como sobre os conceitos e atitudes práticas necessárias para a atuação cênica do cantor de óperas, além de contribuições para a área da performance em óperas. A partir dos resultados obtidos foi possível compreender que a atuação em ópera demanda uma preparação global do cantor e que conseqüentemente, lhe exige constantes estudos e capacidade de adaptar-se e readaptar-se aos vários contextos a que estão inseridos.

**Palavras-chave:** Expressividade do cantor lírico. Distrito Federal. Elementos músico-vocais e cênicos. Aspectos metacognitivos. Análise de Conteúdo. Performance em ópera.



## ABSTRACT

This qualitative and exploratory study consists of an investigation into the way that opera singers are part of the musician and vocal elements to the scenic elements when designing characters for works that demand scenario. As a way of delimitation for this job singers to be investigated were the opera singers of the Federal District. Aimed at understanding the ways in which singers scenically develop their characters taking into account the integration of the elements of vocal technique (such as style periods, sung texts) and the scenic elements, that is, between the voice and the body. From the literature review it was possible to realize the scenic construction of the opera singer is a cycle in which several steps must be completed to achieve the optimal performance. These steps are interdependent and run through by sub-themes such as expressiveness, performing skills opera singer, gestures and emotions as expressive resource and body preparation of the opera singer. In order to ascertain the theory with practice, semi-structured interviews were conducted involving seven singers of the Federal District. Two of these interviews acted as pretest (pilot interview). The expected result for this research was to collaborate with other singers who go through similar difficulties concerning the integration of scenic elements to the music-vocal elements in a more natural, organic way, but also contribute to self-reflections on the development of characters and how about the concepts and practical steps necessary for the scenic performance of the opera singer, and contributions to the field of performance in operas. From the results it was possible to understand that the opera performance requires an overall preparation of the singer and that consequently, it requires constant study and ability to adapt and re-adapt yourself to the various contexts in which they live.

**Keywords:** Expressiveness of opera singer. Federal District. Elements musical-vocal and scenic. Metacognitive aspects. Content analysis. Performance in opera.

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| INTRODUÇÃO.....   | 16 |
| Memorial .....  | 18 |
| Questões Geradoras .....  | 20 |
| Objetivos.....  | 21 |
| Justificativa.....  | 21 |
| Estrutura do Trabalho .....   | 22 |
| 1. A PERFORMANCE MUSICAL E ASPECTOS CONTEMPORÂNEOS.....                             | 24 |
| 1.1. Performance Musical e as Interações Tecnológicas .....                         | 25 |
| 1.1.1. A Performance do Canto Lírico na Contemporaneidade.....                      | 29 |
| 1.1.2. Aspectos da Formação do Cantor Lírico e as Inter-Relações Com o Teatro ..... | 35 |
| 1.1.3. Recursos Expressivos: as emoções, os gestos e o corpo do cantor lírico.....  | 41 |
| 1.2. Contribuições do Teatro.....   | 43 |
| 1.2.1. Tratados sobre Gestos.....   | 43 |
| 1.2.2. O Chironomia .....   | 46 |
| 1.2.3. O Sistema de Stanislavski .....  | 49 |
| 1.2.4. A corporeidade do cantor na contemporaneidade .....                          | 52 |
| 1.3. Aspectos Metacognitivos da Performance do Cantor Lírico .....                  | 55 |
| 1.3.1. Relação entre o Sistema Stanislavski e Teorias da Psicologia .....           | 56 |
| 1.3.2. Metacognição.....  | 57 |
| 1.3.3. Metacognição e Performance Musical .....                                     | 59 |
| 1.3.4. Interrelações entre Metacognição e Performance Vocal .....                   | 60 |
| 2. METODOLOGIA .....  | 66 |
| 2.1. Característica da Pesquisa.....  | 67 |
| 2.2. Instrumento de Coleta De Dados .....   | 67 |
| 2.3. Universo da Pesquisa e Sujeitos .....  | 68 |
| 2.4. Critério de Seleção dos Sujeitos .....   | 69 |
| 2.5. Procedimentos de Contato .....   | 69 |
| 2.6. Procedimento das Entrevistas .....   | 70 |
| 2.6.1. Entrevista piloto (ou Pré-teste).....  | 70 |
| 2.6.2. Formulação do Roteiro e Entrevistas.....                                     | 70 |
| 2.7. Análise dos Dados .....  | 72 |

|        |  |     |
|--------|--|-----|
| 3.     | RESULTADOS.....  | 74  |
| 3.1.   | Formação e Campo de Trabalho.....  | 74  |
| 3.1.1. | Reflexões.....   | 76  |
| 3.2.   | Inter-Relação com o Teatro e Especificidades.....  | 77  |
| 3.2.1  | Reflexões.....   | 79  |
| 3.3    | A Construção dos Gestos e Emoções e a correlação com o público, maestro e diretores cênicos..... | 79  |
| 3.4    | A Preparação.....  | 80  |
| 3.5    | Controle das Emoções, Emoções Controladas e Verdade Cênica.....                                  | 81  |
| 3.6    | Preparação Teatral e Stanislavski.....   | 83  |
| 4.     | ANÁLISE DOS RESULTADOS.....  | 86  |
| 4.1.   | As Rotinas de Preparação.....  | 86  |
| 4.1.1. | Reflexões baseadas nas referências.....  | 88  |
| 4.2.   | Metacognição e Fatores de Superação.....   | 89  |
| 4.3.   | A Técnica Vocal e as Cores da Voz.....   | 90  |
| 4.4.   | Gestos e Emoções como Recurso Interpretativo: A Prática.....                                     | 91  |
|        | REFLEXÕES FINAIS.....  | 95  |
|        | REFERÊNCIAS.....   | 103 |
|        | ANEXO 1 - ROTEIRO PARA AS ENTREVISTAS.....   | 108 |
|        | ANEXO 2 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....  | 108 |

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| Figura 1 - Quadro dez premissas segundo Ostwald, para o alcance da verdade cênica.....  | 31 |
| Figura 2 - Origem e Classificação dos gestos segundo Kubik e Legler (2009) .....  | 45 |
| Figura 3 - Exemplo de KUBIK & LEGLER para os tipos de gestos. Da esquerda para a direita, São retratados os estilos Épico (ou estilo trágico), Retórico (ou estilo simples) e Coloquial (ou estilo sublime), respectivamente..... | 46 |
| Figura 4 - Espera imaginária de G. Austin que mapeava os gestos. ....   | 47 |
| Figura 5 - Súplica.....   | 48 |
| Figura 6 - Rejeição.....  | 48 |
| Figura 7 - Tabela de ações físicas e mentais de Emmons e Thomas – Pré performance .....   | 62 |
| Figura 8 - Formulação do Roteiro .....  | 71 |
| Figura 9 - Análise Categorical de acordo com Bardin (1997) .....  | 73 |
| Figura 10 - Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci .....   | 95 |
| Figura 11 - Um paralelo .....   | 96 |
| Figura 12 - Performance do cantor: uma integração .....   | 98 |
| Figura 13 - Uma Síntese.....  | 99 |

I am in Love with opera. I do not mean that I Love opera, I do Love opera (...) I choose to spend um intellectual life with opera because of my academic interest in performance, because of opera's rich history and structural complexities, and because of importance of opera as a performative and socioeconomic phenomenon. But when it comes to my physical relationship with opera, passion controls my thoughts.

Sam Abel

## INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em uma investigação sobre a maneira como o cantor lírico, atuante em Brasília-DF, constrói musicalmente seus personagens. Particularmente quando é preciso atuar cenicamente. Esta preparação consiste no estudo tanto dos aspectos musicais (em que estão inseridas as características da peça, estilo, partitura, andamentos, tonalidades) quanto dos aspectos cênicos (compreendidos por todos os elementos envolvidos na atuação, como os gestos, a movimentação, o figurino, o cenário, dentre outros). Como esta relação reflete diretamente na performance do cantor, compreender a sua importância e a maneira como tais aspectos se complementam e se integram é o objetivo principal do presente trabalho.

Observações preliminares, baseadas na literatura, indicam que existem alguns perfis de preparação dos cantores. De acordo com Santiago e Lisboa (2006), a respeito das escolhas interpretativas os músicos de forma geral encontram “pistas”, no simples estudo da peça, de como determinados personagens devem ser preparados. Outros se baseiam em suas próprias emoções para “dar vida” à personagem. Especificamente sobre cantores, há aqueles observam a atuação de outros cantores que já fizeram o papel anteriormente. Há aqueles que estudam teatro em paralelo com o estudo musical, outros que aprendem através da própria vivência profissional e por último, ainda há aqueles que procuram unir todos os caminhos anteriores, o que inclusive é bem comum.

Todos esses perfis de preparação representam uma busca empreendida por cantores para construção da performance para óperas que não é ensinada ou aprendida durante os cursos de formação. Muitas vezes, conforme exemplificado pelos tipos de perfis, a vivência é que vai lhes permitir aprender algum recurso para esse tipo de atuação.

De todo modo, percebe-se que mesmo a ópera representando uma forma de arte que engloba outras artes (como o teatro), durante a formação do cantor, o foco está na técnica vocal em primeiro lugar. Quando em atividade profissional, no entanto, cantores podem sentir necessidade em conhecimento sobre atuação cênica para as performances em ópera. No meu caso, isso aconteceu em dois momentos específicos que serão relatados mais adiante no meu Memorial e foi devido a isso, que surgiu o interesse em compreender de que maneira cantores líricos integram as duas faces de sua performance: a técnica vocal e atuação cênica. Este interesse é regido por inquietações pessoais, traduzidas nas seguintes questões a seguir: De

que maneira a expressão vocal poderá ser utilizada para dar vida aos personagens? De que maneira a técnica de atuação cênica poderá dar suporte à técnica vocal durante a preparação para personagens? É possível integrá-las sem pensar de forma separada? O que o cantor pode fazer para adquirir habilidades que não fizeram parte de sua formação?

Levando em consideração que os perfis de preparação são diversos e pessoais, a maneira como cada cantor lida com sua preparação torna-se algo muito particular. Não existe um método ou modelo a ser seguido de forma única, pois cada cantor executa rotinas de treinamento de acordo com seu conforto, conforme o que aprende em sua trajetória ou em cursos extras. Justamente por ser algo tão particular é que determinar modelo ou um sistema rígido a ser seguido é tão mais difícil. Seguir modelos de preparação de outros cantores fielmente poderá ser limitador. No entanto também poderá ser inspirador, considerando o perfil de cada cantor e da forma que preparam suas performances.

Durante a minha trajetória de estudos anterior ao mestrado pude perceber que o desenvolvimento da técnica para o canto lírico depende muito da propriocepção, que de forma resumida significa a consciência de tudo o que ocorre corporalmente durante o ato de cantar. Uma das formas de desenvolver a propriocepção é a utilização de espelhos durante os exercícios vocais, o que já ocorre em aulas nos conservatórios e escolas especializadas. Já durante o mestrado, percebi que tal conceito estava atrelado ao conhecimento cognitivo e metacognitivo. Olhar-se no espelho enquanto canta, filmar a própria performance para depois formar uma auto-avaliação, são situações que fazem parte de rotinas da auto-regulação, existente nas teorias da psicologia de cognição e metacognição. Como nos métodos sobre atuação cênica para cantores líricos utilizadas nesta pesquisa menciona de forma constante alguns termos relacionados às teorias da metacognição como, por exemplo, auto-avaliação, planejamento da performance, integração dentre outros, uma parte da revisão da bibliografia também se dedicará ao aprofundamento de teorias da metacognição buscando relacioná-las aos conteúdos voltados para a atuação cênica de cantores líricos.

Cantar atuando cenicamente perpassa por sentidos e sentimentos humanos. Sendo assim, os relatos de cantores atuantes revelam escolhas interpretativas que culminam em caminhos possíveis para a construção da performance. Esses caminhos muitas vezes não são registrados e por isso, ainda são desconhecidos. Registrá-los, portanto significa tornar acessíveis opções interpretativas para aqueles que almejam alcançar uma performance de alto nível além de reflexões sobre como conduzir uma construção cênica. Por isso essa pesquisa buscou por meio de entrevistas com cantores líricos experientes e residentes em Brasília, ouvir sobre o que ocorre em seus processos de preparação para óperas, levando em conta os

aspectos da técnica vocal e os da atuação cênica. Ainda que proporcione reflexões generalizadas, poderá trazer à tona especificidades que envolvem o cantor lírico e suas rotinas e meios de atuação.

## **Memorial**

A escolha por escrever sobre a ópera não reside apenas no meu interesse acadêmico de retratar de forma racional as questões subjetivas interligadas aos cantores líricos durante suas performances; perpassa por inúmeras questões pessoais. A primeira delas é obviamente a paixão por essa arte, interdisciplinar, intermediática, capaz de despertar inúmeras emoções e provocar profundas catarses.

A segunda questão parte de minha busca inquietante, enquanto estudante de canto lírico, no amplo desenvolvimento técnico inerente à ópera de tal forma que me permita realmente vivê-la intensamente, sentir toda a gama de emoções através dos personagens encarnados e transmiti-las de forma vívida ao público. Ao entrar para o curso de formação em canto erudito em 2005, acreditava que conseguiria alcançar tal desenvolvimento por meio das disciplinas do curso. No entanto, com o decorrer dos anos fui constatando que esta não era uma tarefa tão simples. Sempre ouvia frases como “você está cantando de forma muito fria, cadê a emoção?” “você precisa de mais coragem”... Todavia, não sabia o que fazer para dar mais emoção, ou coragem. Como expressar os sentimentos através da voz, na face, em um gesto? Como despertar em mim tais emoções?

As etapas do curso iam sendo concluídas ano a ano, mas essa era uma questão que sempre voltava à tona. Com o tempo pude perceber a complexidade que há em apresentar obras cantadas, porque é preciso uma expressão na voz que é alcançada com a técnica vocal e que por sua vez, é acompanhada pela linguagem corporal. Afinal, em cenas que demandam energia vocal e corporal, não posso suplicar algo apenas com a voz e meu corpo permanecer estático, pois no meu ponto de vista se tornará algo sem vigor ou até mesmo falso. Por outro lado, há cenas em apenas a voz deverá ser expressiva e nesse momento, a técnica vocal deve estar devidamente sedimentada e automatizada.

Em *masterclass* cursadas em festivais de música, questões semelhantes surgiam. Em um das aulas desses festivais, a professora me instigou sobre o significado do texto da ária da Zerlina, Vedrai Carino, da ópera Don Giovanni, de Mozart. Naquele momento estava interpretando-a apenas a partir da tradução do texto, que dava a entender pelo sentido literal que ela era uma mocinha doce, apaixonada e inocente. A professora então, me atentou para o fato de que ela não era tão inocente assim e que eu deveria pensar em suas características

como uma jovem menos inocente, “mais espevitada” e compreender o contexto em que estava inserida a ária, além do significado do subtexto. Conseguia imaginá-la nesse novo formato, porém, não conseguia demonstrar isso com a voz, ou com o corpo. Realmente me faltavam recursos técnicos de atuação para alcançar esse tipo de performance e isso se agravava pelo fato de que em meu curso de formação, não havia foco na preparação cênica.

Outro ponto que sempre me incomodava muito era minha timidez, que somada à minha insegurança técnica, me causava muita ansiedade nas semanas que antecediam provas ou recitais. Durante as provas, o nervosismo era tão forte que não conseguia manter a concentração e, ao terminar, tinha a sensação de anestesia, pois o pensamento se perdia perante o medo de cantar. Porém sempre persistia e, sempre que possível, participava de apresentações, com o intuito de que por meio da prática pudesse superar a timidez e as inseguranças. Essa sensação de descontrole geral me inquietava muito e tentava encontrar uma solução.

Durante a preparação para uma audição da ópera *Così fan tutte*, essas inquietações novamente se tornaram um desafio no momento da construção de uma *performance* cênica para uma audição, sendo que toda a preparação musical e vocal já havia sido realizada. Nesse momento, surgiu o auto-questionamento: como aliar aspectos gestuais, corporais ao que minha voz estava interpretando? Poderia atuar durante uma audição? Se sim, de que maneira deveria preparar uma encenação para uma banca de audição?

Algum tempo depois, participei da gravação da trilha sonora para a peça de teatro *Abram-se os históricos*. Nesse espetáculo a minha voz representava a voz da personagem, suas angústias, alucinações e desejos. A dificuldade e o grande desafio desse momento foi que não conhecia o roteiro do teatro, apenas a letra da música.

O contexto da peça se passava no final do século XIX tendo como tema central a histeria. Em determinada ária, relatava o sofrimento de uma moça que havia sido abandonada. Seguindo especificamente sobre o que me dizia o texto, a personagem havia sido abandonada e por isso imaginei e interpretei algo mais romântico e triste e assim, o fraseado mais *legato*. Porém, seu amado não existia, era uma alucinação dela. A personagem era uma mulher histérica e imaginava quase todas as coisas sobre seu amado, inclusive ele mesmo era uma alucinação. O sentido neste caso muda completamente e a expressão também. Os detalhes sobre a dinâmica que havia pensado para a ária precisaram ser repensados, pois minhas concepções não estavam condizentes com as do compositor. Foi preciso um reajuste das expressões à técnica e administrar as tensões corporais relativas às novas exigências.

Novamente a ausência de recursos técnicos prejudicava a transmissão das intenções interpretativas. Passei a acreditar que uma vez que aprimoramos as técnicas envolvidas em qualquer instrumento de uma maneira geral, e neste caso habilidades vocais e cênicas, nos tornamos mais maleáveis perante as situações e reajustes das estratégias de preparação e interpretação.

Sendo essas dificuldades recorrentes durante meus anos de estudos em canto lírico, a abordagem desse tema está interligada ao desenvolvimento da integração entre a expressividade vocal e a expressividade cênica no contexto do cantor lírico que atua em ópera.

### **Questões Geradoras**

A procura por meios de transpor a dificuldade em integrar dois eixos expressivos que compõem a *performance* me fez recorrer às diversas leituras. Foi possível perceber que a dificuldade de cantores líricos em se expressar cenicamente é um problema recorrente e atual deste campo de atuação, e tema comum em vários trabalhos científicos. Constatei que essa dificuldade não acontece de forma isolada representando em muitos casos, barreiras para o desenvolvimento performático do cantor lírico. Tais dificuldades podem ser focadas para as seguintes questões:

1. Como demonstrar as emoções concebidas pelo compositor e codificadas pela linguagem musical: com a voz, com o corpo (gestos), ou com ambos?
2. Quais técnicas, além da vocal, devem ser desenvolvidas para isso e de que maneira?
3. De que maneira poderia utilizar os gestos corporais em favor da voz?
4. E o inverso, de que maneira poderia a partir da expressão vocal expressar características das personagens?

Levando em consideração que na formação de cantores líricos nem sempre há foco na preparação cênica como suporte para a preparação vocal e que a integração desses dois tipos de preparação é importante para a performance do cantor lírico, neste caso, compreende-se que a ausência ou deficiência da integração entre aspectos da expressão vocal e da expressão cênica pode limitar o desempenho do cantor e até tornar-se um empecilho para aqueles que almejam a uma carreira neste campo de atuação.

Com base nisso, surgiu o questionamento inicial e essencial deste trabalho de pesquisa: Como cantores líricos desenvolvem musicalmente suas personagens em óperas, levando em consideração a integração entre a voz e o corpo, os aspectos músico-vocais, os aspectos cênicos e os elementos extra-musicais (gestos)?

## **Objetivos**

Esta questão central deu origem ao objetivo geral do presente trabalho que se destina a analisar a maneira como cantores líricos lidam com o processo de construção de personagens quando lhes é exigido atuação cênica e partindo da perspectiva das teorias da metacognição.

Com o intuito de responder ao questionamento do objetivo geral, desmembram – se os seguintes objetivos específicos:

1. Analisar as rotinas de preparação, dos cantores líricos selecionados, para peças que demandem atuação cênica;
2. Compreender como cantores líricos, participantes das entrevistas, co-relacionam as técnicas vocais e as técnicas de atuação cênica, a partir da relação que é estabelecida entre os elementos da expressão vocal contidos na obra musical, e os elementos da expressão cênica contidos ou determinados no *libretto* da ópera;
3. Aprender de que maneira os gestos e as emoções são utilizados como recurso interpretativo e direcionados para dar vida ao personagem, partindo do pressuposto que gesto e emoção são elementos interpretativos inerentes à atuação operística.

## **Justificativa**

A respeito da preparação cênica do cantor lírico, vários trabalhos relatam que há uma dificuldade deste profissional em trazer veracidade para as cenas. Sendo assim, alguns autores como, por exemplo, Cristine Guse (2011) em *O Cantor-Ator* é a favor de que “[...] o cantor lírico deve se preparar para ser um cantor-ator”. Para esta autora, tais dificuldades representam o reflexo de uma mudança no âmbito da realização e apreciação de óperas e que por conta disso o novo público de óperas “[...] almeja assistir a espetáculos modernizados, com a mesma veracidade do cinema” (GUSE, 2011). Ou seja, tais mudanças passam a demandar que os cantores líricos atuem como atores, e por isso há uma necessidade que

também se renovem. Conseqüentemente, diretores cênicos, visando conquistar esse novo público, passam a exigir de seus cantores a mesma qualidade de atuação cênica que exige de um ator. É preciso que os cantores atuais pensem e repensem suas atuações e as reformulem visando alcançar a naturalidade dos gestos e expressões, a verdade cênica.

A integração entre dos dois eixos que compõem a performance do cantor lírico que atua em óperas é algo histórico. Começou a ser amplamente difundido a partir de Richard Wagner, com sua ideia da *obra de arte total*, como também Stanislavski e seu sistema que buscava o alcance da verdade cênica. Conforme será argumentado na revisão da literatura, a preocupação com essa integração entre os aspectos da expressão vocal e os aspectos da expressão cênica é recorrente e cada vez mais o cantor lírico vem buscando meios para alcançá-la.

Levando em consideração os argumentos até aqui expostos a respeito da integração desses dois elementos expressivos que permeiam a profissão do cantor lírico, acredita-se que essa investigação poderá ajudar na preparação de outros cantores, e ainda abrir espaço para reflexões sobre como adquirir os conceitos e atitudes práticas necessários para o cantor, quando este precisa representar cenicamente.

Ao escrever de forma científica sobre esses processos a partir do relato e da visão de profissionais atuantes, acredita-se que será de grande relevância, ainda que esteja no âmbito da subjetividade. A característica única de cada interpretação e de cada processo de preparação e criação de personagens não permite determinar (e nem é a intenção) apenas um caminho, uma solução única para a integração entre a expressão vocal e a expressão cênica. Compreender os diferentes processos, no entanto, poderá dispor sugestões, levantar reflexões e discussões para cantores líricos. Mas principalmente, poderá contribuir para o fortalecimento do conhecimento compartilhado por um coletivo de cantores.

## **Estrutura do Trabalho**

Como forma de organização, esta dissertação foi planejada para conter uma introdução, três capítulos e por fim a conclusão.

O capítulo 1 está baseado em três pilares que darão fundamentação para os argumentos do presente trabalho, a saber: 1) de que a ópera vem assumindo uma transmutação estética influenciada por inovações tecnológicas que afeta todas as relações do cantor; 2) de que todos

os métodos que se dedicam ao estudo de atuação para cantores são baseados em princípios do teatro; 3) de que os exercícios propostos pelos métodos estão inter-relacionados às teorias da metacognição, com o intuito de elucidar que as características gerais da performance musical, na contemporaneidade, e suas interações tecnológicas, preconizam as mudanças ocorridas na ópera; ou seja, são transmutações que vêm tomando conta da música erudita como um todo.

Também abordará, a partir dessa compreensão global, a relação interdisciplinar da ópera com outras áreas, em especial, o teatro. Uma vez que a construção da performance do cantor inserido neste meio abarca elementos da atuação teatral. Por isso, breves pontuações sobre a trajetória histórica da música vocal e do teatro se farão pertinentes.

Como forma de aprofundamento, também se fez necessário o levantamento sobre o que dizem os métodos de atuação para cantores. Os ideais desses métodos, bem como a formulação de seus exercícios propostos visam “transcender barreiras” e alcançar uma “performance de elite”. Ao considerar que tais métodos prevêm várias estratégias de preparação para a performance, como o planejamento de ações, treinamento das funções cerebrais para a performance e auto-regulação das atividades, e que são expressões comuns utilizadas nas teorias da metacognição, o olhar de autores específicos da psicologia também será colocado como forma de sustentar os argumentos dos pilares que irão constituir a base teórica do presente trabalho.

O capítulo 2 apresentará a abordagem metodológica da pesquisa. Para tanto será iniciado com uma breve introdução, com instruções gerais sobre as principais impressões acerca dos relatos, os caminhos percorridos para as transcrições e categorizações e análises dos dados. Assim, sua organização está estruturada em subseções que explicam a natureza da pesquisa, os procedimentos para a entrevista, o universo da pesquisa e os sujeitos parte da entrevista piloto, com breve análise e o processo de análise para interpretação e tratamento dos dados.

O capítulo 3 apresentará os resultados obtidos por meio dos procedimentos metodológicos indicados anteriormente, abstraídos dos relatos dos entrevistados. Subseqüentemente, diálogos reflexivos com base no referencial teórico, apontando as divergências e convergências entre eles.

O capítulo 4 apresentará a análise dos resultados, comparando-os aos objetivos específicos propostos nesta pesquisa.

O último capítulo, por sua vez, tratará das reflexões abstraídas das análises desses resultados, em que serão ressaltados os principais aspectos e contribuições do trabalho,

possibilitando a correspondência entre os conhecimentos anteriormente levantados, com os resultados apresentados.

## 1. A PERFORMANCE MUSICAL E ASPECTOS CONTEMPORÂNEOS

A partir da revisão da revisão bibliográfica que será apresentada neste capítulo, foi possível constatar que há uma preocupação, cada vez mais recorrente em artigos e livros a respeito do tema atuação cênica de cantores líricos. O que origina este crescente interesse decorre de características específicas do universo operístico contemporâneo, advindas das inter-relações entre outras artes e seus respectivos profissionais, e das interações com a tecnologia, que demandam uma nova maneira de se expressar através da arte e de expressar a própria arte.

Apesar de não ser o foco do presente trabalho, a tecnologia abrirá a exposição dos argumentos, em seção específica, como forma de esclarecer sua influência sobre a performance musical. Mais adiante, no mesmo capítulo, este assunto se voltará para o universo dos cantores de óperas e levantará reflexões sobre as transformações ocorridas na performance do cantor lírico, em decorrência das inovações tecnológicas.

Como será visto, os aspectos *extramusicais* e a expressão corporal do músico em geral são cada vez mais bem vindos em recitais camerísticos, não apenas do cantor lírico. Cada vez mais, o público que aprecia música erudita almeja assistir a algo diferenciado, conforme será exemplificado por Froes (2007).

A partir da inter-relação com o teatro, busca-se compreender de que maneira música e teatro podem se complementar para o alcance da integração entre os elementos músico-vocais e os elementos cênicos da performance em ópera. Esta busca por essa integração é antiga, e na música, alcançou seu auge com Richard Wagner, que representa um marco para as questões relacionadas à verdade cênica, como também um grande precursor das interações da música com outras artes, sendo referência até os dias atuais para obras intermidiáticas. No teatro, o grande marco foi Constantin Stanislavski. Seu sistema influencia até os dias atuais vários métodos de atuação cênica para cantores líricos, como Lucca, (2011), Hicks (2011), Emmons e Thomas (1998), Clark (2002), Ostwald (2005).

Durante as leituras e análises da revisão bibliográfica desta pesquisa, ficou constatado que os caminhos sugeridos pelos autores que se dedicam a atuação cênica para cantores possuem forte relações com as teorias da metacognição. O planejamento e sistematização das ações com exercícios diários e posteriormente a auto-avaliação, vão de encontro aos preceitos

estabelecidos pelas teorias da psicologia metacognitiva. Por isso, uma seção sobre metacognição e suas inter-relações com a performance musical e performance vocal busca solidificar os argumentos a este respeito. Isso se dará por meio de comparação entre os exercícios sugeridos pelos autores que se dedicam ao estudo da atuação cênica para cantores, já citados anteriormente, com autores da metacognição, como Flavel e Wellman (1977), Ribeiro (2003), Livingston (1997), Mcleod (1997), Shneider e Lockl (2002), Cross e Paris (1998), Hennesey (1999), Kuhn (2000), Fernandes e Magalhães (2002) elucidarão este ponto fundamental.

Igualmente importante é que, a partir do aprofundamento sobre a questão da atuação cênica para cantores, fica evidente a importância do corpo que sustenta a voz que canta, e assim, alguns aspectos que permeiam o desenvolvimento da corporeidade do cantor serão abordados. Nesse mesmo sentido, os gestos e as emoções aparecem como algo traduzido por este corpo, que em sua plenitude atingida por exercícios vocais, físicos, teatrais, mentais e emocionais, é capaz de interpretar, expressar e atingir a magnitude do que foi traçado pelo compositor, no momento máximo de sua realização artística no palco – a performance. Inerente a esta questão, alguns desmembramentos importantes como elucidaciones sobre os mestres do teatro Stanislavski, Grotovski e considerações sobre um dos vários tratado de gestos. Dadas as coordenadas, seguem os percursos propostos.

### **1.1. Performance Musical e as Interações Tecnológicas**

Acredita-se que a performance musical vem tomando novas características na contemporaneidade, e que, devido a isso, as relações inerentes às práticas performáticas têm alcançado novas dimensões. Pelo que foi constatado a partir de autores que tratam o tema, “a performance musical possui uma abrangência cognitiva ampla e uma perspectiva de ação interdisciplinar e que outras áreas do conhecimento interagem sob condições múltiplas” (LIMA 2006, p.13).

Ainda segundo Lima (2006), a performance musical é integradora de dois mundos, o da interpretação e o da execução prática, ao se integrarem “faz emergir a função tecnicista dessa prática musical e da obra musical propriamente dita” (LIMA, 2006, p. 12).

Acerca dessas interações interdisciplinares, Cone (1968) apresenta sua visão sobre a boa performance musical como aquela relacionada a elementos dramáticos e teatrais, que devem estar presentes em qualquer tipo de performance, “como quando alguém lê uma

música silenciosamente ou toca para si mesmo, quanto no caso de existir um público, que pode naturalmente variar em tamanho, desde um ou dois até uma platéia lotada” (CONE, 1968, p. 13).

A partir da união entre os discursos anteriores, é possível perceber que a performance musical possui uma característica interdisciplinar e se relaciona fortemente aos elementos dramáticos e aos aspectos teatrais. No que concerne à apresentação de música erudita na atualidade, parece haver uma tendência crescente a alguma inovação e de que tais aspectos sejam mais explorados. Isso se deve ao fato de que cada vez mais, o público que aprecia música erudita exige que as apresentações tenham “algo mais”. Algo além do instrumentista apenas tocando seu instrumento, além do cantor estático cantando... Um novo formato parece emergir do desejo do público em assistir a algo diferenciado.

Froes (2007) exemplifica bem isso, ao retratar sua experiência em uma pesquisa desenvolvida entre 2005 e 2006, sobre a interferência corporal nos recitais camerísticos. De maneira geral, percebe-se que a expressão corporal do músico se torna cada vez mais importante. A este respeito, retrata da seguinte maneira:

[...] Durante a pesquisa foi possível perceber uma diminuição do número de assistentes aos recitais de violão. Questionados sobre os possíveis motivos dessa diminuição do público, tanto platéia quanto artistas (profissionais e estudantes) citaram principalmente dois fatores: o repertório apresentado e o formato do recital em si (FROES, 2007, p.2).

Esse dado pode significar uma demanda e também uma característica inerente a qualquer criação artística, visto que, para uma manifestação artística podem permear várias outras artes. Em sua obra *L'Audio-Vision*, Michel Chion argumenta que os sentidos da audição e da visão possuem uma relação de complementaridade e de oposição e que certamente esta relação não foi criada pela tecnologia, pois já vem de muito longe em nossa história e, muito cedo, na infância, já está presente na vida humana (CHION, 1998, p. 219).

Reforçando a argumentação, Leite (2007) afirma que desde as primeiras manifestações musicais, como por exemplo, na música vocal, quando se ouvia, era preciso também ver o cantor num determinado local – cenário – vestido de acordo com um contexto – figurino – com sua gestualidade própria para uma determinada canção, geralmente somando a tudo isso, a linguagem verbal. Ainda segundo Leite (2007), há a crença de que qualquer manifestação artística é somada a outras formas de expressão mesmo que esta não seja a intenção do artista criador, pois um espetáculo representa o ponto de encontro entre múltiplas percepções.

Apesar do histórico dessa relação entre o som e o visual ser antigo e que inclusive as próprias performances operísticas já se apropriavam dela desde seu início, é inegável que as tecnologias atuais têm exercido papel importante na maneira como músicos se apresentam e se inter-relacionam.

A respeito das relações contemporâneas entre as imagens e sons no audiovisual Belleboni (2004), complementa os argumentos anteriores quando afirma que o crescente tecnicismo e submissão do som à imagem ocorrem pela mediação da tecnologia eletroeletrônica e que a utilização por músicos, de ferramentas digitais de reprodução sonora desencadeou sobre vários aspectos uma revolução nesse fazer artístico.

Kuehn (2012) seguindo os mesmos raciocínios, afirma que com todos os avanços da pesquisa musicológica há uma necessidade em recriar a música através de interpretações capazes de transportá-la para a contemporaneidade e é no instante da sua reprodução, que passará por um processo de “atualização”. Ou seja, a recriação da música faz parte de um processo que se destina a perpetuá-la, em trazê-la para os dias atuais.

Devido a essas questões ressalta que a “prática performativa do concertista e do regente” demanda conhecimentos sobre suas representações no palco que estão interligados à mímica e ao gestual, ou seja, aos aspectos cênicos aos quais atribui a expressão de *extramusical*. Por estas questões, defende a existência de disciplinas de conteúdo performático oferecidas no âmbito das práticas interpretativas como expressão corporal, gestualidade musical, mímica, articulação vocal e elementos da produção cênica e visual, uma vez que a universidade não forma para a *performance*. Os aspectos *extramusicais*, conforme Kuehn aponta, estão relacionados aos aspectos cênicos, que consistem na utilização da mímica e do gestual (KUEHN, 2012).

Complementando estes argumentos, colocações importantes a partir do ponto de vista do regente e de sua relação com o corpo e com os músicos se fazem necessárias. Muniz Neto (2003) ressalta a importância dos gestos e ao afirmar que o regente deve relacioná-los à fraseologia musical, que corresponde, em um contexto mais específico, à ideia musical e à intensidade das notas. A transmissão do gesto, para o autor, inclui a postura do corpo, a expressão facial, o julgo penetrante do olhar, os movimentos dos braços através dos quais a orquestra percebe as intenções do regente. Por causa dessa relação com o corpo, que o gesto naturalmente estabelece, o autor atenta para o perigo das tensões corporais para a transmissão da comunicação. Segundo ele, tensões ou rigidez que trave qualquer parte da musculatura do regente, impedirá o fluxo energético, e conseqüentemente prejudicará a expressão emocional necessária ao ato de reger (MUNIZ NETO, 2003, p.51).

Diante das inovações tecnológicas, a performance musical parece assumir uma nova roupagem. Emerge a reflexão sobre a importância que a representação cênica tem para o que ficou entendido como a atualização da música erudita, permitindo que esta se perpetue e se mantenha na contemporaneidade. Estas tendências diante do que é indicado são notórias há bastante tempo, no que se refere à ópera. Saumell (2012) argumenta que “a ópera é talvez o gênero cênico histórico mais vinculado às tecnologias”. O que parece natural, se dedicarmos atenção especial sobre suas origens para constatar que “é a unificação criativa de várias disciplinas artísticas: poesia, música, dança, cenografia, iluminação, arquitetura”. Esse vínculo, segundo a autora, representa uma herança dos conceitos de Richard Wagner de “obra de arte total” em que a grande *espetacularidade* estabelece uma ponte direta com a meta-linguagem do digital (SAMUELL, 2012, p. 74).

Ainda segundo Samuell (2012), é possível compreender bem essas heranças, a partir de duas experiências que serão sintetizadas e exemplificadas a seguir:

- *Tetralogia*: espetáculo ocorrido entre 2007 e 2009, no Palácio das artes de Valência, com regência de Zubin Mehta. Definido pela autora como “um alarde ‘fantaciência’, união de fantasia (múltiplos acrobatas voadores, por exemplo, criando diversas figuras) e de laboratório digital (telas de LED e estruturas hipertextuais)”;
- *Ciber Parsifal*: espetáculo high-tech que consiste em uma recriação de Parsifal, dos alemães Anja Diefenbach e Christoph Rodatz, “com projeções e efeitos digitais, cantores ao vivo e vozes gravadas”. O principal objetivo da proposta era incentivar o questionamento perante o que estava sendo estabelecido entre o espectador, na platéia, e a ação de Parsifal, no palco. Com o intuito de modificar a percepção do espectador e mudar maneira de perceber, procurou aumentar a interatividade por meio da tecnologia digital, como também as tele-presenças e a possibilidade de fazer invisível o visível.

Saumell (2012) complementa tais argumentos ao citar criações em que ocorre a inter-relação da ópera com o cinema:

Criadores vindos do cinema como Greenaway, Werner Herzog, Roman Polanski ou criadores que trabalham alternativamente entre palco e tela, como Julie Taymor, Patrice Chéreau ou Robert Lépage, têm renovado decisivamente o universo operístico (SAMUELL, 2012, p. 81).

Essas relações aqui apresentadas, entre o som e o visual, apesar de não representarem o foco deste trabalho, são pertinentes de serem levantadas como forma de compreensão de aspectos da performance musical que vêm emergindo a partir das inovações tecnológicas da contemporaneidade. Tais aspectos parecem demandar dos músicos, atualizações em suas performances. Da mesma maneira essa tendência é identificada quanto aos cantores líricos.

O espectador, ao assistir determinada ária, representada por uma personagem de ópera, percebe o artista sendo aquela personagem. Mas somente se este espectador for alguém próximo do artista que presenciou todo o processo para a criação desse personagem pouco sabe que neste indivíduo há uma complexidade de caminhos que o levaram a construção daquele personagem e àquela performance final. Esses caminhos que representam a preparação para o ápice do trabalho artístico podem ser compreendidos de acordo com Cook (2002), como um “[...] processo para o produto”. Nesse sentido, o autor defende que “[...] uma rota mais direta para compreender música enquanto performance seria focar no funcionamento do corpo que realiza a performance, tanto em relação a ele mesmo quanto em relação às outras dimensões do evento da performance” (COOK, 2002, p. 15).

Seguindo este raciocínio, acredita-se que o estudo da atuação cênica permite um aumento dessa consciência entre o performer e o ambiente que o cerca no palco, entre sua atuação e a dos outros performers, e da relação com seu próprio corpo. Portanto, nada mais justo do que discorrer brevemente sobre a voz, na perspectiva do teatro, e as contribuições que música e teatro podem trazer para contextos distintos, principalmente se no âmbito da formação do cantor lírico e atores que se dedicam ao teatro musical.

#### 1.1.1. A Performance do Canto Lírico na Contemporaneidade

Seguindo a mesma tendência geral da música erudita, citada anteriormente, o público de óperas também almeja assistir espetáculos inovadores, e por isso, na contemporaneidade, se torna cada vez mais necessário que o cantor lírico atuante em óperas esteja apto para atuar cenicamente.

Guse (2011) exemplifica bem essa questão quando afirma que esta tendência é cada vez mais forte, e que se deve à algumas mudanças, principalmente tecnológicas, que fizeram com que o público apreciasse espetáculos de ópera mais dinâmicos e verossimilhantes. Consequentemente, diminuiu a tolerância com espetáculos estáticos baseados unicamente na

expressão vocal e musical da ópera. A partir disso, há uma valorização crescente por parte do público de cantores com excelentes vozes e também com excelente desenvoltura cênica.

Ainda segundo a mesma autora, os cantores atuais precisam pensar e repensar suas atuações, reformulando-as e visando o alcance da naturalidade dos gestos e expressões, a verdade cênica. Ressalta que há uma dificuldade do cantor lírico em trazer veracidade para as cenas e para tanto, defende a preparação do cantor, tal como a de um ator (GUSE, 2011).

Dessa forma, Sandgren (2005) destaca que para cantar em “alto nível”, demonstrando expressividade e precisão, é fundamental uma habilidade especial e central que é o domínio da técnica de canto. Para o domínio desta técnica, salienta que é necessário adquirir a coordenação muscular do aparelho vocal e compara este domínio ao controle e equilíbrio que um atleta ou um bailarino deve exercer sobre o seu corpo. Além disso, atenta que ao atuar em ópera o cantor precisa ter o domínio de seu corpo para cada ação, palavras e melodias e deve planejá-los cuidadosamente antes da atuação (SANDGREN, 2005).

Para Salgado (2011) “o cantor, tal como o ator, tem de ser capaz de “encarnar diferentes personagens” e, portanto, enquanto tal “[...] tem de ser capaz de representar diferentes humores, comportamentos e estados emotivos”. Ainda segundo este autor, as “[...] emoções artísticas se aproximam ou se assemelham às emoções ditas reais”. Se o cantor interpretar com uma grande convicção interior, o efeito da expressão com que representa cada uma das emoções será mais convincente e, portanto, neste sentido, mais autêntica. Dessa forma, com estes argumentos é possível perceber que ao “encarnar” diferentes personagens o cantor estará exercendo uma prática artística que vai além do ato de cantar. Para Salgado, é preciso que o cantor tenha a capacidade de compreender a forma como irá emitir para o público “diferentes humores, comportamentos e estado emotivos” (SALGADO, 2011 p. 2).

Clark (2002) afirma ser importante o alcance de um sinergismo corporal do cantor de ópera. Para alcançar este sinergismo, três áreas de estudo são igualmente importantes que são a voz (técnica vocal), a dramatização (métodos de análise de caráter e emoções) e o movimento (que inclui o entendimento das funções dos músculos e a dança). Para tanto, defende a execução de uma série de exercícios de alongamento e flexibilidade corporal, antes do trabalho vocal. Tais exercícios visam à diminuição de tensões durante a atuação, como também o treinamento do artista, pois nas palavras dele, “a ênfase está no processo, não no produto” (CLARK, 2002, p 11).

A este respeito, o autor argumenta que:

Antes de subir ao palco, é preciso se preparar antes. Uma performance poderosa começa com uma tomada de consciência corporal. Ela é construída sobre a postura

eficiente e demonstração de expressividade no rosto do artista. É apoiado por uma pesquisa e um personagem e emoldurado por um ambiente rico. Em essência, essas ferramentas fornecem uma base sobre a qual o artista estará bem preparado e pronto para cantar (CLARK, 2002, p.2, tradução nossa<sup>1</sup>).

Da mesma forma, Ostwald (2005), argumenta que para se tornar um cantor com verdade cênica é preciso seguir a dez premissas, dispostas no quadro:

| <b>DEZ PREMISSAS PARA A VERDADE CÊNICA</b>  |   |
|---|---|
| <b>ORIGINAL</b>   | <b>TRADUÇÃO</b>   |
| You character believe they're real people   | Você deve acreditar que sua personagem é uma pessoa real                      |
| Your music is your characters' feelings   | Sua música são os sentimentos de sua personagem                               |
| All humans have a common reservoir of feelings  | Todos os humanos têm um reservatório comum de emoções                         |
| You are always you  | Você é sempre você  |
| If you don't let it show, the audience can't know   | Se você não mostrar o público não saberá                                      |
| You are making art  | Você está fazendo arte  |
| Believable characters engage your audiences   | Acreditar no seu personagem envolverá o público                               |
| You make your character believably by endowing them with convincing, apparently spontaneous, re-creations of real human behavior; | Você faz sua personagem ser crível combinando aparência espontânea, recriação |
| Play the minute of what is really happening;  | Viva o minuto que está realmente acontecendo                                  |
| Never try to repeat results   | Nunca tente repetir resultados  |

Figura 1 - Quadro dez premissas segundo Ostwald, para o alcance da verdade cênica

<sup>1</sup>Before walking onstage, one must prepare offstage. A powerful performance begins with an awareness of the body. It is built on efficient posture and shows in the expressive face of the performer. It is supported by research into a character and framed by a rich environment. In essence, these tools provide a base upon which the performer can firmly stand—prepared and ready to sing.

Para este autor, é preciso acreditar que a personagem é uma pessoa real e por isso, a música cantada expressa o sentimento dela. Portanto, é preciso olhar para a música como um guia para as ações da personagem, como principal fonte de diálogo interno dela.

Além disso, essas premissas apontam para pontos importantes que podem estruturar a relação entre o artista e o personagem, para que este tenha vida e se torne convincente. A primeira delas é “acreditar que a personagem é uma pessoa real”, pois, “acreditar no seu personagem envolve o público” e por isso, é preciso crer que “sua música são os sentimentos de sua personagem”.

Abstrai-se desses pontos que partir das dicas da música e do texto é possível estabelecer importantes concepções sobre a personagem e conexões com ela. Pode representar também um possível passo para a fusão entre a técnica vocal e as técnicas de atuação.

Outra premissa essencial se relaciona com a maneira como as emoções são concebidas e expressadas para o público. Ao alcançar o conhecimento sobre determinadas emoções é preciso que sua transmissão seja executada de uma maneira que o público a compreenda. Conforme indica, “se você não mostrar o público não saberá”. Isso porque, argumentos complementares o público lê ações e não mentes e por isso os sentimentos do personagem devem ser manifestados fisicamente.

Tal argumento sobre a expressão das emoções se assemelha ao que Lucca (2011) também argumenta. Para esta autora, quando se está cantando e atuando é necessário investir na emoção de uma cena, de uma maneira mais ativa, apostando mais alto nas emoções; deve se pensar como se estivesse sendo mais emocional do que a cena exige, um pouco mais exagerado. Esse é um ponto muito importante para esta autora porque conforme discursa “não éo quantonos sentimos, mas o quanto nós nos comunicamos com o público que faz a performance”

Seguindo o mesmo pensamento, Hicks (2011), defende a utilização de exercícios de imaginação como ferramenta para o desenvolvimento de habilidades que irão tornar os personagens, tanto de atores como de cantores, mais críveis. É por meio da imaginação que um cantor que estiver se preparando para alguma ária de ópera poderá se tornar mais intimamente envolvido nos eventos que circundam a personagem. Essa veracidade do personagem, amplamente definida e recorrente, se justifica pelo fato de que se um personagem não tem vida interior o público não terá nada para ver e nem para se relacionar. Conforme suas palavras: “se um personagem não chora ou coloca a cabeça entre as mãos,

como é que o público irá saber de seu estado emocional interior? A vida interior está como tema central de todos os métodos de atuação<sup>2</sup>” (HICKS, 2011, p. 65).

Assim, é por meio de exercícios planejados dessa maneira que o *performer* poderá analisar as ações da personagem e torná-los mais reais. Por isso, Hicks (2011) baseado no sistema criado por Stanislavski, acredita que há dois tipos de ações que devem ser assumidas por parte do cantor ou ator (ou cantor-ator) que são as ações físicas e mentais. Desse modo, a ação física é a base da atuação. É aquilo que o público vê, interpreta; são os movimentos, os gestos, a postura.

Igualmente importante para a ação física e que a precede, é a ação mental, que consiste nos estímulos que criam a ação física, o foco, a concentração, a imaginação, o subtexto e a memória emocional. Cada ação tomada pela personagem precisa ter uma motivação psicológica, pois somente a partir disso é que o espectador irá realmente sentir e compreender, conforme ele mesmo exemplifica: “Se a ação fosse uma galinha, esses itens constituiriam o ovo (assumindo a crença que o ovo veio primeiro). As ações mentais são o ponto de partida” (HICKS, 2011, p.66, tradução nossa<sup>3</sup>).

Argumentos semelhantes, nesse sentido, já eram defendidos anteriormente por Stanislavski. Conforme argumenta, para “expressar vida ao personagem é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada” (Stanislavski, p. 44).

Você parece estar na pele de seu personagem "quando suas palavras e música parecem respostas espontâneas para o que o personagem está passando”. Para que isso aconteça, a autora defende a necessidade do entendimento de tudo aquilo que se canta e de tudo que é cantado em resposta e que haja conexões entre os pensamentos, sentimentos, respiração, corpo, tal qual na vida real, como se o ato de cantar fosse uma manifestação dos sentimentos do próprio personagem. Trata-se do subjetivo unindo-se ao racional.

Também a respeito da importância de se tornar crível para um papel, Lucca (2011) atenta para o fato de que a tradução de uma língua estrangeira é “um dos principais obstáculos para a atuação orgânica em ópera” (LUCCA, 2011, p. 23).

---

<sup>2</sup> If a character does not cry or put her head in her hands or laugh, how would the audience know of her inner emotional state? It is the conversation of the inner emotional life into physical action that is at the epicenter of all acting methods.

<sup>3</sup> Mental action consists of the stimuli that create physical action- focus and concentration, imagination, subtext, and emotional memory. If action were a chicken, these items would constitute the egg (assuming one believes that the egg came first). Mental action is the starting point

A respeito da importância de conhecer o significado daquilo que canta, Lucca esclarece que:

É literalmente impossível representar um texto que você não entende. Se você entender a emoção geral de uma cena, você será capaz de comunicar um pouco da história. No entanto, essa performance não será nada quando comparada com a performance de alguém que sabe o que está dizendo e é, portanto, capaz de atuar a partir de palavras e pensamentos de emoções não apenas generalizadas, mas específicas (LUCCA, 2011, p.23, tradução nossa<sup>4</sup>).

Contribuindo para os argumentos anteriores, Emmons e Thomas (1998) buscam maneiras para o alcance da performance de “alto nível”. Segundo as autoras, cantar envolve tanto pensamento lógico, analítico, quanto a criatividade, projeção de linguagem não verbal e corporal. Nesse sentido, uma importante habilidade deve ser adquirida para melhorar a performance e que é a utilização da função cerebral correta durante uma performance. Tais funções que se referem são as funções do hemisfério esquerdo e as do hemisfério direito, e que durante uma performance é possível utilizar uma das duas ou as duas. Utilizar apenas as funções do hemisfério esquerdo pode tornar uma performance muito competente porém ausente de expressão.

Da mesma forma, utilizar apenas as funções do lado direito, como sensibilidade, imagens e intuição podem deixar uma performance carente de precisão (quanto à notas e frases, por exemplo), e é importante que se aprenda a fazer o bom uso delas. Para essas autoras, performances consistentes e competentes resultam de uma combinação de atitude mental, habilidades concretas, desempenho e excelentes habilidades técnicas, combinação essa que é essencial para uma carreira de sucesso.

Com essa finalidade, defendem um planejamento para o alcance da performance ideal, que consiste em estratégias de ação, separadas em três etapas: pré-performance, a performance, propriamente dita e pós – performance. Justificam esse modo de planejamento pelo fato de que todas as ações durante as performances são tanto psicológicas como físicas, e por isso, são lideradas por padrões de pensamentos, imagens mentais e a separação em partes, permite projetar em detalhes a própria a performance (EMMONS e THOMAS ,1998).

---

<sup>4</sup> It is literally impossible to act text you do not understand. If you understand the general emotion of a scene, you will be able to communicate some of the story. However, that performance will pale when compared to the performance of someone who knows what they are saying and is thus able to act from specific words and thoughts instead of just generalized emotion.

De acordo com os argumentos expostos, a veracidade cênica está atrelada tanto às exigências do público, em ver algo inovador quanto à habilidade do cantor, em integrar os aspectos técnicos vocais aos aspectos técnicos teatrais.

Dessa forma, para o alcance da verdade cênica os autores propõem treinamentos que condicionam e preparam o cantor lírico para diversas situações. Oferecem suporte para superar diversos fatores que impedem o alcance da verdade cênica e da performance de elite. Esta superação torna-se possível, pois o cantor, ao executar estes exercícios está se auto-conhecendo e pré-vivenciando situações simuladas, que podem vir a tornarem-se reais. Esses treinamentos vão ao encontro dos preceitos da meta-cognição, que será mais aprofundado na seção seguinte.

#### 1.1.2. Aspectos da Formação do Cantor Lírico e as Inter-Relações Com o Teatro

A respeito da formação das habilidades cênicas dos cantores líricos, torna-se vital que seu desenvolvimento ocorra concomitantemente ao estudo musical, visto que a performance musical poderá se beneficiar das técnicas do teatro. Diferentes autores defendem a inclusão de disciplinas em cursos de formação, que contemplem a união entre as duas artes, pois é preciso criar meios para o alcance dessas habilidades, não como um sistema rígido, mas de uma maneira que permita ao cantor desenvoltura corporal, associada ao raciocínio das ações em cena. Batisti (2013), relata que com relação a esses aspectos há pouca preocupação em relação à performance como um todo. Elucida, a este respeito, da seguinte maneira:

Durante a vida acadêmica, é comum passarmos a maior parte do tempo estudando todas as variáveis (principalmente técnicas) que podem influenciar na execução de uma obra musical, começando pela clave e armadura de clave que antecedem as primeiras notas, até chegar à barra dupla. Nos preocupamos com a dinâmica, articulação, contexto histórico, harmonia, análise, acústica e diversos outros fatores, porém pouco pensamos a respeito da performance como um todo (BATISTI, 2013, p. 85).

Batisti (2013) também ressalta que pensar na performance como um todo, inclui refletir também sobre a forma de entrar no palco, sentar, postura, gestos, expressão facial e corporal, texto falado, cenário, que são fatores que influenciam a comunicação com a platéia. Dessa forma, adquirir tais habilidades influenciará positivamente a maneira como a música é comunicada e, por isso, as técnicas músico-vocais e as técnicas do teatro estão intimamente relacionadas. A autora, a esse respeito, faz a seguinte assertiva:

A respeito da veracidade cênica, Ostwald (2005) relata que se é crível quando “[...]”

É essencial pensar a respeito de “o que” e “de que forma” se quer comunicar. Analisando a performance musical por este ângulo, é fácil imaginar a ligação do concertista com o ator e o universo teatral. Durante o processo de construção da personagem, o ator desenvolve uma pesquisa detalhada de cada um destes fatores (BATISTI, 2013, p. 85).

Seguindo o mesmo raciocínio, diversos autores também defendem a inclusão de disciplinas, nos cursos de formação, que contemplem a união entre as duas artes. Afinal, é preciso criar meios para o alcance dessas habilidades, não como um sistema rígido, mas de maneira que permitam ao cantor desenvoltura corporal associada ao raciocínio das ações em cena.

Clark (2002), por exemplo, defende que devem ser promovidas formas do cantor de ópera criar uma integração entre o movimento, a dramatização e a voz, pois para ele, todas essas três áreas de estudos são igualmente importantes. Ainda segundo este autor, mais importante ainda para cantores de ópera é um lugar onde possam fazer conexões entre essas três disciplinas. Isso se deve ao fato de que, em muitos casos, cantores só têm a oportunidade de apresentar sua *performance* totalmente integrada no palco. A este respeito, Clark elucida a seguir que:

Para entender como a voz funciona, recorre-se ao professor de técnica vocal. Para explorar os métodos de análise de caráter e emoções, procura-se um professor de teatro. Para entender o movimento e função do músculo, o estudo de dança é útil. Todas essas três áreas de estudo são importantes para cantores de ópera, mas igualmente importante é um lugar onde o cantor pode fazer conexões entre as três disciplinas (CLARK, 2002).

Ressalta ainda a importância de uma vivência para os cantores, e em vista disso, cria um guia para auxiliar cantores na difícil tarefa de alcançar um sinergismo entre essas três esferas da formação, dando ênfase no processo (ou seja, na formação e/ou preparação) e não no produto. Para Clark, quando o cantor alcança o nível em que domina essas três esferas torna-se um *singer-getics* expressão derivada da junção entre singer e synergetic e que significa um cantor sinérgico. Ou seja, significa aquele cantor que é capaz de utilizar as habilidades inerentes às três esferas de sua formação de uma maneira conjunta, equilibrada.

Guse (2009) também contribui com os argumentos supracitados. Para ela, a ópera é determinada por duas formas artísticas, a musical e a dramática; sendo assim, “[...] necessita de um *performer* engajado na dupla obrigação de executar a música, revelando o drama. E por isso, a característica do cantor de ópera é que ele não é somente um cantor, mas sim, um

cantor-ator, pois, é a partir de sua atuação que os elementos musicais e os elementos teatrais são apresentados ao espectador-ouvinte, de forma unificada. Também afirma que a conexão entre a execução musical e a execução cênica é uma necessidade para a construção da *performance* de cantores líricos, que no entanto, nem sempre está claro ou acessível o modo de como obter recursos e competências para esta tarefa. Ainda, segundo a autora, há uma carência de disciplinas que abordem e desenvolvam o aspecto cênico necessário para sua futura atuação profissional nos espetáculos de ópera e aponta que:

[...] as habilidades cênicas necessárias à ópera são desenvolvidas, em geral, pela maioria dos cantores profissionais através da própria experiência, onde estes intuitivamente encontram seus próprios métodos de estudo. [...] durante o período de formação, muitos cantores líricos sentem-se desorientados nessa área, por ser este um aspecto quase sempre negligenciado nos cursos básicos de formação destes profissionais (GUSE, 2009, p. 17).

Se a *performance* musical e conseqüentemente os cantores líricos estão sendo exigidos em suas interpretações por inovações naturalmente um refinamento das técnicas corporais, gestuais, de atuação cênica dos músicos parece emergir como uma necessidade. Mas se buscarmos na história da música e do teatro, essa relação entre os elementos musicais e cênicos acontece a muito tempo, antes mesmo de a ópera surgir, conforme elucidada Roubine (1987):

[...] desde muito cedo, ao que parece, uma técnica vocal apropriada aos diversos gêneros foi elaborada. O *ditirambo*, por exemplo, mobilizava um coro de cerca de cinquenta pessoas (homens e crianças) que praticavam a dança e o canto sem figurino e máscaras. O mesmo coro reaparece no drama satírico de tonalidade burlesca. Os coristas agora usando figurinos e máscaras, falam, cantam, recitam e utilizam aparentemente todos os recursos cômicos da voz (ROUBINE, 1987, p. 13)

Em um período mais à frente, o Barroco, a música assume papel mais completo, uma *arte autônoma*, conforme elucidada Berthold (2001): “palavras, rima, imagem, representação, fantasmagoria e aplicações pedagógicas uniam-se agora à música que emergia de mero elemento de acompanhamento do teatro para uma arte autônoma. O barroco viu o nascimento da ópera” (BERTHOLD, 2001, p. 323).

Apesar de possuírem características interdisciplinares, música e teatro quando tratados no âmbito da formação, tanto cantores como atores, ainda há uma desconexão. Acredita-se que por isso, apresentam-se como dicotômicos no contexto da atuação para cantores líricos iniciantes.

Reforçando este argumento, Fernandino (2008) afirma que apesar de existir a interação Música – Teatro, no contexto brasileiro, ocorre de forma desconexa quanto à formação. Em sua dissertação a respeito das interações sobre a música e o teatro, relata que ao tentar integrar elementos da música para o ator, o programa das disciplinas foca apenas dentro das premissas da alfabetização musical, como princípios de teoria, solfejo ou leitura rítmica, contextualização no idioma tonal e em alguns casos, há iniciação instrumental ou técnica vocal o que em geral é aplicada apenas à voz cantada.

Também afirma ser importante o aprendizado de um instrumento para alimentar a musicalidade do ator, mas essa formação precisa capacitar o ator a estabelecer conexões dialógicas entre os conceitos ou habilidades musicais adquiridos e a realidade do fazer teatral. Assim, para esta autora, há uma fragmentação da experiência cênico-musical, pois, “[...] os atores, em sua maioria, são formados com práticas destinadas, a princípio, aos músicos; práticas essas que não estabelecem conexões com as necessidades expressivas da manifestação teatral” (FERNANDINO, 2008).

Dessa forma, é possível perceber que, tanto os cantores necessitam de uma formação teatral mais adequada ao seu tipo de atuação, como os atores também necessitam de uma formação musical que dialogue de forma mais engajada às suas características profissionais. Conforme a mesma autora, devido a esses fatores, há uma necessidade de “uma pedagogia que estabeleça interações e que ultrapasse aplicação de atividades musicais pré-estabelecidas no contexto teatral e vice-versa (FERNANDINO, 2008, p. 137).

Outros trabalhos recentes na área do teatro também retratam que há barreiras encontradas e demonstradas por atores na prática do canto, em encenações teatrais. Chaves (2013), por exemplo, considera que essas barreiras são atribuídas a diversos fatores, como poucas horas/aula destinadas às disciplinas direcionadas à voz, sonoridade e musicalidade, nos cursos de formação de atores, ou mesmo a falta de trabalho desta natureza, por parte dos atores (CHAVES, 2013, p.58).

Nesse sentido, trabalhos que conseguem entrelaçar música e teatro, como o realizado por Martins e Jacobs (2013) demonstram como as duas artes se inter-relacionam. Os autores retratam em artigo sobre a peça *Vozes de Augustine* a necessidade de utilização da técnica vocal como suporte para o ator. Ressalta aspectos trabalhados pela técnica vocal que propiciaram a melhora da percepção corporal, conforme pode ser constatado a seguir:

A consciência de onde colocar o ponto de força dos movimentos promove uma reorganização muscular, de forma a não sobrecarregar a força nas regiões musculares do sistema fonador [...]. Trabalhamos, então, os ajustes musculares, os

apoios corpóreos e respiratórios dentro das posturas criadas para a personagem, para buscar formas de inter-relações e tensões musculares, a fim de propiciar o efeito de projeção vocal ativado pela expansão dos harmônicos nas cavidades de ressonância do corpo (MARTINS e JACOBS, 2013, p. 46).

Martins e Jacobs (2013) também ressaltam a importância que a preparação vocal assumiu no espaço cênico durante a montagem da peça. No âmbito do teatro, a palavra assume o papel principal, diferentemente da ópera, que prioriza a transmissão da mensagem através da música. A projeção da voz assume um papel que vai além da função de tornar o texto audível e permitir o seu entendimento. Passa a ter outro potencial, que é o de “[...] criar ambiências sonoras para as cenas por meio dos deslocamentos do som no espaço, por meio de intensidades da voz, criando espaços-tempos” (MARTINS e JACOBS, 2013, p. 44).

Por isso, a palavra é entendida como realizadora da linguagem corporal e vocal, sendo que esta realização está carregada de ideologias e visões de mundo do transmissor. Nesse sentido, as autoras complementam o argumento, conforme a seguir:

[...] a palavra pode ser entendida como realização corporal e vocal da linguagem codificada por determinada cultura, já que o corpo e voz compartilham sistemas físicos e sensoriais. Esta realização demanda uma atitude interior, e revela a ideologia e a visão de mundo de seu enunciador. No trabalho do ator, podemos entender tais instâncias como a partitura (forma como faço) e a sub-partitura (sensações, estados e imagens que me impulsionam) da criação corporal e vocal (MARTINS e JACOBS, 2013, p. 44).

A partir de Martins e Jacobs (2013) é possível perceber como a inter-relação entre os elementos da música e do teatro pode ser (e foi) construída. Especificamente na montagem da peça supracitada, percebe-se que a maneira como as ações da personagem foram planejadas, considerou-se os aspectos absorvidos por meio da técnica vocal para criar diversas ambientações interativas. A técnica vocal deu suporte à construção da performance cênica.

A respeito da formação multifacetada do ator de teatro, Maletta (2009), em sua tese de doutorado defende que, além de dever ser múltipla, deve incorporar várias formas de manifestação artística como meio para uma profunda compreensão de sua prática. Utiliza o termo polifonia, comumente utilizado na música, para se referir à “característica que identifica os discursos, que incorporam dialogicamente pontos de vista diversificados, apropriando-se deles”. E no caso do ato, essa atuação polifônica pode ser compreendida como:

[...] aquela em que o ator, incorporando os conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas (literatura, música, artes corporais, artes plásticas, além das teorias e gramáticas da atuação), é capaz de, conscientemente, se apropriar deles,

construindo um discurso cênico por meio do contraponto entre os múltiplos discursos provenientes dessas linguagens; ou seja, pode atuar polifonicamente apropriando-se das várias vozes autoras desses discursos: os outros atores, o autor, os diversos diretores (cênico, musical, vocal, corporal), o cenógrafo, o figurinista, o iluminador e os demais criadores do espetáculo (MALETTA, 2009).

Retornando ao universo dos cantores líricos, aqui em questão, as palavras de Malletta (2009), remetem aos temas já abordados sobre a questão do desenvolvimento das habilidades cênicas, como recurso para alcançar a verdade cênica. A atuação polifônica, citada pelo autor, parece, em um primeiro momento, muito semelhante às questões iniciais desta presente pesquisa, quanto à integração entre as técnicas vocais e cênicas do cantor lírico. O conceito de atuação polifônica, que imbuído de termos como aquele que a apropriação de várias vozes autoras de discursos diversos, além da incorporação de conceitos de diversas linguagens artísticas, provoca uma reflexão: de forma análoga ao ator polifônico, o que está se buscando e exigindo quanto a expressão *verdade cênica* de cantores, é que também se tornem *cantores polifônicos*.

A importância dada e desprezada à atuação cênica, a verdade cênica, é algo latente já há algum tempo. Como exemplo disso, Wagner, no campo das óperas, foi um dos grandes precursores da integração entre música e drama, e Stanislavski no campo teatral, influencia até hoje com seu sistema.

Nesse sentido, Grout e Palisca (2007) clarificam que “o ideal que domina a estrutura formal da obra de Wagner é a unidade absoluta entre drama e música, considerados como expressões organicamente interligadas de uma única ideia dramática”. As interligações se enraizavam de forma mais profunda, visto que todas as concepções de cenários, encenações, ações e música buscavam atingir a esses ideais, e eram encaradas como aspectos da estrutura toda, ou *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) GROUT e PALISCA (2007, p.646).

O mestre do teatro russo, Constantin Stanislavski, também se preocupava com a busca pela verdade cênica. Em *A Construção da Personagem*, fica clara a importância que Stanislavski dedicava à preparação corporal como ferramenta para a busca da verdade cênica, a partir do contato com uma série de exercícios constante, regulares para “desemperrar os músculos e as juntas”. Considerava importante essa etapa da preparação, pois “Sem exercício todos os músculos definham, e reavivando as suas funções, revigorando-os, chegamos a fazer novos movimentos, a experimentar novas sensações, a criar sensações sutis de ação e expressão.”.

A respeito de como tornar o corpo expressivo, o russo destaca que “o ator deve mover-se com uma facilidade que aumente a impressão criada, em vez de distrair o público dessa

impressão”. E neste sentido, atribuía aos exercícios um meio para tornar “a aparelhagem física mais móvel, flexível, expressiva e até mais sensível” (STANISLAVSKI, 2013, p. 71).

Quanto à aplicação de seu sistema aos cantores, Stanislavski também possuía uma visão clara das limitações que precisavam ser superadas. Clarifica que os cantores precisam combater, nas palavras dele, “os gestos horríveis e a mais ridícula das pronúncias”. Precisam ser capazes de cantar bem em qualquer posição física, sem que isso lhes cause tensões ou uma má postura a ponto de atrapalhá-los devido às tensões causadas (STANISLAVSKI, 2013, p.20).

### 1.1.3. Recursos Expressivos: as emoções, os gestos e o corpo do cantor lírico

A utilização das emoções como recurso expressivo, aparenta ser um tema contemporâneo. No entanto, é utilizado desde a Grécia Antiga e nos séculos VXI, XVII e XVIII de forma mais difundida por meio da teoria dos afetos, que relacionava determinados recursos musicais, como o ritmo, motivo, intervalos dentre outros, a estados emocionais específicos. Ou seja, buscava atrelar a expressividade ao sistema composicional (HIGUCHI e LEITE, 2007).

Muitos autores e cantores acreditam que a forma encontrada para aflorar a expressividade é através da exploração das próprias emoções. Alguns relacionam a exploração das emoções aos significados dos textos cantados.

Juslin e Laukka (2003) argumentam que a comunicação de emoções é fundamental para as relações sociais e para a sobrevivência, e que tais comunicações também representam uma característica importante das artes cênicas, tais como o teatro e a música. Destacam que a expressão vocal e a música, como duas modalidades que são muitas vezes consideradas como meio eficazes de comunicação emocional, e sendo assim, a existência de similaridade entre a expressão vocal de emoções e música poderia explicar por que ouvintes percebem a música como expressão de emoções. Ainda segundo os autores, é através da compreensão e da exploração de códigos acústicos que expressam as emoções da voz humana que artistas poderão comunicar emoções aos ouvintes (JUSLIN e LAUKKA, 2003, pp 770 e 771).

Lucca (2011), sobre a maneira como cantores devem fazer para alcançar as emoções artísticas, delibera, que em primeiro lugar é preciso gastar tempo em trabalho, para liberar as tensões, uma vez que a tensão é uma barreira para expressar emoções. Atenta que há algumas maneiras de controlar as emoções, como apertar o estômago ou manter uma respiração

superficial, mas que, no entanto esses comportamentos são contraproducentes para uma atuação expressiva. Ainda segundo a autora, a função do performer é comunicar, e não apenas sentir. Por isso, ao atuar é preciso sentir a emoção, porém, em seguida, é preciso que o corpo esteja liberado para permitir que a emoção possa se expressar. Uma das formas sugeridas pela autora para descobrir e controlar as emoções é pela observação.

Em primeiro lugar, é preciso dedicar tempo para descobrir e explorar as reações pessoais que normalmente utiliza para controlar emoções. Começar apenas observando o que você faz fisicamente quando em situações emocionais, e a partir disso desenvolver uma rotina para usar antes de cada ensaio ou performance o ajudará a eliminar qualquer tensão emocional adquirida durante o dia (LUCCA, 2011, p. 29).

Para colocar as emoções em cena, é outro ponto levantado pela autora. As emoções devem ser sentidas pelo cantor sim, porém, precisam ser sentidas ainda mais pelo público, ou seja, precisam ser comunicadas. Para tanto, a autora indica que é necessário investir nas emoções de uma cena, para um nível mais elevado do que se estivesse agindo sem cantar, portanto, de uma forma mais intensa.

Assim, tal como a emoção, os gestos aparecem como importante instrumento de interpretação em ópera. Tão importantes que se em demasia, podem ser considerados inconvenientes e caricatos, e a mensagem poderá não ser percebida de forma adequada, conforme Guse (2011) afirma:

[...] a revelação interior da personagem, por meio da atuação do cantor, é uma questão muito mais crucial para a encenação de uma ópera, visto que a dramaticidade na ópera é um elemento constante. [...] O equilíbrio exato de uma atuação que revele a dramaticidade existente na obra sem que o cantor caia na caricatura da superatuação é um ideal a ser buscado, e certamente o maior desafio da performance cênica na ópera (GUSE, 2011, pp.20, 21).

Diante dessas afirmativas iniciais e da inter-relação entre os gestos e a expressão das emoções na performance do cantor, é pertinente afirmar que a importância dos gestos está justificada pela própria história humana, pois representa a primeira forma de comunicação que se tem ciência, conforme Cascudo (2012) nos elucidada:

E houve época no Mundo em que o Homem, em qualquer escala anterior à sua mutação, fosse incomunicado, mudo, silencioso? O Gesto, antes das interjeições e onomatopéias, supriria essa deficiência oral. [...] O gesto é anterior à palavra. Dedos e braços falaram milênios antes da Voz (CASCUDO, 2012).

Ainda de acordo com Cascudo (2012), sem os gestos a palavra é precária e pobre para o entendimento temático, visto que antes das interjeições primárias a mão traduzia a mensagem útil. Afirma também “que as áreas do entendimento mímico são infinitamente superiores as da comunicação verbal, mas que, no entanto, a mímica não é complementar, mas uma provocação para o exercício da oralidade” (CASCUDO, 2012).

Diante do exposto, julga – se relevante uma breve explicação sobre a origem e utilização dos gestos e da expressão dos movimentos corporais. Nesse sentido, há vários Tratados de Gestos, que se dedicavam desde a Roma Antiga ao estudo dos gestos como forma de enfatizar um discurso.

## 1.2. Contribuições do Teatro

Diante do exposto, podemos afirmar que música contribui para o trabalho do ator na mesma medida em que o teatro contribui para o trabalho do cantor. Devido a isso, esta seção focará em aprofundar ainda mais os argumentos estabelecidos a partir da exposição sobre preceitos do sistema de Stanislavski. Além disso, também traz um breve histórico sobre a origem dos gestos a partir de um dos tratados, o *Chironomia*, com o intuito de reforçar a importância para a atuação.

### 1.2.1. Tratados sobre Gestos

O estudo dos gestos estava relacionado à arte da oratória e retórica e por isso, era bastante comum encontrar escritos em tratados sobre a arte da oratória e retórica. Como exemplo desses escritos encontra-se Marcus Tullius Cicero (106 a 43 a.c), Marcus Fabius Quintilianus (30 a 95 d.C), Julius Victor (século IV d. C) e John Bulwer no século XVII. No século XIX, influenciado por Quintiliano e John Bulwer, Gilbert Austin escreveu *Chironomia* em 1806, um importante sistema de notação dos gestos.

Devido à relação dos gestos com a expressão de emoções humanas, é recorrente a utilização da retórica e dos gestos na música, e daí se justifica a relevância em apresentar tais relações para esta pesquisa.

Sobre a utilização da retórica e dos gestos na música, Kubik e Legler (2009) esclarecem que a música utiliza dispositivos formais, que correspondem à estrutura formal de

um texto, e que os gestos demonstram os afetos e o sentimento de quem fala, como por exemplo, alegria ou medo.

Clarificam também que determinados gestos expressivos expõem sentimentos internos, que não podem ser vistos de outras maneiras, como por exemplo, o torcer das mãos, como indicativo da dor. Similarmente, a música também se utiliza de figuras retóricas para expressar sentimentos e exemplificam com a figura *duriusculus passus*, que consiste em uma cadência cromática, dentro da gama de um quarto, que simboliza a dor ou sentimentos semelhantes, conforme a seguir:

Gestos expressivos mostram os afetos e sentimentos de quem fala, por exemplo, “alegria ou medo”. Tais gestos, muitas vezes representam sentimentos internos e externos que não podem ser visto, por exemplo, o espremer das mãos indica a dor. Figuras retóricas na Música podem expressar um afeto ou sentimento de uma forma semelhante. Um exemplo é a figura bem conhecida de *duriusculus passus*. Este valor é composto por etapas cromáticas para baixo da faixa ou quarto e simboliza a dor ou sentimentos adversos (KUBIK e LEGLER, 2009, p. 58, tradução nossa<sup>5</sup>).

Kubik e Legler (2009) a respeito da característica gestual e retórica da música, embasam as afirmativas dos parágrafos anteriores, conforme trecho a seguir:

Gesto tem sido parte da oratória romana desde a antiguidade. O seu lugar na prática é descrito nos tratados sobre retórica de Cícero, Quintiliano e outros: ele ocorre dentro da última etapa de elaboração de um discurso, no *pronuntiatio* (ou ação/entrega) (KUBIK e LEGLER, 2009, p. 55).

Dando ênfase especial à música barroca, enfatizam que a maioria dos compositores utilizava a retórica e os gestos. Especialmente na música de J. S. Bach. Demonstram por meio da peça *Infinitely great God* (BWV 194/2) que pequenas pausas foram utilizadas para vírgulas do texto e cadências completas, de forma semelhante, para finalizar as frases musicais com o ponto final. Ressaltam que há locais em que não há nenhuma pontuação e que há pausas, e por isso, acreditam ser indicativos de momentos em que o gesto deve ocorrer, ou ainda, sua preparação.

Kubik e Legler (2009), em artigo sobre a retórica e gestos na música de J. S. Bach, elucidam que a respeito dos tratados de retórica, há três estilos básicos de gestos que servirão

---

<sup>5</sup>Expressive gestures show the affections and feelings of the speaker, for example ‘joy or fear’. Such gestures often external inner feelings which cannot otherwise be seen; for example, the wringing of hands indicates “pain”. Music knows rhetorical figures which can Express affections and feelings in a similar way. an example is the well-known figure of *passus duriusculus*. This figure consists of chromatic steps downward within the range or a fourth. It symbolizes pain or similar adverse feelings.

de base para todos os termos de estilos literários que surgem mais tarde, na tradição clássica. A saber: *Stilus gravis*, *Stilus mediocris*, *Humilis stilus*. Posteriormente, exemplificam a afirmação a partir de discursos musicais compreendidos entre os períodos de 1600 e 1800, que são classificados da seguinte maneira: *Stilus theatralis*, *Stilus hiporchematicus* e *Stilus ecclesiasticus*. Especificamente sobre tratados de gestos, exemplificam com outra classificação a partir do *Chironomia*, de Gilbert Austin, também em três tipos básicos dos gestos. São eles: a) épico (ou estilo simples), b) retórico (ou estilo simples) e c) coloquial (ou estilo sublime).

O quadro a seguir, sintetiza essas informações. A maneira como foram dispostos significa que o da primeira coluna derivou os seguintes.

| <b>ORIGEM E CLASSIFICAÇÃO DOS GESTOS</b>   |   |  |
|--|---|--|
| <b>Tratados sobre retórica</b>             | <b>Gestos a partir de discursos musicais (entre 1600 e 1800)</b>          | <b>Chironomia de Gilbert Austin (século XIX)</b> |
| <i>Stilus gravis</i><br>(sério, elevado)   | <i>Stilus theatralis</i><br>(dramático, sério)                            | Épico (ou estilo trágico)                        |
| <i>Stilus mediocris</i><br>(intermediário) | <i>Stilus hiporchematicus</i><br>(madrigalesco, sinfônico, intermediário) | Retórico (ou estilo simples)                     |
| <i>Humilis stilus</i><br>(humilde, de luz) | <i>Stilus ecclesiasticus</i><br>(da igreja, menos expressivo)             | Coloquial (ou estilo sublime)                    |

Figura 2 - Origem e Classificação dos gestos segundo Kubik e Legler (2009)

Dando continuidade à explicação sobre os gestos, colocados em comparação na tabela anterior, seus conceitos, para G. Austin são os que seguem:

- a) O épico ou estilo trágico (de entrega): é aquele que requer todo poder por parte do orador, e sua execução perfeita está implícita toda a excelência;

- b) O gesto retórico ou estilo simples requer principalmente energia, variedade, simplicidade e precisão;
- c) O gesto coloquial ou estilo sublime, que está no extremo oposto do épico, exige principalmente simplicidade e graça.

Kubik e Legler (2009) apresentam para cada um desses estilos, um exemplo do que seriam cada um desses gestos, na concepção de G. Austin, conforme a seguir:



Figura 3 - Exemplo de KUBIK & LEGLER para os tipos de gestos. Da esquerda para a direita, São retratados os estilos Épico (ou estilo trágico), Retórico (ou estilo simples) e Coloquial (ou estilo sublime), respectivamente.

### 1.2.2. O Chironomia

Dado o exposto sobre a origem e utilização dos gestos para a expressão na ópera e no teatro, torna-se relevante comentar um pouco mais sobre um dos tratados sobre gestos. Para dar aprofundamento aos argumentos de Kubik e Legler (2009) debruçaremos em preceitos do próprio tratado de G. Austin, o Chironomia.

Austin discursa que os sinais naturais de emoção, voluntários e involuntários, sendo quase os mesmos em todos os homens, formam uma linguagem universal que “nenhuma distância faz com que seja duvidosa e que nem mesmo a poderosa influência da educação, não tem poder para alterar, sofisticar ou destruir sua significação”<sup>6</sup>. Também afirma que, como os

<sup>6</sup>The natural signs of emotions, voluntary and involuntary, being nearly the same in all men form an universal language which no distance of place, no difference or tribe, no diversity or tongue, can darken or render doubtful. Education, though or mighty influence, hath no Power to vary or sophisticate far less to destroy, their signification.

gestos possuem a característica de estarem relacionados às aparências externas, traduzem imediatamente sentimentos de alegria, tristeza, raiva, medo, vergonha. Sendo assim, formam uma linguagem universal que “abre uma avenida direta para o coração”, e por isso, é para ele o veículo mais abrangente para comunicar emoções, devido ao poder de convicção<sup>7</sup> (AUSTIN, 1806, p. 472).

Sendo assim, alguns pontos serão citados e comentados, com o intuito de reforçar argumentos de que o conhecimento sobre os gestos utilizados no teatro é importante para a expressão mais eloqüente do cantor de ópera.

Uma análise sobre os argumentos de Austin permite perceber que os gestos devem, na visão dele, formar um conjunto entre as posições das mãos, braços e ombros. O sistema dos gestos, de Austin, tem como base a representação do corpo em uma esfera imaginária, na qual o falante movia suas mãos, pés e corpo na direção de um dos pontos demarcados na esfera. Sendo assim, a esfera imaginária servia para mapear os gestos do comunicador, conforme exemplificação a seguir:

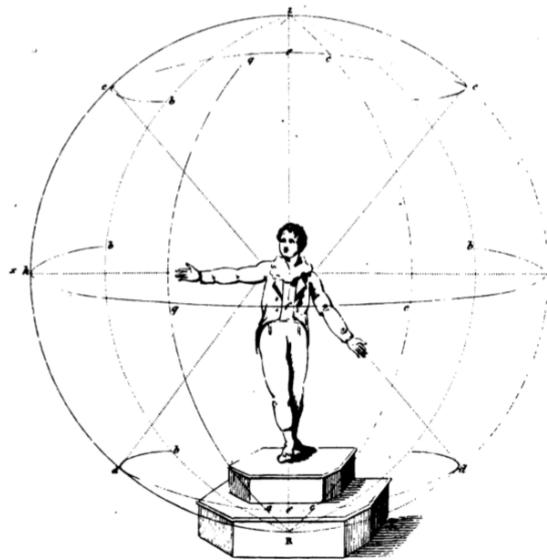


Figura 4 - Esfera imaginária de G. Austin que mapeava os gestos.

A partir dessa figura global, outros indicativos mais específicos foram gerados sobre o que deveria ser feito para cada situação e para cada parte do corpo. Para cada uma dessas partes, há variados tipos de gestos e significados. Para as mãos, por exemplo, foi montada uma espécie de carta que indicava o que deveria ser feito em cada uma das mãos, ou seja, a

<sup>7</sup> But as matters are ordered, the external appearances of joy, grief, anger, fear, shame, and of the other passions forming a universal language, open a direct avenue to the heart.

posição que a mão deveria assumir para suplicar, repudiar, convidar, demonstrar tristeza, pedir silêncio. As figuras que seguem (figuras X2 e X3), demonstram a posição da mão para duas situações, de súplica e de rejeição, respectivamente, e logo ao lado a postura global representado pela figura.



Figura 5 - Súplica



Figura 6 - Rejeição

Todos os tratados representam uma característica que se perpetua através dos tempos e o interesse por compreender os significados dos gestos ocorre devido a várias razões sócio-culturais. Aqui se faz essencial sua relação com a expressão da arte. Nesse contexto, além de compreendê-los para a correta utilização é justo explanar sobre os pensamentos de alguns mestres do teatro, nas próximas seções.

### 1.2.3. O Sistema de Stanislavski

Sendo de vital importância para o desenvolvimento de atores, e partindo da premissa de que ópera e teatro se inter-relacionam intimamente, julga-se necessário alguns breves argumentos sobre o sistema de Stanislavski.

A base do sistema proposto por Stanislavski consistia em uma série de ações físicas, dispostas de forma sequencial, ao qual o objetivo era de desencadear emoções necessárias à performance de um ator. Estas emoções, que estariam no subconsciente, não poderiam aflorar, se não por meio de ações conscientes. Como o propósito era o despertar das emoções e fazer com que aflorassem do inconsciente do ator, a base do método são ações físicas.

Em sua busca por descobrir todas as facetas da vida interior do homem, Stanislavski foi particularmente influenciado pelas obras do psicólogo francês Armand Theodule Ribot (1839-1916), que criou o termo “Memória Afetiva”. Mais tarde foi adotado por Stanislavski, que o mudou para ‘memória emocional’.

O termo “memória emotiva”, no âmbito de seu sistema, consiste na recriação de um evento do passado distante, a fim de reavivar os sentimentos experimentados naquele momento. Estes sentimentos, assim reavivados, são então utilizados na situação atual da atuação, a fim de preencher o papel com profundidade humana e pessoal envolvimento.

Stanislavski sentiu que os acontecimentos e sentimentos passados quando reavivados passavam por um filtro. A experiência sincera da vida atravessava um filtro de tempo que transformava a qualidade da experiência em uma reflexão poética da vida. Ou seja, no palco, o ator vive uma emoção, uma experiência verdadeira de palco.

Assim o mestre russo reunia essa emoção, que não é a mesma emoção da vida, porque como foi colocada no palco, passava a ser uma experiência repetida, não primária. Isso era importante porque sempre houve a necessidade de que o ator se distanciasse das emoções reais. O ator então poderia ativar a emoção necessária, lembrando uma situação paralela de uma emoção semelhante. Esta experiência de evocação do passado permitia que por meio de técnicas de ensaio e de formação o ator desenvolvesse um reflexo condicionado.

Como já dito, as emoções eram reavivadas por meio de ações físicas. Estas por sua vez, estavam sistematizadas por temáticas que serviam como referências para o ator. Sawoski (2010) as organizou em artigo sobre o sistema de Stanislavski. Seus conceitos serão apresentados e comentados a seguir.

1. Unidade e objetivos. A unidade correspondia à parte da uma cena que continha um objetivo para o ator. Já o objetivo era a ação física necessária para a cena acontecer. Desse modo, a unidade mudava cada vez que a cena mudava.
2. Linhas de ações e super-objetivos. O super-objetivo pode ser compreendido dentro do sistema como aquilo que é capaz de levar o ator “através da linha de ação”. Ou seja, o super-objetivo seria a “espinha” e os objetivos as “vértebras”. De forma prática, o super-objetivo poderia ser a conquista do amor do outro personagem. Com a finalidade de alcançar isso, o personagem poderia empreender várias artimanhas e ações, denominados de objetivos. Quando estes objetivos se uniam, revelavam o super-objetivo, a lógica, através da linha de ação. Stanislavski denominava o super-objetivo de “objetivo final de cada performance”.
3. Análise do texto por meio de ações. Nos primeiros anos do sistema, Stanislavski procurava analisar o texto, pois acreditava que isso ajudava os atores a compreender o comportamento psicológico da personagem, e conseqüentemente, o objetivo ou a idéia principal do jogo. Passava alguns meses com seus atores nesta tarefa de análise, dividindo o texto em pequenas partes. No entanto, após alguns anos, abandonou esta prática porque percebeu que provocava uma separação entre a emoção e o comportamento, e passou a ir para os ensaios praticamente imediatamente após a discussão da ideia principal.
4. Verdade e Crença no “e se”. Um importante fator na atuação dentro do sistema stanislavskiano foi a criação do “e se...”. Como em todas as técnicas de treinamento para o teatro, a verdade no palco era diferente da verdade na vida real. Os atores não crêem nos acontecimentos do palco como verdadeiros, apenas na criação imaginativa deles. Para isso, Stanislavski estimulava os atores a responderem sempre a pergunta: “Se eu estivesse no lugar de MacBeth, o que eu faria?”. E a partir disso, os objetivos dos personagens propiciavam opções de ações físicas do ator. O estímulo dos poderosos “e se...” o ator poderia fazer escolhas fortes teatrais, que se manifestam para o público como reais. Para Stanislavski, o ator que tinha a capacidade de fazer o público acreditar naquilo que ele mesmo acreditava, alcançava a “verdade cênica”.
5. Imaginação. A rica fonte de imaginação e criatividade representava um aspecto importante para o sistema de Stanislavski. Quanto mais fértil a imaginação do ator, mais interessantes seriam as escolhas realizadas em termos de objetivos, ação física e criando as circunstâncias dadas em torno do personagem.

6. Subtexto. Uma importante função que contribui para enriquecer a imaginação do ator é descobrir informações ocultas, escondidas no texto, o subtexto. Consistem em informações que não são faladas, mas interpretadas por meio da entonação vocal, gestos, postura corporal, pausas e ações. Por meio da imaginação, tais informações são “descobertas” e depois “faladas ao público. Stanislavski afirmava que “os espectadores vão ao teatro para escutar o subtexto. Eles podem ler o texto em casa”. Isso reitera a importância do subtexto no sistema Stanislavski.
7. Motivação. A motivação ou vontade, para Stanislavski, representava parte de um triângulo, sendo os outros componentes que o completavam, os sentimentos e a mente. Em técnicas anteriores, esses três eram considerados como motores impulsionadores da vida psíquica. Acreditava que um ator poderia ser impulsionado pelas emoções ou pela mente, para escolher ações físicas. A partir disso, a vontade do ator era despertada para executar determinadas ações. A vontade era ativada indiretamente, ou por meio das emoções, ou pela mente.
8. Concentração. Preocupado com a distração que o público poderia causar nos atores quando no palco, Stanislavski procurou maneiras de neutralizar essa distração. Ele defendia que o ator não deveria esquecer o público, ou acreditar que ele não existia, porque segundo ele, seria contraditório com a arte do teatro, uma vez que o público foi (e ainda é) importante para a performance do ator. Assim, buscou encontrar uma maneira de obter do ator algo que o interessasse e o ajudasse a não se sentir incapacitado quando em público. Dessa forma, acreditava que a concentração era a chave para reeducar o ator, e para tanto, criou os “Círculos de Concentração”. Dentro destes círculos imaginários, o ator encontrava-se seguro, mesmo diante de grandes platéias. Estes círculos poderiam seguir o ator, viajar com ele no palco e o envolvia como um caracol em sua concha.
9. Relaxamento. A fim de alcançar o controle de todas as faculdades motoras e intelectuais, Stanislavski acreditava que o ator deveria relaxar seus músculos. No entanto, acreditava que era preciso um equilíbrio entre estar totalmente relaxado e contrações musculares específicas. Isso porque, caso estivessem totalmente relaxados, haveria uma perda de energia, atrapalhando a performance artística.
10. Comunhão. O significado de comunhão para Stanislavski refere-se à comunicação com o público, que ocorre indiretamente, por meio da interação com os outros atores no palco. Esta comunhão se diferencia quando acontece com parceiros reais e quando acontece com uma pessoa imaginária. Com parceiros reais, para que haja a comunhão,

é preciso que ambos estejam presentes da presença do outro; ver imagens e transmiti-las por meio de palavras, com energia. Com um parceiro irreal, inexistente ou objeto imaginário era utilizado a técnica do “e se”, acreditava que era inútil iludir-se em pensar que havia outra pessoa. Para o alcance dessa comunhão, a formação e desenvolvimento do aparato físico eram de vital importância.

11. Adaptação. A adaptação é uma ação necessária empreendida para responder a perguntas referentes a um problema de ação e que podem ser abordadas durante a análise de um texto. É dependente da comunhão porque, o ator precisa estar completamente ciente do outro ator para transmitir mensagens que não podem ser colocadas em palavras. Pode ser empregue para comunicar o subtexto.
12. O Tempo – ritmo. O tempo-ritmo se referia ao pulso das emoções que poderiam ter padrões distintos. Tempo se referia a velocidade de uma ação ou uma emoção, e poderia ser rápido, médio ou lento. Já o ritmo referia-se a intensidade da experiência emocional. Unidos, representavam o padrão de gestos, movimentos e ações do ator. Stanislavski acreditava que o tempo-ritmo era extremamente importante para executar as ações físicas de forma concreta e verdadeira. Julgava importante a compreensão e a criação do tempo-ritmo, pois a partir disso, personagens poderiam se tornar mais ricos tanto física como emocionalmente. Foi por meio da comparação entre o tempo-ritmo de ação com os da música e concluiu que deveria seguir o mesmo raciocínio, seguindo uma mesma linha contínua com padrões diferentes a serem explorados como o legato, staccato, andante ou allegro. Com isso, apostava que as emoções do ator seriam afloradas e alcançariam uma ação mais orgânica.
13. O aparato físico. A personificação física do ator é também responsável pela qualidade da performance do ator. Tanto o corpo como a voz do ator poderiam ser treinados para ajudá-lo a formar uma ação. Corpo e voz, na opinião de Stanislavski, são aparatos físicos necessários para que o ator possa se expressar plenamente, cada nuance e cada sombra sutil de caráter, e por isso, devem ser bem treinados.

#### 1.2.4. A corporeidade do cantor na contemporaneidade

Um importante ponto comum entre os métodos é a questão do desenvolvimento da técnica do canto associada ao trabalho corporal. Questões como exercícios de alongamento semelhante àqueles realizados antes da atividade física são mencionados como importantes aliados contra a tensão vocal e a tensão corporal, e assim, associados também ao

desenvolvimento adequado das capacidades expressivas. Sobre este ponto, foram dispostas a seguir citações que ilustram a importância do preparo do corpo, antes ou em conjunto com o preparo vocal.

Para Clark (2002) a força é um fator muito importante uma vez que é a partir da força dos músculos que se sustenta o diafragma. Porém, durante a execução desta força, os músculos que são contraídos podem produzir tensão, devido ao encurtamento da coluna vertebral. Por isso que preza para que os cantores assumam o controle do próprio corpo, como meio para aumentar a capacidade de se flexionarem e se alongarem. Com este domínio acredita-se que o cantor usará força com mais equilíbrio, flexibilidade e menos tensão. Sobre isso, Clark (2002) ressalta que:

Exercícios de alongamento, como aqueles feitos antes do exercício atlético, preparar nossos corpos para o movimento gracioso e coordenado. Eles trazem fôlego e energia em todas as nossas tarefas e fazem circular mais sangue para o cérebro. Mas o alongamento nem sempre é suficiente. Às vezes temos de ter flexibilidade para concentrar nossa energia, mantendo nosso corpo livre de tensão (CLARK, 2002).

Para Emmons e Thomas a questão da construção da performance a partir da integração dos aspectos musicais e cênicos é tão importante para o cantor quanto complexa, e por isso, acreditam que é necessário um treinamento físico e mental, de forma que corpo e mente não se separem durante a performance. A este respeito, relatam que:

Qualquer performance que alcança o auge resulta de fatores físicos, técnicos e mentais. Isto significa que o corpo e a cabeça não podem ser separado durante a performance. Na verdade, os aspectos físicos e técnicos são condições de performance de alto nível. Não há substituto para um completo domínio das habilidades técnicas e, mesmo nas artes, certo nível de bem estar físico. Quanto maior o seu nível de bem estar físico e seu domínio vocal, musical, lingüístico e habilidade dramáticas, mais controle você tem sobre sua performance (EMMONS e THOMAS, 1998, p. 335 “tradução nossa”)<sup>8</sup>

O provável precursor de todas estas reflexões, Stanislavski, difundia veementemente o trabalho com exercícios corporais, e sobre isso, defendia que:

---

<sup>8</sup>Any peak performance is an outcome of physical, technical, and mental factors. This means that the body and the mind cannot be separated in such a performance. In fact, the physical and technical aspects are *conditions* of high-level performance. There is no substitute for a complete mastery of the technical skills and, even in the arts, a certain level of physical well-being. The higher your level physical of physical well-being and your mastery of the vocal, musical, linguistic, and dramatic skills, the more control you have your performance (EMMONS & THOMAS, p. 335).

Sem exercício todos os músculos definham, e reavivando as suas funções, revigorando-os, chegamos a fazer novos movimentos, a experimentar novas sensações, a criar sensações sutis de ação e expressão. Os exercícios contribuem para tornar a nossa aparelhagem física mais móvel, flexível, expressiva e até mais sensível (STANISLAVSKI, 2013, p. 71).

Sobre o ponto de vista da expressão facial, Clark (2002), enfatiza que os olhos e o rosto são poderosos canais de energia e indicadores de uma emoção específica, e que quanto mais específica a expressão, mais o público receberá uma mensagem clara. Segundo o autor, a clareza é a chave para a comunicação; o rosto expressivo é um cara que está vivo com o pensamento, pois reflete a imaginação do cantor e convida o público a compartilhar esse momento.

Ainda para Clark, se o rosto não for expressivo o artista poderá sentir a emoção mais do que o público sentirá e, por isso, acredita que uma performance que gera emoção é muitas vezes produto de um rosto expressivo. Atenta para o fato de que o trabalho com emoções reais podem resultar em performances poderosas, mas podem levar a tensão física e vocal. Por isso, aposta na expressão facial, conforme elucida:

Um rosto expressivo pode servir como um catalisador para o público sentir a emoção, como também para os cantores. Por meio de uma expressão de raiva, sem realmente estar com raiva, o cantor pode sentir a emoção sem a tensão física. A expressão é controlada por uma máscara que pode ser colocada e retirada à vontade e não interfere com a técnica vocal (CLARK, 2002.)

Clark descreve as etapas de um exercício para desenvolver um rosto expressivo, que resume bem suas concepções sobre a expressão facial. Baseado na ária *Deh vieni non tardar* da Susanna da ópera *Le Nozze de Figaro*, disserta que “*elementos importantes do rosto expressivo são os olhos e seu foco*”, e em vista disso, o exercício é baseado no foco do olhar, conforme a tradução e transcrição abaixo.

Os olhos de um cantor podem se concentrar em outro cantor no palco, ou lembrar, revivendo alguma experiência anterior, ou ainda, com base na análise do que o texto descreve, como por exemplo, em *Le Nozze di Figaro*, de Mozart, momento em que Susanna canta o recitativo para a ária *Deh vieni, non tardar*.

A frase cantada é:

*Giunse alfin il Momento che godrò senz'affanno in braccio tudo' mio ídolo.*

Na tradução para o português temos:

“Finalmente chega o momento, que virá sem preocupação nos braços de quem eu adoro”.

Clark dialoga que, olhando para a linha musical que sai este recitativo, Susanna fala uma parte para si mesma, a *sotto você*, que revela que ela sabe que Figaro está escondido por meio da seguinte frase: "*Il Birbo è in Sentinella*".

A partir de então o autor indica que neste momento há uma oportunidade de Susanna se concentrar na direção de uma amante de faz de conta de Figaro, como se estivesse em um ataque de ciúmes e que durante esse faz-de-conta para uma "amante", os interlúdios musicais dão à Susanna uma oportunidade para se concentrar novamente em Figaro apenas com os olhos, curiosa para saber sua reação, mesmo com a piada sobre ele.

Também indica outra oportunidade para uma mudança de foco no olhar, que é quando Susanna começa a descrever a natureza, estando Figaro escondido nos arbustos. Clark considera-o bastante propício para que ocorra uma mudança do estado de espírito de uma brincadeira superficial de Susanna para uma profunda apreciação da beleza de seus arredores e, por isso, é fundamental que Susanna realmente se concentre no foco do olhar e realmente olhe. Quando Susanna olha e realmente "vê" estas referências específicas a seu redor, há um estímulo da memória. Ela poderia ter passado o tempo neste jardim com Figaro? Esta é uma oportunidade para Susanna mudar o "jogo" e revelar seus verdadeiros sentimentos sobre Figaro. Este cenário é apenas um exemplo da importância do foco. Olhos que estão vivos com o pensamento e realmente vêem e não são fixos, sem foco, são convincentes para uma audiência.

### **1.3.Aspectos Metacognitivos da Performance do Cantor Lírico**

Após as explanações anteriores, é possível perceber que na preparação do cantor lírico ocorre uma relação que engloba o estudo, tanto dos aspectos musicais, quanto dos aspectos cênicos. Desta relação deriva-se a performance do cantor, e nela estão contidas os elementos musicais (como as características da peça, estilo, partitura) e os elementos extra-musicais (constituído pela parte cênica, a corporeidade, os gestos, a movimentação em cena).

Sendo assim, o cantor lírico, para realizar performances musicais de alto nível, necessita de uma preparação que abranja os aspectos físicos, emocionais e mentais, e que estes, integrados, contemplem os aspectos musicais e cênicos da performance. Quando tais aspectos

não estão integrados, a performance poderá ficar distante do desejado e do que é consagrado como de alto nível.

Assim, diferentes autores como Hicks (2011), Emmons e Thomas (1998), Clark (2002), Lucca (2011) e Ostwald (2005), que desenvolveram técnicas de atuação cênica para cantores líricos, sugerem exercícios que têm como objetivo principal a simulação de situações reais e que vão ao encontro de teorias e conceitos de cognição e metacognição musical.

A estruturação de exercícios vocais e cênicos buscam permitir uma racionalização da performance. Nesse sentido, diferentes ações contidas nos métodos supramencionados buscam suprir a necessidade do cantor lírico que é integração entre os aspectos da técnica vocal com os aspectos cênicos. Para isso, simulam situações que podem ocorrer no palco, com o intuito de possibilitar uma previsão de ações e atitudes. Dessa forma, quando uma situação simulada durante a fase da pré-performance ocorrer realmente, durante a performance, o cantor já possui um repertório de soluções e uma capacidade de resolver os problemas. A partir das situações simuladas, é possível criar uma gama de escolhas interpretativas e de improvisos possíveis.

Assim, os métodos de atuação que são tratados na presente pesquisa, se debruçam sobre questões como, “Tornando sua personagem crível”, “superobjetivo”, “alinhamento corporal”, “relaxamento”, “o texto e o subtexto” a “mágica do e se...”, para estruturar seus exercícios de treinamento. Tais questões se relacionam intimamente com os temas tratados no sistema de Stanislavski.

### 1.3.1. Relação entre o Sistema Stanislavski e Teorias da Psicologia

Julga-se relevante esclarecer as bases que fundamentam os exercícios dos métodos de atuação aqui citados, pois elucidarão pontos importantes para futuros diálogos e reflexões. Dessa forma, o argumento sobre a inter-relação entre os exercícios propostos pelos métodos e as teorias da cognição é embasado tanto pela maneira como são propostos, como pela semelhança dos termos utilizados com o sistema stanislavskiano. A partir dessa exposição, também alguns preceitos do sistema de Stanislavski são confrontados, sob alguns aspectos, com as teorias da psicologia sobre cognição e metacognição.

Esta comparação se inicia a partir da tese de Harman (2010), desenvolvida na Universidade de Illinois, em que o autor relaciona os fundamentos desenvolvidos por Stanislavski com teorias atuais da metacognição. Para ele, há indicações de que o sistema stanislavskiano estava alicerçado em teorias da psicologia, devido à constatação de fontes

diretas da psicologia em seus trabalhos. Um exemplo disso, já citado anteriormente, é o psicólogo francês Armand Theodule Ribot. O termo “memória afetiva” criado por ele, inspirou Stanislavski a criar o termo “memória emocional”.

Além disso, Harman afirma ainda que, “muito do que aprendemos nas décadas após a morte de Stanislavski, sobre a mente humana e sua conexão com o corpo, podem servir para reforçar seu trabalho” (HARMAN, 2010 p. 2) e finaliza sua pesquisa destacando a grande contribuição do trabalho do mestre russo para as pesquisas em psicologia. Reforçando a afirmação, segue um trecho traduzido desse relato:

Konstantin Stanislavski não procurou redefinir o ofício do ator. Ele desejava, ao invés de descrever a mecânica realizada por gênios, tornar os seus métodos mais acessíveis a todos os intervenientes. Ele também lutou por uma estética global do teatro, baseada em reflexões sobre a experiência humana. A tenacidade e integridade com que conduziu seu estudo ao logo da vida buscava assegurar que o sistema nunca se tornasse mais importante do que a humanidade essencial do ator. Deve ser por isso, portanto, sem nenhuma surpresa, que o sistema tem se mantido ao longo do tempo. Nós podemos modificar nossa compreensão do mesmo, assim como podemos modificar o nosso entendimento da mente humana. Como William James, Stanislavski ainda tem muito a nos ensinar, um século depois que ele começou o seu trabalho a sério (HARMAN, 2010, p.70).

Contextualizando tais questões com o universo do cantor de ópera, várias são as etapas que podem ser percorridas até a performance final. Durante a etapa da preparação, as estratégias planejadas para a construção da personagem podem ser comparadas com as “ações físicas” do sistema de Stanislavski. O cantor estabelece ações para caracterizar e dar vida à personagem e as etapas se inter-relacionam para o alcance da performance ideal do cantor-ator. O superobjetivo da personagem, também é o do cantor-ator. Vislumbrar-se assim, as semelhanças com os ideais de Stanislavski. E o planejamento em etapas, as “ações físicas” ou as várias estratégias pessoais dos cantores, muito se assemelham a estratégias metacognitivas.

### 1.3.2. Metacognição

De uma maneira geral, a psicologia atribui às estratégias metacognitivas uma importante contribuição para os processos de aprendizado. Flavel e Wellman (1977) argumentam que sujeitos que se tornaram mais eficientes na execução das tarefas acadêmicas possuíam competências metacognitivas bem desenvolvidas, pois demonstraram compreender a finalidade da tarefa, planificar a sua realização, aplicar e alterar conscientemente estratégias de estudos e avaliar seu próprio processo de execução.

Quando relacionada ao ambiente escolar, Ribeiro (2003), acredita que a metacognição pode exercer influência sobre a motivação. Atribui esta afirmação ao desenvolvimento pelos alunos da noção de responsabilidade por seu próprio desempenho escolar, quando percebem que podem controlar e gerir os próprios processos cognitivos.

A cognição, de acordo com a psicologia cognitiva, relaciona-se ao conhecimento adquirido pela experiência ou aprendizagem. As estratégias meta-cognitivas, são utilizadas para garantir que o objetivo foi alcançado, e geralmente precedem ou seguem uma atividade cognitiva (LIVINGTON, 1997).

No caso da metacognição, corresponde a uma reflexão sobre as experiências cognitivas. Para Ribeiro (2003), a metacognição conceitua-se como o conhecimento do próprio conhecimento, à avaliação, à regulação e à organização dos processos cognitivos. Conforme exemplifica Livingston (1997), é um “pensar sobre o pensamento”. Sendo assim, a adoção de estratégias metacognitivas pode significar o aperfeiçoamento de uma performance musical.

A metacognição possui diferentes formas de definição, mas que abarcam significados semelhantes. Assim, para McLeod (1997), Shneider e Lockl (2002) é definida como um controle executivo, que envolve o monitoramento e a auto-regulação. Para Cross e Paris (1998) como o conhecimento necessário para monitorar, controlar o próprio pensamento e o aprendizado. Já Hennessey (1999) a define como a consciência do próprio pensamento, ou seja, a consciência necessária para entender o conteúdo e regular os processos cognitivos em relação ao aprendizado. Para Kuhn (2000), o construto metacognição pode ser conceituado como em um quadro de desenvolvimento, que durante seu curso, permite que uma pessoa se torne cada vez mais sob controle, consciente e eficaz de suas atividades.

Fernandes e Magalhães (2002) dialogam que a literatura atual de metodologia de ensino está embasada em premissas metacognitivas pronunciadas por clássicos, em que os princípios de aprender a aprender emergem de pedagogias da aprendizagem, como Vygotsky, Piaget e Bruner. Devido a isso, a literatura sobre metacognição passou a realçar a capacidade de auto-regulação da aprendizagem, e que se manifesta como a capacidade de planejar as atividades mentais, rumo à consecução de um objetivo.

Sendo assim, se traduz como uma monitoração da inteligência consubstanciada numa atitude de autonomia pessoal, na qual ao identificar “uma demanda interna e externa, estabelecem-se objetivos e critérios, planifica-se dirige-se e controla o rumo da ação, ponderando os erros e avaliando os resultados obtidos” (FERNANDES e MAGALHÃES, 2002).

### 1.3.3. Metacognição e Performance Musical

A importância de se aliar conhecimentos da psicologia cognitiva à performance musical reflete-se em artigos sobre o tema, que é cada vez mais recorrente e voltados para a compreensão dos processos de criação do músico. Isso se relaciona ao fato de que cada vez mais músicos de variadas vertentes, percebem que a performance musical demanda consciência dos processos cognitivos, conforme ilustra Domenici:

A construção de uma interpretação musical é uma atividade que demanda criatividade e objetividade. O modo pelo qual planejamos, procedemos e avaliamos o nosso processo de aprendizagem terá reflexos na performance. Quanto mais tivermos consciência dos processos cognitivos à execução musical, mais poderemos gerenciar e otimizar a prática (DOMENICI, 2005).

Na performance musical, a metacognição representa o desenvolvimento de atividades estrategicamente elaboradas para a superação de dificuldades específicas. Alves e Freire (2013) consideraram que a autoregulação pode ser considerada como um processo cognitivo, desenvolvido por meio de práticas estratégicas, que visam a aquisição e refinamento de habilidade intrínsecas do performer como automonitoramento e autoavaliação. Esses processos objetivam controlar os resultados da performance musical, e assim permitir que o músico atinja nível de excelência instrumental.

Para Clarke (1999) a performance musical pode contribuir significativamente para o conhecimento musical, pois “a maior parte dos processos mentais associados à experiência musical, continuam numa situação passiva e receptiva”. O autor também comenta que na tentativa de acessar tais processos, que são sutis e sofisticados, a psicologia da música tem criado tarefas de várias naturezas, mas que na maioria das vezes possuem utilidade duvidosa, e por isso tornam-se limitadas. No entanto, mesmo com essas limitações, afirma que a performance gera conhecimentos importantes, conforme a seguir:

Apesar de tudo, e mesmo tendo em conta todas estas limitações, é bastante evidente que a performance proporciona o conhecimento complexo e profundo dos processos mentais atribuídos ao pensamento musical humano. [...] tal como qualquer procedimento humano complexo, a performance musical ao mais alto nível, requer uma combinação notável de competências físicas e mentais ( CLARKE, 1999, p. 62).

Levando em consideração essas áreas ainda não acessadas, dos processos do músico, no caso da música vocal, a questão torna-se ainda mais forte. Davidson (1999) argumenta com relação ao desenvolvimento de competências motoras, na prática vocal, “não há meio visível

de manipularmos qualquer componente motor envolvido nessa atividade”. Isso se deve ao fato de que as cordas vocais não podem ser diretamente manipuladas ou observadas, ao contrário dos movimentos de um braço, mãos ou dedos que tocam piano. Ainda sobre a questão, elucida que:

Os cantores de ópera aprendem a usar a voz experimentando as sensações físicas que certos sons produzem. Uma vez aprendida essa sensação, tentam aplicar os mesmos meios pelos quais a sentiram a outras áreas da produção vocal. [...] O cantor aprende assim, a sensação física de tal técnica e o modo de colocar a voz para obter esse efeito, podendo, depois fazer transposições, de modo a obter o mesmo efeito ressonância e volume em outros sons e com outras consoantes e vogais (DAVIDSON, 1999, p. 82).

Sendo assim, levando em consideração essas áreas ainda não acessadas dos processos dos músicos, a metacognição quando aliada aos estudos da performance musical, poderá contribuir de forma rica para o conhecimento de ambos os campos: da música e da psicologia.

#### 1.3.4. Interrelações entre Metacognição e Performance Vocal

De acordo com guia elaborado pela NCREL (North Central Regional Educational Laboratory) <sup>9</sup> a metacognição consiste em três elementos básicos: desenvolvimento de planos de ação, manutenção e monitoramento do plano e avaliação do plano.

Assim, durante a fase de desenvolvimento do plano, é necessário levar em consideração o tempo para a realização da tarefa, qual tarefa será prioritária e de que forma sua realização irá contribuir para o desenvolvimento do conhecimento.

Na segunda etapa, que corresponde à etapa em que se está executando as ações planejadas, deve ser realizado um monitoramento do plano de ação, com questões sobre como estão sendo realizadas as ações, como é preciso proceder, qual informação é importante de ser lembrada, como ajustar os procedimentos e o que fazer perante a dificuldades.

Na última etapa, que corresponde à avaliação é preciso levantar questões sobre o plano de ação, como foi a qualidade de sua execução. Também é nesta etapa que se questiona sobre o que poderia ter sido feito, se poderia ter sido realizado de outro modo e como ficou o entendimento após a realização das tarefas.

---

<sup>9</sup>Strategic Teaching and Reading Project Guidebook.NCREL, rev.ed. 1995. Disponível em:

<<http://www.ncrel.org/sdrs/areas/issues/students/learning/lr1metn.htm>>

Partindo de Emmons e Thomas(1998), em toda a obra, sugerem três etapas para o processo da performance que se assemelham às sugeridas pelas teorias da metacognição. As autoras Emmons e Thomas (1998) defendem que para transcender as barreiras e alcançar uma performance de alto nível, o cantor deve planejar todas as etapas do processo de performance. Tais etapas são denominadas por elas de pré-performance, a performance em si e a pós-performance. A partir de uma tabela sugerida pelas autoras e traduzida a seguir, sugerem ações físicas e planos mentais, que abarcam três fases da performance. A exposição busca clarificar como a concepção desses exercícios se inter-relaciona com as teorias da metacognição.

Dessa forma, Emmons e Thomas defendem a formulação de planos para cada uma dessas etapas, e para tanto, sugerem três tipos de planos contendo ações específicas para cada situação. Na pré-performance utiliza-se o plano geral, no dia da performance um planejamento específico e ainda um plano de emergência para situações inesperadas. Julgam ser importante porque “você nunca sabe exatamente quando irá precisar de cada um destes três planos [...] nunca se sabe o que vai acontecer no último minuto”. Assim, inicialmente é preciso que um plano geral seja definido. Uma vez feito isso, é preciso prepará-lo em detalhes, seguindo as seguintes instruções:

- Um plano geral e de rotina para antes da performance. Nesta seção irá incluir coisas gerais como: informações sobre o local da performance, planos detalhados sobre como chegar ao local, alimentação e horário de sono, práticas no “modo performance” para sentir como está a preparação, aquecimento mental com palavras positivas.
- Um plano detalhado e de rotina para o dia da apresentação.
- Um plano detalhado e de rotina durante o tempo em que estiver no local da performance.

As rotinas específicas, por sua vez, devem conter ações que serão realizadas no dia da performance e toda a logística física de preparação como, horário para o banho, roupa que irá vestir, músicas para ouvir, maquiagem e cosméticos em geral, celular e carregador de celular, dentre outros. Além disso, as ações mentais com pensamentos específicos e vocalizes.

Já o plano de emergência deve ser desenvolvido, segundo as autoras, com muito zelo, pois poderá evitar ansiedade perante o inesperado, como por exemplo, se o ônibus atrasar, o que fazer? E se o próximo a passar não me levar em tempo suficiente? Possuir planos para estes momentos também é importante. Abaixo segue um modelo preenchido como exemplo.

| Ações físicas gerais   | Ações mentais gerais  | Técnica vocal geral   |
|--|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Local da apresentação e como chegar;</li> <li>• Alimentação e sono adequado;</li> <li>• Prática no “modo performance”</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Aquecimento mental (pensamentos positivos).</li> </ul>             | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Exercícios vocais de aquecimento</li> </ul>                        |
| Ações físicas específicas  | Ações mentais específicas   | Técnica Vocal específica  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Planejamento do dia com horários específicos para cada atividade como por exemplo:<br/>7:30 – alimentação e exercícios físicos;<br/>9:00 vocalizes preparatórios e ensaio; 12:00 almoço.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pensamentos específicos sobre o momento da performance.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Exercícios vocais voltados para o repertório em questão</li> </ul> |

Figura 7 - Tabela de ações físicas e mentais de Emmons e Thomas – Pré performance

Sendo assim, esta tabela pode ser utilizada de acordo com as necessidades de cada cantor, e desenvolvida em qualquer das etapas, a saber:

Pré-performance: a) Exercícios de aquecimento mental, que inclui o reforço do sentimento de auto-confiança, de estar preparado adequadamente para executar bem e com segurança, além de concentração nas próprias qualidades e em pontos fortes pessoais; concentração e confiança na peça que se está prestes a cantar; b) direcionamento da energia mental com o intuito de estabelecer o nível de excitação correto, que permitirá melhor concentração e melhor desempenho; c) Como forma de controle da ansiedade, exercícios de respiração, executados de forma lenta, também estão incluídos nesta fase; d) Arelados a estes exercícios mentais, também exercícios vocais e aquecimento físico também estão incluídos nesta fase.

Performance: nesta etapa o cantor precisa estar concentrado em tudo aquilo que planejou. Se a preparação foi completa, detalhada, terá uma atuação bem sucedida e evitará acontecimentos inesperados. Além disso, ao ter consciência da boa preparação, a segurança mental será melhor e mais facilmente manterá o foco.

Pós-performance: As autoras sugerem que esta etapa deve ser realizada quando o cantor estiver emocionalmente mais calmo, e é o momento em que deve escrever uma auto-avaliação sobre os sentimentos e ações desencadeados durante a performance e as habilidades mentais

utilizadas. Assim sugerem um questionário, indagando em que o cantor deve descrever seus pontos positivos, e aquele que sentiu que poderia ser melhor, o grau de stress e ansiedade, em caso de ansiedade, o que pode ter causado. Dentre outros.

Neste ponto é possível perceber a inter-relação entre os estágios de metacognição do NCREL e a proposta de Emmons e Thomas (1998). Percebemos a utilização do monitoramento e da auto-regulação, como meio para controlar o pensamento e o aprendizado, visando o desenvolvimento e refinamento das estratégias cognitivas, corroborando com Mcleod (1997), Schneider e Lockl (2002), Croos e Paris (1998) e Kuhn (2000).

A partir dessas definições, as inter-relações tornam-se mais claras. Os exercícios descritos propõem rotinas, com o intuito de controlar e superar dificuldades específicas. Um controle do próprio pensamento, com o intuito de melhorar a capacidade de aprendizado. Além disso, na fase da pós-performance, Emmons e Thomas (1998), defendem a prática da avaliação do desempenho em todos os aspectos, realizada na fase pós-performance. Essa atitude tem por objetivo melhorar as próximas apresentações, pois permite detectar problemas ocorridos durante a performance, quanto aos aspectos vocais, mentais, físicos ou a combinação deles.

Ao proporem um planejamento para a performance em fases, Emmons e Thomas estão seguindo os mesmos caminhos dos processos de monitoramento cognitivo – planejamento, regulação e avaliação – com o intuito de maximizar o aprendizado e, conseqüentemente, alcançar melhores resultados.

De forma mais resumida, outros métodos de atuação aqui utilizado nas referências, seguem exercícios semelhantes. Lucca (2011), por exemplo, foca no desenvolvimento das habilidades de atuação para a ópera. Com esse objetivo, investe em exercícios respiratórios para controle da ansiedade, e trabalho com o texto para despertar a personagem, conforme transcrição e tradução do texto da autora, a seguir:

Sente-se em algum lugar aonde possa fazer bem este trabalho. Relaxar a mandíbula. Imagine-se em sua cena de ópera a sussurrar o texto. Levante-se e mova-se, caso sinta esse impulso. Não fale em ritmo com o fraseado da música, apenas explore o texto e cada ideia apresentada. Pergunte a si mesmo o que faz você dizer cada frase. Tenha tempo para observar sua reação a cada frase. Assim, uma vez percorrido o caminho dessa cena, brinque com o fraseado e o ritmo, sem notas. Basta falar ou sussurrar no ritmo da música. Somente quando você puder percorrer o caminho emocional da peça em andamento, adicione o canto (LUCCA, 2011, p. 22).

Ao interpelar os argumentos e informações entre os métodos de atuação e as teorias da metacognição, busca-se suscitar reflexões sobre o planejamento e consciência do processo de performance. Sendo o planejamento amplamente defendido como meio essencial para o alcance de um patamar de performance considerado “de alto nível”, acredita-se que as teorias da metacognição contribuem para o processo de aprendizagem. Dessa maneira, um repensar sobre a própria performance, à luz das propostas metacognitivas, pode significar o alcance de novos níveis de performance e, assim, este artigo contempla contribuir para novos olhares, novas reflexões sobre a maneira pela qual cantores líricos se preparam para suas atuações cênicas.

Todos os autores retratados indicam direções que servem de apoio para que os cantores possam desenvolver-se cenicamente, de uma forma mais verdadeira. E também concordam que o trabalho corporal integrado ao vocal é o grande propulsor para o alcance da verdade cênica.

Percebe-se que a sistematização e planejamento são recorrentes nos métodos citados e nas propostas da metacognição. Sendo assim, tais meios podem servir de base para a superação de dificuldades de cantores líricos perante a atuação cênica. A sistematização e o planejamento fazem parte de um processo de autoconhecimento e a busca pela conquista da vida interior do artista. Uma possibilidade, um dos caminhos para o encontro com a verdade cênica do cantor lírico.

Assim, se por um lado, muitos cantores líricos aprendem pela vivência, visto que, na formação não há foco na atuação cênica, por outro, os recursos sugeridos e disponibilizados pelos métodos de atuação aqui tratados e, em especial o de Emmons e Thomas, apresentam-se como importante ferramenta metacognitiva, em que a vivência pode ser antecipada, por meio das simulações de situações reais.

Percebe-se que é possível desenvolver o autocondicionamento, desde o estabelecimento de metas e estratégias para o caso de uma audição, por exemplo, a partir da simples organização de horários para estudos e o encaixe de outras tarefas, até o controle da ansiedade por intermédio de exercícios de controle da respiração. De uma forma geral, o alcance do equilíbrio entre as tarefas, o controle da ansiedade, a prática de pensamentos positivos sobre o momento da performance e o automonitoramento para todas as questões anteriores, fazem parte do treinamento e se relaciona intimamente com as teorias da metacognição.

A partir da argumentação de que os métodos de atuação aqui tratados se inter-relacionam com as teorias da cognição e metacognição, foi possível deslumbrar sobre a inserção desses treinamentos para o cantor lírico antes mesmo de ir para o mercado de

trabalho. Assim, o que aprende pela vivência, caso fosse antecipado para sua formação de base, poderia lhe trazer mais respaldo perante as desafiadoras situações do palco. Ou seja, para as novas demandas direcionadas ao cantor lírico e que estão relacionadas ao tipo de espetáculo que o público almeja assistir, é necessário todo um trabalho que não se resume apenas ao estudo musical. É necessário o trabalho corporal e mental atrelados ao vocal e ao cênico para a conquista do sinergismo total para a *obra de arte total*, como já dizia R. Wagner, a respeito da ópera.

O que Emmons e Thomas propõem são maneiras completamente possíveis para *transcender barreiras* e alcançar uma performance de elite. Isso significa compreender o que se sabe e o que não se sabe e, a partir dessa compreensão, estabelecer estratégias para melhorar a execução de obras, a performance musical. Dessa maneira estabelecem um diálogo com a metacognição, que se apresenta, portanto, como importante contribuição para a formação do cantor lírico.

O que foi aqui apresentado são explicações a partir de levantamento bibliográfico, de cruzamento de dados entre os autores da referência bibliográfica, uma breve explicação teórica. No capítulo que se destina a análise dos dados coletados na entrevista, tais informações serão redirecionadas para comparação entre a teoria e a prática dos cantores entrevistados.

Mesmo com todos os passos sugeridos por esses métodos, é possível argumentar que cada artista possui uma forma individual de encarar e interpretar diferentes personagens e isso também está relacionado às diferentes vivências, valores e visões do mundo. Devido a esta característica de que cada interpretação ou cada criação do personagem passa por um processo único, não é possível, e nem é a intenção, alcançar apenas um caminho, uma solução única para a integração entre a expressão vocal e a expressão cênica. Mas acredita-se, que o relato dos processos práticos dos cantores, ainda que esteja no âmbito da subjetividade seja relevante no sentido de dispor sugestões e levantar reflexões e discussões para cantores líricos. Mas principalmente, que possa contribuir para o fortalecimento do conhecimento compartilhado por um coletivo de cantores. Para tanto, o capítulo a seguir abordará sobre a metodologia utilizada para as entrevistas com os cantores selecionados para a pesquisa.

## 2. METODOLOGIA

O interesse pelo tema desta pesquisa surgiu a partir de minhas próprias dificuldades perante a construção de uma performance cênica para uma audição, sendo que naquele momento, toda a preparação musical e vocal já havia sido realizada. O processo de integração da expressão cênica com a preparação técnico-musical mostrou-se como um desafio neste momento. A ausência dessa preparação gerou insegurança, ansiedade e queda de rendimento.

O mesmo ocorreu durante a preparação para a peça de teatro enquanto ainda era aluna da graduação. No contexto da peça a voz representava as angústias, alucinações e desejos das personagens. A minha voz atuaria em um segundo plano, como se fosse da personagem. A dificuldade e o grande desafio desse momento foi que não conhecia o roteiro da peça teatral, apenas a letra da música. Em determinada ária, relatava o sofrimento de uma moça que havia sido abandonada. Porém, seu amado não existia, era uma alucinação. O sentido neste caso muda completamente e a expressão também. Foi preciso um reajuste das expressões à técnica e administrar as tensões corporais relativas às novas exigências.

Outro ponto que tornava o caminho um pouco mais subjetivo, e portanto, mais moroso para mim, é o fato de que no ensino do canto lírico utilizam-se muitas metáforas. Na tentativa de unir as expressões da técnica vocal aos gestos, sempre buscava seus significados e assim, relacioná-los. Buscava meios que me explicassem como unir as duas expressões artísticas, da mesma forma que buscava meios mais objetivos, científicos, no lugar do subjetivo. Como por exemplo, o funcionamento correto do aparato vocal e conseqüentemente, da técnica vocal em si.

Sendo essas dificuldades recorrentes durante meus anos de estudos em canto lírico, a abordagem desse tema está interligada à construção da integração entre a expressividade vocal e a expressividade cênica para um objetivo único, que é a performance final.

A procura por meios de transpor a dificuldade em integrar dois eixos expressivos que compõe a performance, me fez recorrer à diversas leituras. Foi possível perceber que a dificuldade de cantores líricos em se expressar cenicamente é um problema recorrente e atual deste campo de atuação e tema comum em vários trabalhos científicos. Constatou-se que essa dificuldade não acontece de forma isolada, representando em muitos casos, barreiras para o desenvolvimento performático do cantor lírico. Então, como ponto de partida para o que se propõe esta pesquisa, estas inquietações foram traduzidas para a seguinte questão de pesquisa: como cantores líricos desenvolvem musicalmente suas personagens em óperas, levando em

consideração a integração entre a voz e o corpo, os aspectos músico e vocais, os aspectos cênicos e os elementos extramusicais (gestos)?

## **2.1.Característica da Pesquisa**

A investigação aqui proposta apresenta características subjetivas, porque cada entrevistado possui uma forma individual de perceber e interpretar diferentes personagens que tem relação com as diferentes vivências, valores e visões do mundo.Sendo a subjetividade algo que varia de acordo com o julgamento de cada pessoa; ou ainda, é um tema que cada indivíduo pode interpretar da sua maneira, relaciona-se ao sentimento de cada pessoa, sua opinião sobre determinado assunto.Devido a isso, esta investigação está no âmbito da subjetividade.

A pesquisa qualitativa é apontada por Flick e cols. (2000) como aquela que prioriza a compreensão como princípio do conhecimento, e que por isso, nesse modo de pesquisa, há preferência pelo estudo de relações complexas, ao invés de explicá-las por meio do isolamento de variáveis. Levando em consideração que a fonte dos dados são pessoas e suas relações, esta pesquisa possui o caráter de qualitativa.

## **2.2.Instrumento de Coleta De Dados**

O instrumento utilizado para a obtenção dos dados é a entrevista semiestruturada. Segundo Lavine e Dione (1999, p. 188), ao se reduzir o caráter estruturado da entrevista e torná-la menos rígida (ou seja, ao optar pela entrevista semiestruturada), o entrevistado sente-se mais confortável para formular uma resposta pessoal, e assim, aumenta a possibilidade de se obter uma ideia melhor do que realmente pensa.

De acordo com Marconi e Lakatos (2003), a técnica de coleta de dados assumida nesta pesquisa caracteriza-se como documentação direta, e por ser entrevista, enquadra-se na categoria de observação direta intensiva.

A escolha pela entrevista foi baseada no conceito de Marconi e Lakatos (2003) que a indicam por ser uma conversação efetuada de maneira metódica que proporciona ao entrevistador, de forma verbal, a informação necessária (MARCONI e LAKATOS, 2003, p. 222).

Segundo Gaskel (2002), Gerhardt e Silveira (2009), a entrevista representa uma técnica de coletas de dados não documentados sobre determinado tema e de interação social,

proporcionando assim, uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca a obtenção de dados, e a outra se apresenta como fonte de informação. Dessa forma, a entrevista poderá ser de caráter exploratório ou de coleta de informações. “A de caráter exploratório é relativamente estruturada; já a de coleta de informações é altamente estruturada” (GERHARDT e SILVEIRA, 2009).

Além disso, sua importância está fundamentada para esta investigação, por representar o meio mais eficaz de mapeamento e compreensão das rotinas de preparação para personagens em ópera, pois de acordo com Gaskel (2002):

O emprego da entrevista qualitativa para mapear e compreender o mundo da vida dos respondentes é o ponto de entrada para o cientista social que introduz então, esquemas interpretativos para compreender as narrativas dos atores em termos mais conceituais e abstratos, muitas vezes em relação a outras observações. A entrevista qualitativa, pois, fornece os dados básicos para o desenvolvimento e compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação. O objetivo é uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos (GASKELL, 2002, p. 65)

### **2.3. Universo da Pesquisa e Sujeitos**

O universo da pesquisa é o campo de trabalho de cantores de ópera do Distrito Federal (DF), como forma de compreensão de características, a partir de diferentes contextos pessoais. Dessa forma, é pertinente uma breve contextualização sobre as características desse campo de trabalho no Distrito Federal.

#### **Contextualização Breve**

As atividades referentes à ópera no Distrito Federal, concentram-se principalmente em na capital, Brasília. Na cidade vem sendo realizado desde 2011 o Festival de Ópera de Brasília. No repertório, óperas como Carmen, La Bohème, Cavalleria Rusticana, Olga, Tosca e a Cartomante.

Na primeira edição do festival, foi realizada uma homenagem ao maestro Silvio Barbato, quem estimulou o hábito de assistir aos concertos gratuitos semanais como também foi o responsável por popularizar a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro, por meio da apresentação de óperas como o Barbeiro de Sevilha, de Gioacino Rossini, Carmen de Bizet, dentre outras.

Os locais das apresentações iniciaram no Teatro Nacional Claudio Santoro, mas com a interdição do referido teatro as outras edições foram transferidas para o Teatro Pedro Calmon.

Algumas montagens são realizadas por meio do Fundo de Amparo à Cultura, patrocínios privados, SESC e por intermédio da Associação Ópera Brasília. Nesse nicho, os projetos contemplam récitas em teatros nas cidades-satélites, com preços promocionais, com o intuito de divulgação e formação de platéia.

Os cantores entrevistados, estão envolvidos diretamente nessas atividades, como cantores, produtores, diretores cênicos, ou ainda, um misto delas. Três entrevistadas também atuam em outras capitais do Brasil, como Rio de Janeiro e São Paulo. Além das atuações em óperas, a grande maioria dos entrevistados, também atua lecionando em espaços como a Escola de Música de Brasília, escolas particulares especializadas ou em espaços particulares independentes.

No contexto da formação do cantor, na Universidade de Brasília, um importante projeto que completou 21 anos em 2015, vem sendo realizado com o intuito de desenvolver as técnicas de atuação para o canto lírico. O projeto Ópera Studio, coordenado pela professora Irene Bentley, é um projeto de extensão que consiste na encenação e produção de óperas e conta com a colaboração de monitores, alunos bolsistas, voluntários da comunidade do Distrito Federal e profissionais parceiros. A criação ocorreu quando a coordenadora do projeto percebeu que os alunos de canto da UnB não tinham a oportunidade de cantar em uma ópera completa e se formavam sem experiência de subir no palco. Assim, surgiu a disciplina que virou um projeto de extensão.

#### **2.4. Critério de Seleção dos Sujeitos**

O critério de seleção priorizou cantores e cantoras com experiência profissional mínima de 10 anos atuando em óperas. No entanto, os cantores com este perfil nem sempre residem apenas em Brasília, e por isso, a delimitação pela cidade baseia-se naquelas cantores formado nela.

#### **2.5. Procedimentos de Contato**

Na finalização da entrevista piloto foi solicitado à cantora participante, indicações de possíveis cantores, aptos para contribuir para a pesquisa. Assim, foi formada uma lista de telefones e nomes e, a partir dela os contatos foram iniciados.

Os primeiros contatos foram realizados por telefone ou por envio de mensagem privada em redes sociais. Nesta fase, cada pessoa consultada era informada previamente do

tema e objetivos da pesquisa, para em seguida ser averiguada sobre o interesse em participar da pesquisa e da disponibilidade.

## **2.6.Procedimento das Entrevistas**

Para que a etapa das entrevistas pudesse acontecer, uma importante etapa a antecedeu. Denominada de entrevista piloto ou pré-teste, sua importância foi vital para ajustar o foco que deveria ser assumido para a elaboração das perguntas. Também contribuiu para que a entrevistadora optasse entre um questionário on-line ou entrevista presencial. Segue na subseção a seguir o detalhamento dessa etapa.

### **2.6.1. Entrevista piloto (ou Pré-teste)**

Marconi e Lakatos (2003) definem que a pesquisa piloto (ou pré-teste) tem como uma das principais funções, o teste do instrumento de coleta de dados, e conseqüentemente, as habilidades de argüição do pesquisador. Além disso, os autores ressaltam que é uma fase importante porque permite uma estimativa sobre os futuros resultados, podendo inclusive alterar hipóteses, modificar variáveis e a relação entre elas. Quando realizada, proporciona maior segurança e precisão para a execução da pesquisa.

Para esta etapa foram selecionadas duas pessoas, uma para a entrevista semiestruturada e presencial e outra para responder um questionário, sem a presença da pesquisadora.

No dia 22 de setembro de 2014, foi realizado um piloto da entrevista semi-estruturada no Teatro Dulcina de Moraes, com uma cantora lírica atuante em óperas em Brasília. Também no mesmo período, previamente combinado, as mesmas questões foram enviadas por e-mail para uma segunda cantora, que respondeu prontamente. A partir dessas duas entrevistas-piloto, foi possível perceber a necessidade de aprimoramento das estratégias da entrevista, visando uma melhor adequação delas, para o alcance dos objetivos específicos. Em decorrência dessa necessidade, algumas perguntas foram retiradas, na intenção de transformar o questionário em apenas um roteiro, uma vez que se trata de entrevista semiestruturada.

Após estes dois procedimentos terem sido realizados, a opção pela entrevista presencial e semiestruturada foi escolhida como a mais adequada, devido ao foco e a possibilidade de diálogo que a presencial permite.

### **2.6.2. Formulação do Roteiro e Entrevistas**

As entrevistas foram realizadas conforme a disponibilidade dos participantes. Algumas foram em seus locais de trabalho, em locais públicos e outras em suas residências.

Os temas para as questões semiestruturadas foram formados de acordo com o que demandavam os questionamentos iniciais da pesquisa. Portanto, em um primeiro momento e como forma de valorizar as informações que seriam expressas, argüia sobre o tempo de experiência profissional de cada participante, uma vez que a experiência mínima de dez anos é requisito para a pesquisa. Depois, buscou-se compreender se possuíam dificuldades ou obstáculos para a preparação de personagens e se seguiam rotinas (rituais) de preparação para seus personagens, com o intuito de abstrair estratégias metacognitivas. E por último, foram abordados os aspectos da expressão vocal e cênica. Em síntese, o gráfico a seguir apresenta uma compilação dos passos seguidos para a formação do roteiro.

### FORMULAÇÃO DO ROTEIRO

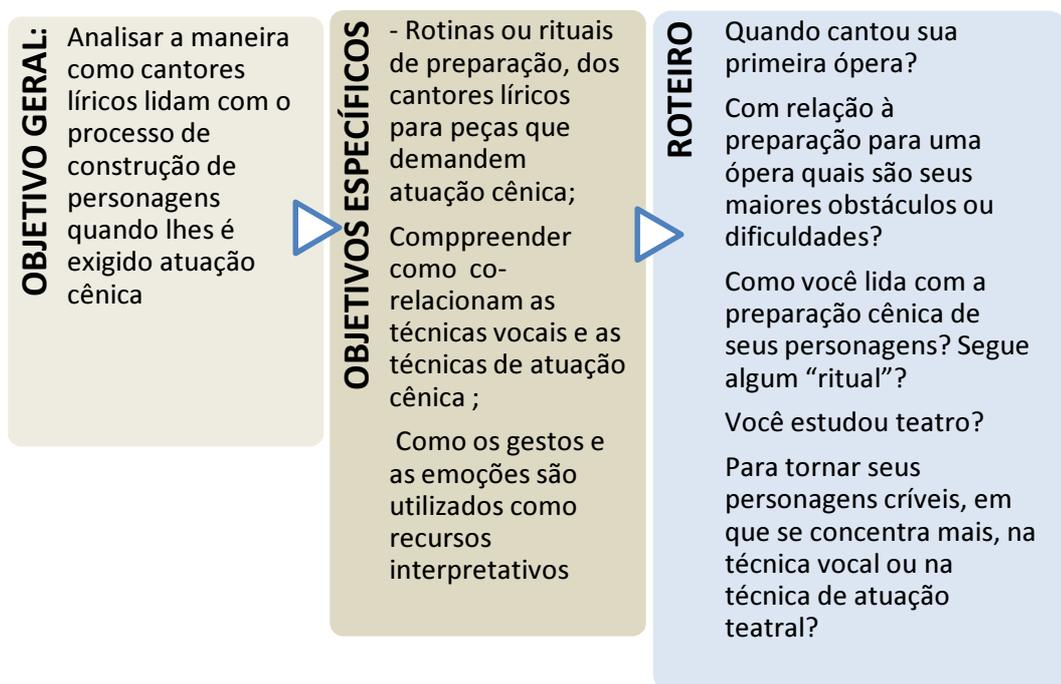


Figura 8 - Formulação do Roteiro

Durante as entrevistas, as perguntas eram lidas para os participantes para que se inteirassem e para que pudessem ficar mais livres para falar, sem se preocupar em um formato mais fechado. No decorrer das respostas, a entrevistadora fazia outras questões

complementares sobre pontos que surgiam durante os relatos, e por isso, as respostas retratam de forma diferenciada e pessoal cada entrevistado.

As entrevistas foram realizadas pessoalmente e registradas em vídeo com a câmera do notebook, com o intuito de facilitar o processo de transcrição. Cada seção teve aproximadamente 25 minutos, e foram realizadas entre novembro de 2014 e abril de 2015, nas residências, locais de trabalho dos participantes e em locais públicos. Após as transcrições, outras questões foram realizadas com alguns dos participantes, com o intuito de enriquecer pontos importantes inicialmente levantados.

## **2.7. Análise dos Dados**

A análise de conteúdo “permite a descrição sistemática, objetiva e quantitativa do conteúdo da comunicação” e faz parte dos métodos de procedimento ao qual pressupõe uma atitude concreta em relação ao fenômeno estando assim, limitada a um domínio particular, de acordo com MARCONI e LAKATOS (2003).

A análise de dados para esta investigação se baseou na *Análise de Conteúdo*, de Bardin (1977). E o procedimento utilizado para a interpretação das respostas foi a análise categorial. Tal procedimento “funciona por desmembramento do texto em unidades, em categorias segundo reagrupamentos analógicos” (BARDIN, 1977, p. 153).

Para Bardin (1977), a categorização é conceituada como “uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto, por diferenciação e, seguidamente, por reagrupamentos segundo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos” (BARDIN, 1977, p. 117).

Este mesmo autor, explica que há diferentes critérios de categorização, de acordo com a semântica, sintática, léxica, expressiva, dentre outros. Nesta investigação, a análise dos dados assume os critérios semântico e léxico, por estarem mais relacionados ao entendimento dos sentidos dos discursos, e estes por sua vez, aos questionamentos iniciais que integram a pesquisa.

Sendo assim, o primeiro passo foi transcrever integralmente as entrevistas que foram registradas em vídeos. Após as transcrições, para a fala de cada participante, foi atribuída uma cor e os nomes dos participantes foram mantidos em sigilo em conformidade com determinações do Departamento de Ética da UnB. Para eles, foram dados nomes de cantores

famosos, a saber: Tiziana Fabricini, Maria Callas, Lucia Terrani, Pavarotti, José Carreras. Porém, por uma questão de validação das referências, somente os primeiros nomes serão utilizados.

Em seguida os textos foram lidos e analisados diversas vezes com o intuito tanto de compreender e definir categorizações e subcategorizações, como de abstrair informações, pois segundo Bardin (1997) *“a tarefa do analista é ser agente duplo, detetive, espião e analisar as mensagens por esta dupla leitura onde uma segunda leitura se substitui à leitura “normal” do leigo, é ser agente duplo, detective, espião...”*(p. 9).

A partir desta leitura aprofundada, todas as frases de cada resposta foram separadas em uma tabela inicialmente organizada entre o tema da pergunta e as respostas. Depois, uma terceira coluna foi inserida e para cada resposta, uma palavra ou frase era atribuída, de acordo com a ideia central. Em seguida, a partir da apuração e interpretação desses dados originaram-se, conseqüentemente, subcategorizações, e uma nova tabela foi gerada a partir das respostas. Por conseguinte, as características em comum foram selecionadas e formou-se a categorização geral. Um resumo desta trajetória é ilustrado na figura a seguir:

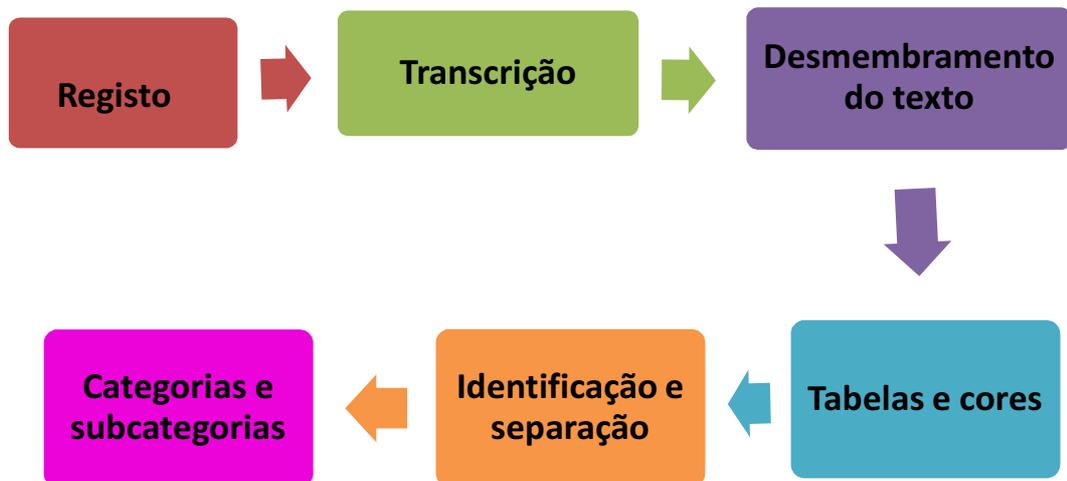


Figura 9 - Análise Categorial de acordo com Bardin (1997)

Após a categorização geral, foi realizada a comparação destas com as referências bibliográficas, com o intuito de fortalecer os argumentos, e serão expostos na seção a seguir.

### 3. RESULTADOS

Após a análise minuciosa dos dados obtidos dos discursos dos entrevistados, serão apresentados em forma de categorias. A ordem da apresentação foi escolhida a partir da perspectiva mais geral para depois aprofundar nos detalhes. Sendo assim, a perspectiva mais geral está relacionada a algumas características do campo de trabalho dos cantores líricos e suas relações estabelecidas a partir dele. Assim, a primeira categoria irá relatar alguns pensamentos dos cantores entrevistados tanto sobre o que ocorre e que interfere em suas performances, como opiniões sobre como poderia ser diferente.

Primeiramente, serão apresentados de forma resumida dando destaque aos pontos mais relevantes para o que ficou estabelecido para cada objetivo. Em seguida, serão apresentadas reflexões, a partir da comparação com as referências bibliográficas apresentadas na revisão da bibliografia.

#### 3.1. Formação e Campo de Trabalho

Os relatos dos entrevistados são semelhantes. Com relação às mudanças ocorridas no âmbito de suas práticas e mais especificamente, sobre a importância crescente atribuída à atuação cênica dos cantores, constata-se que diferentes enfoques nos diálogos retratam um contexto único e foram classificados conforme a seguir:

A respeito da expressão cênica, Lucia acredita que a expressão cênica é algo moderno. Exemplifica com um vídeo de uma récita da ópera Adriana Lecrouveur em que observou que mesmo a cantora não apresentando nenhuma expressão é aplaudida durante cinco minutos. Os detalhes da fala são expostos a seguir:

E a expressão cênica... Acho que é muito uma coisa moderna né....eu sempre falo uma coisa que... Uma vez vi um vídeo da Freni no Lascala fazendo a Adriana Lecrouveur e ela não tinha expressão nenhuma, nenhuma, nenhuma... Pelo menos cantando essa ária que é a ária do final que é bem linda e tal, não tem nada no corpo e na voz dela, a não ser pelo fato dela estar fraca e mostrar um pouco disso, que me passa alguma emoção cênica. Ela foi aplaudida durante cinco minutos. Entendeu? Então eu acho que é uma coisa de uma tradição que tá mudando. E acho que hoje em dia ninguém aceita mais isso tão bem... Por mais que ela cante bem e seja muito aplaudida, as pessoas esperam mais quando vão à uma ópera, por uma questão da mídia, TV, cinema elas querem ver isso incorporado na ópera também, até porque é um drama (LUCIA).

Quanto ao trabalho técnico de teatro, José aponta que é essencial para o desenvolvimento do raciocínio em cena, que deve abarcar, tanto tomadas de decisões perante as situações de improviso no palco, como sobre a vivacidade da personagem, conforme relato a seguir:

No palco acontece tanta coisa de improviso... Você tem que estar raciocinando; mas vivendo uma outra vida racionalmente. Não dá para simplesmente ficar parado no palco cantando, emitindo sons. Isso não tem mais sentido nenhum. Então tem que haver o trabalho técnico de teatro (JOSÉ).

Com relação ao tipo de interpretação exigida pela ópera, principalmente na contemporaneidade, Maria acredita em uma mudança do perfil do cantor de ópera. Ocasionalmente por novas exigências do público de óperas, bem como avanços tecnológicos, conforme argumentos expostos nesta, pesquisa refletem diretamente na maneira como o cantor interpreta na contemporaneidade. Sobre isso, Maria argumenta:

Por isso o perfil do cantor de ópera está mudando. Por exemplo, a Anna Netrebko fazendo La Traviata, você vai ver que ela se entrega totalmente para a Violetta, a ponto de respirar no meio da palavra, quebrar o agudo, não dá o agudo que todo mundo dá, ela dá a nota mais grave. Porque ela fica exausta. Ela saracoteia, ela roda, ela se joga, mas o povo ama. Então existe também a questão do público. O público hoje que vai à ópera é um público que frequenta o cinema e vê efeitos especiais de última geração. (MARIA).

A literatura aqui apresentada demonstrou que a ópera vem seguindo uma tendência geral da música erudita, que pede por uma renovação. O objetivo das entrevistas foi justamente estabelecer relações entre a teoria aqui apresentada e as práticas dos cantores. Neste sentido, os relatos dos cantores entrevistados demonstram que vêm sentindo as exigências dessa renovação em suas performances. Sentem que realmente precisam alcançar uma atuação semelhante às atuações de atores, e por isso há uma necessidade de que se desenvolvam cenicamente, conforme argumento já exposto a partir de Guse, 2009 (p. 15) e que Hicks (2011) também pensa semelhante, algo que pode ser constatado a partir da sua afirmação de que a maioria dos cantores que procuram carreiras operísticas passa pouquíssimo tempo em aulas de teatro.

Mas essa necessidade esbarra em um empecilho que se origina durante a formação do cantor. Segundo Guse (2009), há uma carência na sua formação preparatória em nível nacional de disciplinas, que abordem os aspectos cênicos necessário para este tipo de atuação, e por conta disso, muitos cantores concluem seu curso de formação sem possuírem uma base sólida e organizada sobre como construir uma personagem em ópera.

O entrevistado Luciano, também fez observações sobre o tipo de formação no Brasil e a compara com sua formação em Londres. Devido à característica do curso, teve a oportunidade de se formar “metade cantor de ópera, metade como cantor de concerto”. No ponto de vista de Luciano, esse detalhe é muito relevante, porque no Brasil os cantores são formados de uma maneira mais geral, ou seja, ópera e música câmara são ensinadas indistintamente. E isso não ocorreu em sua formação em Londres, conforme retratado a seguir.

[...] E fora do Brasil especialmente, no caso da Inglaterra, onde eu fiz o Mestrado, os cursos de canto, a partir da graduação, mas especialmente, a partir das pós-graduações, eles têm duas modalidades, que é a modalidade ópera e modalidade música de concerto. Então na modalidade ópera você só vê o que é relacionado à formação do cantor-ator. Ou seja, você só vê repertório, preparação do repertório, línguas e tudo que envolve o trabalho do ator no trabalho do cantor de ópera. Atuação, movimento, movimento cênico, maquiagem, montagem de figurino... Toda essa parte é vista como matéria mesmo do curso. E aí isso faz uma grande diferença, porque você tem um estudo mais sistemático daquilo. Claro que você pode adquirir esses mesmos conhecimentos pelo tempo de prática. Só que na prática você vai adquirindo esses conhecimentos de uma maneira desorganizada e não conduzida, não sistemática. Então te dá uma base muito legal, fazer, ser dessa forma, com tudo separadinho (LUCIANO).

### 3.1.1. Reflexões

A partir dessas afirmações, há uma forte tendência a deduzir que a solução seria incluir o teatro durante a formação de canto, uma vez que muitos cantores já investem em cursos de teatro em paralelo ao curso de canto. Entretanto, pelo que indica Fernandino (2008), a interação entre Música e Teatro ocorre de forma desconexa no contexto brasileiro. Tanto para atores que pretendem adquirir técnica vocal para cantar em peças, quanto para cantores que pretendem aperfeiçoar as técnicas de atuação, parece haver uma dificuldade geral.

As características que se apresentam a partir dos dados, demonstram que o tipo de atuação cênica do cantor lírico pede por uma formação que ainda não criou raízes sólidas no Brasil. Em contrapartida, os cantores, observando essas transformações, vêm buscando por, meio de cursos, formas para se desenvolverem na área.

Unindo a fala do entrevistado Luciano com as citações de Fernandino (2008), as conexões entre a música e o fazer teatral não ocorrem. Acredita-se que, talvez a direção a ser tomada seja também adotar em um contexto único, o da ópera, a sistematização do estudo em seções: figurino, maquiagem, movimento cênico, montagem de figurino, além das relações destes com a música em si. Como forma de reforçar e convergir os argumentos apresentados novamente, emerge o que foi demonstrado sobre as ações físicas nas seções Sistema de

Stanislavski, em que claramente se percebe que essa sistematização já era almejada em seu tempo. E as relações do teatro com a música se evidenciavam a partir da abordagem do “Tempo-ritmo”.

### 3.2. Inter-Relação com o Teatro e Especificidades

As reflexões anteriores também fazem a ligação para esta seção que se inicia. A partir do relato do entrevistado Luciano, que na concepção dele, apesar de crer na técnica teatral para deixar o personagem mais verdadeiro, a relação do cantor com os elementos que constituem um espetáculo é diferente. Ou seja, a atuação do cantor de ópera e a atuação do ator de teatro são completamente diferentes, não apenas porque possuem formação diferente, mas também devido às formas diferentes de estarem no palco e de se relacionarem com outros elementos e indivíduos. E nesse sentido afirma que ópera é teatro, mas também é algo mais, e esse algo mais é muito importante.

Sobre a questão da atuação do cantor de ópera, é que não tem como se negar que o cantor de ópera e o ator de teatro, eles são dois profissionais diferentes, com formações e com necessidades diferentes, com formas diferentes de estarem no palco. Então, coisas com as quais o ator de teatro não tem que se preocupar, não faz parte do trabalho dele, para o trabalho do cantor de ópera representam uma parte importante e crucial. O ator de teatro não precisa se preocupar em cantar entoação, com respiração, com colocação de voz, saber todas as notas, saber todos os ritmos e ter que seguir a orquestra, ter que olhar pro maestro. Quer dizer, a interação dele com o que acontece dentro do palco, é diferente da do ator de teatro, que pode estar completamente envolvido com o que está somente dentro do palco e não tem que se preocupar em cantar. Então não dá, acho inaceitável que se diga que ópera é teatro. Ópera também é teatro. Mas é outra coisa junto com o teatro. E essa outra coisa é muito importante (LUCIANO).

Maria opina de forma semelhante, a respeito da atuação na voz, no contexto do teatro e no contexto da ópera. Enquanto a voz está inserida no contexto do teatro, pode assumir imperfeições sem que isso lhe cause crítica negativa. No contexto da ópera, assume a responsabilidade de ser um instrumento musical e a exigência aumenta.

Por exemplo, no teatro, se seu personagem quebrar a voz, não tem o menor problema. Ninguém vai dizer no outro dia na crítica “a voz do ator quebrou em tal momento”. Já na ópera, se você está emocionada ou não, se você quebrar uma nota, você será criticada, por melhor atriz que você seja, entende (MARIA).

Maria ressalta ainda que na ópera, apesar do cantor precisar também ser um ator, “há momentos que o cantor precisará deixar de lado”, ou seja, há momentos em que a voz será o

único veículo de expressão. Semelhante à Maria, José concorda que “existem momentos em que você tem que gelar o personagem e pensar na técnica”. Isto é, a ópera sendo um tipo de expressão cênica demanda dos cantores que sejam bons atores também. Porém, tem como elemento principal a boa qualidade técnica da voz, acima de tudo. E a expressão da emoção está intimamente relacionada à qualidade técnica da voz, conforme Maria relata:

[...] Então o que acontece, o que você tem que aprender na ópera? Ser um bom ator, mas saber a hora que o cantor tem que se sobrepor ao ator. E aí a voz tem que atuar. E como é que a voz atua? Com uma boa técnica. Se você não tem uma boa técnica, não adianta a voz ser linda e inexpressiva. Mas também não adianta ser super expressiva e não ter uma boa técnica (MARIA).

Ainda sobre as especificidades entre a ópera e o teatro, a entrevistada MARIA também aponta que possuem diferenças na forma de atuação. A este respeito relata que diferentes relações são estabelecidas em cada contexto. Como o grupo de teatro passa mais tempo junto, as relações são mais sólidas, como uma família. Isso gera uma liberdade maior entre os membros para sugerir ou opinar sobre as formas de atuação. Já na ópera, a convivência é muito pequena, cerca de vinte a trinta dias e por isso, não há muita liberdade para troca de experiências. Devido a isso, a preocupação do teatro com relação à construção estética é muito mais acentuada do que na ópera, em que os cantores preocupam-se mais com a voz. Indagada se isso significava uma diferença para a performance na concepção dela, respondeu que sim, da seguinte maneira:

É diferente, é muito diferente. Quando você constrói a relação de grupo, o que acontece, o grupo briga, faz as pazes, o grupo tem que aprender a conviver como uma família. E quando você faz uma ópera que você fica somente vinte, trinta dias com aquele pessoal. E o cantor de ópera está mais preocupado com a forma como ele vai cantar do que com o espetáculo em si, entende? Não existe aquela preocupação de uma construção estética de um espetáculo que o teatro faz. O diretor de teatro incita você a uma construção em grupo. E na ópera não, é cada um por si. É um pouco cada um por si. Não existe, por exemplo, na ópera você não se sente com liberdade de virar para um colega e falar assim “pô isso não tá bom, faz assim, faz assado”, ou o diretor não fala isso (MARIA).

Maria, devido à sua dupla formação, pois além de cantora, já atuou no teatro e agora é estudante de artes cênicas, consegue também traçar uma comparação entre a ópera e o teatro. Evidencia que o tipo de atuação para a ópera não pode ter a mesma entrega física do teatro, pois é preciso direcionar a energia corporal para a voz. A este respeito faz a seguinte assertiva:

Se você vai fazer um recital e você usa o corpo, primeiro você gasta uma energia brutal e você precisa dessa energia para o canto. [...] Essa entrega física que a gente está dando aqui, no canto lírico não pode. Numa ópera de três horas, se você cantar tudo com essa entrega física, não chega ao final, porque sua voz não aguenta. É uma maratona vocal. Então se você tem um excelente domínio técnico, você expressa uma emoção na voz. Mesmo que você esteja emocionada, você não gasta essa energia fisicamente. A não ser que você tenha muita resistência física e muito preparo físico, o que geralmente o cantor de ópera não tem (MARIA).

Retornando à literatura que baseia esta pesquisa, Velardi (2011) elucida, a partir de levantamentos de entrevista com uma cantora lírica que “quase sempre o cantor tem formação musical apenas, e não cênica” e, dessa forma, “palavra e ação física caminham em separado; um não justifica o outro”. Ressalta ainda que o grande desafio para o cantor lírico é encontrar a *verdade cênica*, e o grande problema para essa busca é atribuído por ela à ausência de técnica corporal, por parte dos cantores, devido ao fato de as escolas de canto focarem no ensino musical, quase exclusivamente [...] (Menezes, apud VELARDI, 2011, p.1).

### 3.2.1 Reflexões

A partir desses relatos, percebe-se que, conhecer profundamente as técnicas (vocais ou cênicas) aparentemente não é o suficiente ou o único meio para garantir uma boa performance. A partir dos relatos dos cantores apresentados até aqui se identificam uma característica relacionada às especificidades da atuação em ópera e que consiste em um saber do cantor sobre os limites entre o cantor e o ator. Ou seja, em um *feeling*, uma decisão racional, baseada em um profundo conhecimento sobre si e sobre o que canta. É algo alcançado a partir da experiência. Uma vez que no contexto apresentado nesta pesquisa, bem como todas as condições da formação, o desenvolvimento dessa capacidade de saber separar o cantor do ator, e perceber a hora específica para isso, até o momento, aparenta ser viável apenas após alguns anos de experiência.

## **3.3 A Construção dos Gestos e Emoções e a correlação com o público, maestro e diretores cênicos**

De uma forma geral, percebe-se por meio dos relatos, que fatores além da música e das relações referentes à ela influenciam na condução da maneira como utilizar determinados gestos e emoções. Um desses fatores está relacionado às reações do público perante determinados gestos.

Como exemplo disso, Lucia relata que ao perceber que abrir os braços em um agudo da ária do Querubino causava um efeito positivo, incorporou isso às suas performances posteriores. A este respeito, relata:

“E... é muito do que vem. As vezes eu uso um gesto assim que é caricato da ópera , por exemplo, abrir o braço na hora de um agudo são coisas que o público acaba esperando que você faça e eu incorporei um pouco disso muitas vezes [...] o Querubino, por exemplo, não posso fazer muita coisa, mas se vou para o agudo eu canto ele assim, com os braços abertos. E funciona, vai e funciona.” (LUCIA).

Também a respeito da reação e da aceitação do público, Maria relata que a partir da observação da reação do público, brinca com efeitos na voz.

Uso muito o poder da palavra para enfatizar emoções. Gosto também de brincar com os efeitos. Se tenho uma melodia que se repete faço forte na primeira e fraco na segunda como efeito de eco. Gosto de pegar uma nota aguda piano e crescer nela, isso causa um efeito legal na platéia (MARIA).

Outro aspecto enfatizado pelos cantores entrevistado que influencia na atuação é a relação com os maestros e diretores cênicos. Luciano, por exemplo, afirma sentir a necessidade de que diretores cênicos e cantores compreendam que a atuação para ópera é diferente. Enfatiza que a ópera também é teatro, mas não apenas isso, também é música. Por isso a forma de lidar com o cantor em cena é diferente. O cantor de ópera precisa ter a capacidade para trazer o público para a realidade da personagem, precisa ser convincente. Porém, levando em conta suas limitações, uma vez que é a voz que precisa atuar.

### **3.4 A Preparação**

Alguns dos participantes possuem a concepção de que a preparação vocal deve anteceder qualquer preparação. Isso se deve ao fato de que, para eles, estar com a técnica bem resolvida contribuirá para a autoconfiança e assimilação dos aspectos da atuação cênica, de forma mais fluida.

Antes de tudo você precisa estar confiante de sua técnica, se não, você não vai interpretar. Então, na medida em que você se aperfeiçoa, o que vem depois é mais assimilável. Você no palco tem mil e um problemas. Tenha mil só, pelo menos um se resolva. Ou seja, automatize o máximo que você puder da parte técnico vocal. Se você sobe no palco, você tem que pensar no maestro, no texto, enfim... É muita coisa, na luz, na movimentação que você tem que fazer, na marcação que o diretor fez... Se você ainda tiver que pensar “nossa, agora eu vou ter que cantar um si”, “nossa agora eu vou ter que apoiar, vou ter que empurrar a barriga...” quer dizer, o

personagem já foi. Então, essa parte da técnica vocal tem que estar absolutamente automática (JOSÉ).

Estar com a técnica automática significa uma preparação, com aulas de canto. Não é apenas a memorização da ópera; demanda tempo de preparação e amadurecimento da técnica. No caso do entrevistado Luciano, que possui treze anos de atuação profissional, relata que prefere preparar toda a parte musical antes dos ensaios com cenas porque se sente menos ansioso.

Para a preparação do papel acho que a minha maior dificuldade é estar com tudo que tem ficar pronto antes de começar a me preocupar com a preparação do personagem, realmente pronto. Então eu me preocupo muito em só começar a ensaiar no palco quando eu já sei a música inteira, sem nenhuma dúvida, sem nenhum problema. E o que mais me deixa preocupado e ansioso quando eu vou começar a fazer os ensaios de cena é se eu tiver ainda alguma dúvida em relação à música (LUCIANO).

Outras duas entrevistadas acreditam que para a preparação do personagem é importante um estudo aprofundado de tudo que se refere à ópera, incluindo não apenas o estudo musical. Assim, a busca pela biografia do compositor, estilo, estudo dos assuntos vinculados à ópera e a investigação sobre se é baseada em fatos reais ou não, fazem parte da primeira fase das rotinas de preparação de três cantoras, conforme a seguir.

Eu vou a todas as fontes que eu posso, escrita e o que eu puder ter acesso. Por exemplo, se eu faço uma ópera de Mozart, eu vou ler a ópera de Mozart todinha. Vou descobrir quem foi a pessoa para quem ele escreveu aquele papel. Como era a pessoa, porque ele vai se basear em alguém físico. A personalidade dele, o que ele imprime nas mulheres (TIZZIANA).

Um ritual muito certinho não tenho não,mas...eu leio a partitura, se tiver gravação, ouço todas as gravações possíveis, eu acho importantíssimo ouvir gravação, tipo, obviamente não copiar, mas ver tudo o que já foi feito, ver quais são as gravações que ficaram, de como aquilo era feito na época, acho que isso é bem importante assim, ouvir muita gravação ao vivo, adoro gravação ao vivo, estudo a partitura, faço um análise, texto, traduzo o texto, para saber o que estou falando e o que as outras pessoas estão falando e a partir disso aí, saber a música e o texto (LUCIA).

Bons compositores para voz sabem usar a palavra para valorizar a voz, ou seja, escolhem a palavra certa e principalmente usam as vogais adequadas para determinadas regiões da voz. Quando pego uma música nova, tento sentir o que o compositor buscou com aquela letra, ou com a melodia, ou aqueles melhores que unem genialmente letra e melodia. (MARIA)

### **3.5 Controle das Emoções, Emoções Controladas e Verdade Cênica**

Conforme revisão de literatura, a utilização das emoções como recurso expressivo é algo que está sempre presente, não apenas nas práticas dos cantores, como também de músicos em geral. No entanto, a maneira como os cantores lidam com a questão e como administram os conhecimentos, a este respeito com a técnica vocal e de atuação, é algo que sempre intrigou a pesquisadora. Esta subseção dedica-se a exposição dos aspectos relatados por cada um dos entrevistados.

José, a partir de sua vivência no sistema Stanislavskiano, acredita que, da mesma forma que há o trabalho com a técnica vocal, também deve fazer parte da preparação do cantor o trabalho técnico de atuação. A afirmação anterior pode ser elucidada a partir do seguinte trecho do seu relato:

“Fórmula mágica” não existe. Existe trabalho. Então, esse mesmo trabalho que você tem para adquirir técnica vocal, você tem que ter para adquirir personagem. Existem exercícios técnicos para você construir, para que você vire esse personagem. Quer dizer, não se trata de uma coisa histérica aonde você perde o controle e passa a viver outra vida, a do personagem; não! Teu raciocínio vai funcionar sempre e tem que! Através do racional você chega numa emoção. Mas essa emoção é controlada, tem que ser controlada. O palco acontece tanta coisa de improviso... Você tem que estar raciocinando, mas vivendo outra vida racionalmente (JOSÉ).

Quanto ao que lhe causa maior firmeza para dar veracidade à personagem, duas das entrevistadas destacaram como é importante o equilíbrio entre as técnicas vocal e teatral. A partir de suas falas, duas categorias, a saber: a verdade cênica e as cores da voz e a emoção cênica.

A respeito da verdade cênica, Lucia relata que:

As duas são importantíssimas. Acho as duas de igual importância. Acho que você saber dar cores para voz, para você poder interpretar os sentimentos é uma técnica bem avançada e bem difícil. Bem mais difícil do que as pessoas dizem, eu acho. Porque não é mudar seu timbre, é mudar a cor da sua voz de acordo com o sentimento que você está. E isso é difícil e bonito de se ver (LUCIA).

Por sua vez, sobre a emoção cênica, Maria aponta que:

É um somatório, aí eu acho que é um somatório de coisas. Você tem que emocionar as pessoas sem você se emocionar, na ópera. E o Faustini, meu professor da UNB, de canto, falava muito isso, que você tem que adquirir uma técnica tal que você consiga sair de você e se ver de fora (MARIA).

Já para Luciano, apesar de buscar a preparação de toda a parte musical antes da preparação cênica, quanto a dar veracidade ao personagem, acredita que a técnica de atuação

lhe dá mais respaldo, uma vez que lhe auxilia a se desvencilhar de seus gestos e assumir os gestos dos personagens.

Para tornar o personagem de ópera mais verdadeiro, eu confio mais na cena, com certeza. Quando faço ópera, que o que quero na verdade é que a pessoa não pense que aquele sou, que veja o personagem. Para que isso aconteça, o que é mais importante mesmo é eu tentar me desvincular um pouco de como eu próprio sou, de como eu me mexo, de como eu gesticulo, de como eu ajo. Então para a ópera acho que o mais importante é o teatro mesmo (LUCIANO).

### 3.6 Preparação Teatral e Stanislavski

Os dados aqui classificados apontam que os cantores, ainda que não tenham tido nenhuma disciplina específica em seus cursos de formação, utilizam técnicas do teatro para a construção dos personagens. Isso está aliado ao fato de que os cantores entrevistados buscaram uma formação teatral,<sup>1</sup> em paralelo ao curso de canto, ou tiveram contato com o teatro. Dois deles, em especial, eram atores antes de se tornarem cantores, conforme os relatos a seguir.

Meu ponto forte era a parte teatral. Fui estudar canto por conta do teatro; eu era ator profissional, trabalhei como ator profissional em São Paulo e foi em uma época que começou a acontecer os musicais (JOSÉ).

Quando trabalhava em Fortaleza tinha um coro com um lado cênico muito forte. A gente não estudava teatro, mas todos os espetáculos que o grupo da gente fazia, porque não era um coro que fazia só apresentações, a gente fazia sempre shows. Depois que eu comecei a estudar canto lírico, a gente tinha o Ópera Studio na Escola de Música, a gente tinha alguma preparação e depois no meu mestrado, fazia parte do currículo do curso realmente toda a parte de corpo, movimento, atuação para a ópera e tudo que tinha relação com a parte teatral de ópera (LUCIANO).

Fiz um cursinho aqui com o Plínio há muito tempo atrás, mas foi bem iniciação mesmo. Depois morei no Rio e fiz alguns cursos na CAL, cursos livres que formam muito bons pra mim, mas foi muito tentativa e erro mesmo, desde o início (LUCIA).

Sempre busquei fazer teatro junto com o de canto. Eu sempre fui procurar algo que me levasse mais (TIZZIANA).

Como fiz teatro na adolescência, sempre tive envolvida com teatro, eu sempre faço aquele briefsinho de criar uma personagem: onde ele nasceu, como é a família dele, qual a história de vida dele até aquele momento em que a ópera começa. Também penso no gestual que hoje eu aprendi partituras corporais que o Grotowski fala, então penso sempre num gesto que tenha a ver com o personagem (MARIA).

Por conta disso, foi comum ouvir em seus relatos a relação entre as suas construções e as técnicas advindas do sistema de Stanislavski. Relacionado a isso, emergiu de um dos relatos, a expressão “memória emotiva”, como também as partituras corporais de Grotowski e que, portanto, torna a reflexão de tais dados pertinente para a pesquisa.

Assim, José atribui suas práticas, enquanto cantor e enquanto professor, ao sistema de Stanislavski. Portanto, com base nisso, prioriza a construção da personagem baseada na criação, por parte do intérprete, de uma história de vida que antecede a história vivida na ópera, com o intuito de aprofundar a relação do artista com o personagem, de dar respaldo psicológico.

Pois é, existem uma série de métodos. O “método” Stanislavski é um deles e é o que procuro seguir. Eu trabalhei inclusive, na época que estava estudando, com Eugenio Kuznet, que foi um dos discípulos de Stanislavski. Então ele tinha vários processos pra você construir um personagem. Primeiro você constrói esse personagem intelectualmente, vamos dizer. Você define as características, você define a história dele, você define o passado dele. Porque ele está vivendo um momento, mas esse momento ali do palco tem que carregar toda uma história que ele existiu, como personagem, mas existiu. Existe todo um processo intelectual antes de análise, de construção do personagem. Como o próprio Stanislavsky “a construção do personagem”. Você constrói a história dele para chegar naquele momento. Se você está no palco e isso foi bem construído, tua reação vai ser natural. E existem exercícios para isso. Existem uma série de exercícios que provocam reações em você que são inerentes a um personagem que você construiu (LUCIANO).

Tizziana relata algo semelhante, quando discorre sobre sua preparação para qualquer personagem em ópera e confirma que este método lhe dá respaldo psicológico, conforme pode ser constatado abaixo:

Então voltando para Mozart... As mulheres de Mozart nunca são fracas. Nenhuma personagem é fraca. Já os homens não, é cheio de homem fraco e com vício, e frágil e que quebra... Já as mulheres é difícil achar uma que não seja tenaz. Então isso te dá assim, quando você vai fazer Mozart sabe que vai...estar respaldada psicologicamente (TIZZIANA).

A respeito da memória emotiva, Lucia comenta que suas práticas profissionais a fizeram perceber que há dois caminhos. O primeiro é criar os gestos, a partir de uma emoção, e o segundo, criar uma emoção a partir de um gesto, conforme comentário a seguir:

(...) Mas algumas vezes você tem que criar. Estava lendo um pouco sobre Stanislavski sobre essa coisa de "é a emoção que vai fazer você fazer os gestos, ou é o gesto que vai fazer você chegar à emoção?" Ele falava muito da memória emotiva que você pode acessar isso, mas caso não tenha, você pode trabalhar através do gesto e fazer essa emoção chegar até você. Então, as vezes eu também faço isso (LUCIA)

A partir dos contextos apresentados por meio desses relatos, mesmo que com peculiaridades particulares inerentes a cada pessoa, foi possível perceber a presença de um conhecimento comum entre um coletivo de cantores. O foco dado para uma preparação de um cantor para algum personagem, normalmente será sempre da mesma maneira, mas não significa que é o certo ou o errado. É apenas o processo que tem mais significado ou que de alguma forma permite superar certas dificuldades.

Porém, algo que sempre está presente nas rotinas dos cantores é a relação com o texto e seu significado. É a partir do texto que os gestos e as emoções irão aflorar. Mesmo que Luciano e José prefiram iniciar sua preparação vocal antes de tudo, é por meio do significado do texto que irão dar vida aos seus personagens. É a partir do texto da ópera que Tizziana irá buscar respaldo psicológico e base para seus gestos. É por meio do texto musical que Maria e Lucia irão “dar cores para a voz”. E isso coaduna com os argumentos de Lucca (2011) sobre a importância de se conhecer o texto e o subtexto, e da mesma forma, com os objetivos e super objetivos de Stanislavski. Texto e subtexto são, portanto os primeiros passos para a integração entre os elementos da técnica vocal e da expressão cênica.

## 4. ANÁLISE DOS RESULTADOS

O processo de análise das entrevistas permitiu identificar que o conhecimento da técnica vocal, é um importante fator para todas as áreas de atuação do cantor lírico, porém, não se resume em si. O conhecimento das outras áreas, como o teatro, isoladamente, também não contribui para o que se destina a ópera. Assim, a principal contribuição das entrevistas foi perceber que essas áreas precisam fazer conexões para que os personagens em óperas tornem-se críveis e os cantores alcancem projeção em suas performances.

Igualmente significativo foi adentrar em uma área que sempre busquei compreender, e que fisicamente falando é pouco palpável, e que está localizado nas questões sobre como ocorre a integração entre tudo que se imaginou para aquele personagem e a técnica vocal. Apesar de significativo, acredito que ainda pode ser mais explorado.

Por último, conforme será observado, percebe-se como que o teatro esteve e ainda está presente na vida dos entrevistados, mesmo não sendo da maneira como foi destacado como ideal para o cantor de ópera.

Dessa forma, as análises que se apresentarão, seguirão a ordem do roteiro das entrevistas e logo em seguida, comentários com base nas referências.

### 4.1. As Rotinas de Preparação

Para Lucia, relata que em sua rotina de preparação normalmente se baseia na leitura e análise da partitura, tradução e análise do texto, pesquisa e análise literária relativa à ópera, análise de vários vídeos de óperas para saber o que já foi feito em cada época e como foi feito, escuta de gravações ao vivo e estudo de todas as partes da ópera, não apenas a dela, para compreender o que as outras pessoas estão falando. Esta pesquisa é importante para ela, pois isso irá influenciar na formação dos gestos, uma vez que personagens de época possuem comportamentos diferentes, mais contidos e os gestos seguirão isso. Outro ponto em que despende atenção é na tradução e interpretação do texto da música, que irá exercer influência direta sobre a construção das emoções. A este respeito, afirma que “se você não analisa o texto minuciosamente, não sabe que tipo de emoção está sendo pedido”. Também busca estabelecer um equilíbrio entre o caricato, que é mais facilmente percebido pelo público e por isso funciona, e o que está sentindo no momento.

Luciano apresenta uma concepção na qual a preparação vocal precede qualquer preparação cênica. Segundo sua autocrítica, relata que não tem a mesma desenvoltura cênica

que seus colegas têm que é memorizar a música enquanto ensaia o personagem. Por isso, tenta deixar a parte musical bem resolvida, e foca na preparação vocal antes de ir para o ensaio no palco. Assim, quando vai para o ensaio no palco, pode se dedicar mais à criação dos gestos do personagem e à movimentação. Relata que possui uma relação diferente com a ópera e a música de câmara. Para a ópera, tenta passar as características do personagem, que precisam ficar bem desvincilhadas de suas características pessoais, e por isso, confia mais nas técnicas de atuação teatral para deixar o personagem mais crível. Para a música de câmara, empenha-se mais na relação com o texto, e pode demonstrar mais dele próprio.

José já era ator antes de ser cantor, e por isso, quanto à preparação do personagem, acredita que não enfrenta dificuldades, devido à técnica teatral que o permite ter o personagem muito bem resolvido dentro dele. No entanto, acredita que para se manter no personagem é preciso automatizar a técnica vocal, incorporando-a no dia-a-dia, por meio de exercícios constantes.

Maria também era atriz antes de se tornar cantora lírica e, por isso, para se preparar para seus personagens procura seguir alguns passos que envolvem a criação da história do passado do personagem até o momento em que a ópera começa. No entanto a cantora, que no momento também é estudante de artes cênicas, devido a necessidade que a ópera lhe impôs, relata que ultimamente também tem utilizado as partituras corporais de Grotovski para a criação dos gestos.

Tizziana, para a preparação do personagem também aposta na pesquisa literária de todas as formas, tanto escrita, como em áudios. Também investiga sobre o compositor, sua personalidade e vida. Nas óperas de Mozart, procura saber para quem ele escreveu o personagem de cada momento, como era a pessoa, porque ele sempre se baseava em alguém físico. Acredita nessa pesquisa, pois lhe dá respaldo psicológico. Na fase de preparação, também investe bastante em treinamento de tudo que pretende realizar no palco. Segundo a entrevistada, é por meio do treinamento das ações que é possível o alcance da naturalidade dos gestos. Relata que “nada é instintivo, não é ‘na hora sai’, não existe isso. Tudo é estudado”.

Outro ponto importante desse treinamento que a cantora destaca é que a ocorrência de imprevistos poderá tirar a concentração. Nesse sentido, o treinamento permite que a parte que cabe ao cantor fique o mais certa possível, para amenizar os possíveis efeitos indesejáveis desses imprevistos.

#### 4.1.1. Reflexões baseadas nas referências

Após esta exposição é possível perceber muitos pontos convergentes com a literatura. A respeito da preocupação com o texto, relatada por Lucia, Maria e Tizziana, como meio para o entendimento e alcance das emoções pretendidas pelo compositor de determinada peça, há uma convergência com os argumentos de Lucca (2011), que destaca que:

(.) é essencial saber o significado de cada palavra e frase que você está cantando. Cada palavra. Escreva a tradução em sua pontuação e uma vez que você estiver trabalhando em uma ária ou papel, nunca cantar uma palavra sem ter seu significado na sua cabeça. Isso significa fazer um trabalho de texto no início de seu processo de preparação. Conhecer todas as palavras que seu parceiro dramático está dizendo a você. Escrevê-la em sua pontuação e no momento do ensaio saber o que seu parceiro de atuação está dizendo. Preste atenção às ideias dramáticas centrais e às palavras de sinalização dramática (LUCCA, 2011, p. 23, tradução nossa<sup>10</sup>).

Da mesma forma, Ostwald (2005) destaca a importância do conhecimento profundo sobre o texto, como também de seu subtexto. Conforme o autor, tanto no canto quanto na fala, há uma comunicação a nível literal e emocional. As palavras literais no teatro são o texto, e as emocionais, o seu subtexto. Assim, o subtexto é tão importante quanto o texto, no que concerne o alcance de um personagem crível. Por isso, afirma que o subtexto é a principal fonte de diálogo interno e a vibração da voz interior do cantor. A partir do momento que são formados subtextos para cada frase dos textos e em seguida estes, são completados com pensamentos internos para todos os momentos, o personagem estará se comunicando em vários níveis, como uma pessoa real. Consequentemente, o cantor alcançará um grande passo para ser mais verdadeiro no palco (OSTVALD, 2005<sup>11</sup>).

Ainda a este respeito, exemplifica a questão por meio de um momento da ópera Carmen, em que a personagem homônima devolve o anel com que seu amado lhe havia presenteado, com a frase “Você uma vez me deu este anel, tome-o”. E nos faz refletir sobre o real significado dessa atitude de Carmen, conforme a seguir:

---

<sup>10</sup>It is essential to know the meaning of every word and phrase you are singing. Every word. Write the translation in your score and once you are working on an ária or a role, never sing a word without having its meaning in your head. This means doing text work early in your preparation process. Know every word that your dramatic partner is saying to you. Write it in your score and when in rehearsal concentrate on the meaning of what your acting partner is saying. Pay particular attention to pivotal dramatic ideas and dramatic cue words.

<sup>11</sup>Your character's subtext is the main source of his internal dialogue, the chatter of his inner voice expressing how he feels about what is happening. It is usually subconscious, just out of his awareness and it complexly feeds into and is fed by his emotional life. When you fashion subtext for each phase of your text and complete it with internal thoughts for all the places where you don't sing, you make your character into a multi-level communicator like a real person and you take a giant step toward being believable on stage.

(...) Mas o que Carmen está dizendo emocionalmente? Eu te odeio? Eu sinto muito por você? Eu te adoro? Eu acho você repulsivo? Eu quero seu corpo? E como se deve cantar a linha musical, de forma doce, amorosamente, provocativamente, de forma pensativa, sedutoramente, de forma sarcástica, ferozmente, com raiva? Como podemos saber? (OSTWALD, 2005).

Tizziana destaca que o treinamento de todas as ações que serão realizadas no palco é essencial, pois em suas palavras “nada é instintivo, é estudo”. Enfatiza que uma vez que no palco tudo pode acontecer é preciso deixar a parte que cabe ao cantor, bem certa e assim, amenizar os efeitos indesejáveis dos imprevistos. Por isso, foca bastante no planejamento e no treinamento das marcações e das movimentações e gestos. Este é um ponto que converge para o que Sandgren e Emmons e Thomas, também defendem.

Segundo Sandgren (2005), ao atuar em ópera, o cantor precisa ter o domínio de seu corpo para cada ação, palavra e melodia, e deve planejá-los cuidadosamente antes da atuação. Emmons e Thomas (1998) também defendem o planejamento de todas as ações para o alcance da performance ideal, que deve estar distribuído em três etapas, que são a pré-performance (que consiste no treinamento em si), o momento da performance em si e a pós performance (que é o momento da auto-avaliação).

Os cantores José e Maria destacam a importância de se ter uma boa técnica vocal para a expressão da voz, e para que o personagem se mantenha verdadeiro. A este respeito Sandgren (2005), reforça estas afirmações quando destaca que “para cantar em alto nível, demonstrando expressividade e precisão é fundamental uma habilidade especial e central que é o domínio da técnica de canto”.

## **4.2. Metacognição e Fatores de Superação**

Interpelando tais argumentos com as teorias da metacognição que nos diz que a metacognição é um “pensar sobre o pensamento” é possível perceber nas diferentes formas de preparação em cada um dos contextos que diferentes estratégias metacognitivas são traçadas, ainda que de forma intuitiva. Dentro de cada caminho, há múltiplos ciclos metacognitivos até que se alcance o que é determinado ou almejado para cada personagem. Após cada personagem, uma nova construção e novos ciclos.

Para alguns dos cantores, o ciclo se inicia com análises gerais, que incluem a leitura da partitura, o conhecimento sobre o contexto histórico da obra, ligação do enredo com fatos reais para criar meios que permitam que a personagem seja a mais real possível. Outros se

preocupam em memorizar o texto musical, em primeiro lugar. O que irá determinar o início do ciclo depende das concepções pessoais de cada cantor. Porém, certas dificuldades pessoais como timidez ou ansiedade se tornam fatores fundamentais para determinar o início do ciclo, em alguns casos. Como exemplo disso, Tizzianna e a sua busca por meios que a ajudasse a se portar em cena, algo que foi determinante para seu atual conhecimento sobre os gestos. Esse conhecimento foi acarretado por sua vontade em superar a timidez que dificultava sua expressão em cena. A partir de então, passou a basear toda a construção de suas personagens dando prioridade à construção da expressão do gesto. Ou seja, busca expressar a emoção da personagem buscando sempre os gestos correspondentes para cada situação em que a personagem se insere.

Nesse sentido, voltando o olhar para as teorias da metacognição, baseada na auto-observação de pontos em sua performance que precisavam de melhorias, buscou meios que a permitissem transpor obstáculos. Nesse sentido, auto-avaliação e conhecimento cognitivo traçaram estratégias de superação.

Pode-se dizer então que esses cantores entrevistados, ainda que de forma instintiva, executam estratégias metacognitivas. Um importante ponto a esse respeito merece ser destacado, que é o desenvolvimento do autoconhecimento e da autocrítica, que permite a identificação de algumas características pessoais que atrapalhavam alguns dos entrevistados em suas performances, como, ansiedade, timidez, dificuldade em se expressar vocalmente e dificuldade de expressar gestos. Tais dificuldades os levaram a buscar meios de suplantá-las e por isso foram categorizadas como **fatores de superação**

### 4.3. A Técnica Vocal e as Cores da Voz

Sobre a técnica vocal e o que acontece fisiologicamente, Lucia relata que para realizar efeitos vocais utiliza o filtro de ressonâncias, bem como a quantidade de ar. Dependendo do efeito, aumenta ou diminui a ressonância orofaríngea. Da mesma forma, aumenta ou diminui a passagem do ar. Para medo ou algo sussurrado, por exemplo, aumenta a passagem do ar. No caso da interpretação de raiva, mais ressonância e mais consumo de ar, como também muito apoio tanto para o *forte* quanto para o *piano*.

Maria também utiliza a mudança das cores da voz para demonstrar emoções o que significa, nas palavras dela, “dar doçura quando precisa de doçura, dar dureza quando precisa de dureza, ser estridente quando quer ser incisivo, ser redondo quando quer ser romântico, sedutor, amoroso”. Relata que a maneira como essa mudança acontece dependerá do estilo, da

tessitura, da dramaticidade. Então, para escurecer a voz utiliza mais intensamente os harmônicos graves e para isso, deixa o ar girando na região da laringe e pescoço. Para uma voz mais metálica, projeta o ar mais na ressonância frontal e deixa a laringe mais estreita, sem causar desconforto. Dentro dessas manobras, afirma que o limite de tudo é quando sente desconforto vocal.

No caso de Tizziana sentia certa dificuldade de atuar cenicamente e até sobre como se portar, por sentir muita timidez. Procurou sempre transpor suas barreiras, e suas especializações lhe possibilitaram novos caminhos. Em uma das especializações, atribui grande avanço ao estudo da oratória, retórica e gestual barroco. Depois, em outra especialização, com o baixo Federico Daviá, que seguia o método de Lee Strasberg, encenar no teatro cantado (ópera e música de câmara) se tornou ainda mais possível. Quanto à integração das emoções e gestos com a técnica, relata algo semelhante à Lucia. Procura não alterar a laringe de uma maneira que prejudique a qualidade da voz e atribui os recursos de “escurecer ou clarear” o som aos recursos do filtro de ressonâncias. Valoriza mais as consoantes e como a intenção principal é sempre expressar as emoções por meio dos gestos e valorização das palavras, procura não modificar o som.

#### **4.4. Gestos e Emoções como Recurso Interpretativo: A Prática**

Lucia, sobre o que acontece fisicamente para criar as emoções do personagem, acredita que é um processo trabalhoso e bem detalhado, e que não acontece naturalmente para ela. Procura sempre associar as emoções com as cores para a voz, e que para isso, concentra-se em expressão facial, gestos, postura corporal. Também faz análises minuciosas sobre o texto e tenta criar algo dentro dela que se relacione à emoção presente no texto, algo que julga ser próximo à memória emocional do sistema de Stanislavsky. Ou seja, é uma relação que se desenvolve sobre os aspectos emocionais do texto.

A respeito da criação dos gestos e emoções, acredita que é possível acessar a emoção através da memória emotiva, citada por Stanislavski. Mas, caso não a tenha, é possível, por meio dos gestos, também alcançar a emoção. Cita inclusive como exemplo, uma personagem:

“[...] Se eu tenho uma ária de raiva ou de desprezo, construí alguns gestos para a Armida mesmo que eu fazia assim com raiva (com os braços para frente e punhos cerrados) e isso funciona para o público. e não é um gesto baixo é um gesto aqui na frente e que fica uma coisa mais caricata, sabe ele é uma feiticeira e isso funciona. E isso me ajudou na emoção. O fato de ter construído esse gesto depois me ajudou na emoção. E quando eu sentia mais raiva eu já fazia assim (o gesto) naturalmente entendeu?” (LUCIA).

Este ponto do relato remeteu ao tratado de gestos de Austin que enriquece o relato de Lucia quando afirma que os gestos mais significativos são aqueles utilizados ou criados para ilustrar ou expressar sentimentos, *fundados em alguma conexão natural do sentimento com o gesto*, ou ainda, *estritamente conectado com os sentimentos*. Além disso, ressalta a importância entre o gesto, a energia e a voz, quando afirma que *a energia do gesto consiste na firmeza e decisão de toda a ação e no apoio que a voz recebe da precisão do traço do gesto que ajuda sua ênfase* (AUSTIN, p. 457).

Com relação à preparação do personagem para Luciano, o que irá influenciar nos gestos e nas emoções será um conjunto de estratégias que consiste na análise do cenário, do figurino e de que tipo vai ser a montagem (de época ou contemporânea). Tais estratégias, por sua vez, são apresentadas por ele sob a forma de passos que aprendeu no curso de atuação para ópera, no ato de seu mestrado na Royal Academy of Music, em Londres. Estes passos consistem em escrever tudo sobre o personagem que é fornecido pela ópera, como também imaginar uma história do personagem antes da ópera, como uma história da vida daquele personagem, ou seja, o passado dele. Além disso, sempre que chega para o primeiro ensaio no palco, procura saber com a produção como será o figurino, como será o cenário e de que tipo vai ser a montagem (contemporânea ou de época). Seguindo isso, procura criar gestos ou algum tipo de marca física para o personagem e anota tudo na partitura. Quanto à movimentação, procura sempre associá-la aos tempos musicais. Fixa estes movimentos e também os deixa anotado na partitura.

José, para alcançar a naturalidade dos gestos, acredita que só é possível se a emoção for verdadeira. E para se chegar à emoção, aposta nos exercícios do sistema de Stanislavski, que é o que procura seguir, inclusive com seus alunos. Aposta neste sistema, pois acredita que através do racional é possível se chegar a uma emoção. Através dos exercícios técnicos do teatro é possível controlar as emoções e que estas não podem ser históricas. Para ele, é importante que o mesmo trabalho da técnica vocal seja despendido também para a técnica de atuação. É um processo intelectual de análise, de construção do personagem para que a reação seja natural, seja verdadeira.

Contrapondo esse depoimento com a revisão bibliográfica sobre Stanislavski, constata-se que há uma convergência de pensamentos. A maneira que o mestre russo trabalhava com seus alunos para alcançar as emoções estava baseada no mapa de “ações físicas”. Por meio deste mapa as emoções eram trazidas para o momento por meios indiretos

planejados por tarefas devidamente estruturadas e de acordo com cada tipo de ação física. São citadas pelo entrevistado como o meio “racional” para se chegar a uma emoção.

Cita também que é por meio de exercícios técnicos do teatro que é possível controlar as emoções. Esse controle das emoções também é um aspecto trabalhado por Stanislavski, por meio do método da *memória emotiva*, que consistia em ativar emoções reais já vividas para o momento do palco, durante exercícios. Como a emoção ativada durante o exercício, representava uma lembrança e não um acontecimento real, o distanciamento propiciava o controle das emoções, conforme comentário de José.

Maria, a respeito de como utiliza a técnica para demonstrar as emoções dos personagens, relata que se é uma peça que já cantou várias vezes a maioria dos efeitos vocais já estão incorporados e o corpo responde automaticamente. Para o caso de peças novas procura sentir e pesquisar o que o compositor buscou com aquela letra, ou com a melodia e utiliza muito o poder da palavra para enfatizar emoções. Segundo a cantora, bons compositores para voz utilizam a palavra e principalmente as vogais exatas para cada região da voz.

A maneira como faz para enfatizar as palavras por meio da música se dá com a alternância entre forte e piano, conforme relato a seguir:

“Gosto também de brincar com os efeitos. Se tenho uma melodia que se repete faço forte na primeira e fraco na segunda, como efeito de eco. Gosto de pegar uma nota aguda piano e crescer nela, isso causa um efeito legal na platéia.” (MARIA).

Para a formação dos gestos Tizziana relatou que no início da carreira tinha muita dificuldade, por ser muito tímida e não saber o que fazer em cena. Assim em uma de suas especializações, buscou técnicas que ensinassem sobre o que fazer em cena. Em suas pesquisas encontrou Quintiniano como uma referência sobre oratória do sec. I – técnica de retórica e oratória dos gregos. Conforme palavras da entrevistada “a oratória é a arte de falar em público e a retórica é a arte de saber utilizar as palavras corretamente e com isso, a arte de convencer”. Compreendeu a partir disso que é por meio dos gestos que se une a oratória com a retórica, pois o gesto induz, uma vez que o gesto antecipa a fala. Relata também que há um dicionário de gestos, desde quando começou o movimento da ópera no barroco e todos seus gestos são baseados nesse dicionário. Segundo suas pesquisas, já que o gesto se antecipa à fala, também antecipa ao canto.

O tratado de gestos Chironomia embasa fortemente as afirmações de Tizziana, ao evidenciar que o gesto da tragédia é o mesmo dos círculos sociais, conforme a seguir:

O gesto da tragédia é em todos os pontos essenciais a mesma que a do círculo social e realizada pelos mesmos órgãos e instrumentos; pelo semblante de voz, os membros, o corpo e a cabeça. E isso vai ser lembrado que em privado o gesto dos homens não é nada diferente do gesto dos atores. Onde é que a sua ação na vida privada irá diferir daquela que surpreendentemente encanta no palco e em que é que sua linguagem diferem? (AUSTIN, p. 452).

A partir desse diálogo, é possível perceber que os gestos possuem uma importância histórica, não apenas para o ator, como para as relações humanas em geral. Tizziana depõe que para cada ação há um gesto, como também que para a maioria das mocinhas em ópera os gestos são semelhantes. Dessa forma, o conhecimento dos gestos para a atuação cênica do cantor de ópera torna-se um recurso essencial para uma atuação imbuída de “verdade cênica”. Uma vez que fazem parte das relações humanas e que pouco se diferem dos utilizados por atores, quanto mais aprofundado for o conhecimento sobre eles, mais próximo de uma atuação crível se estará.

## REFLEXÕES FINAIS

Nesta etapa final em que devo discorrer sobre minhas impressões adquiridas durante a pesquisa, gostaria de iniciá-la a partir de uma dimensão *extramusical*, para depois tratar das conclusões decorrentes da pesquisa. Para tanto, três etapas se farão necessárias. Na primeira, proponho um paralelo com a Filosofia, com o intuito de ambientação para as reflexões que emergiram. Na segunda, relato algumas expressões-chave responsáveis por minhas auto-reflexões. E por último, o entrelace dos dois argumentos.

Sendo assim, dando vazão às instruções, insiro aqui uma breve conceituação sobre o Homem Vitruviano, que é um desenho de Leonardo Da Vinci, datado de 1490, baseado na obra de Marcos Vitruvius sobre arquitetura. O Homem Vitruviano é uma obra que faz menção às proporções divinas perfeitas e, portanto, o ideal matemático, o ideal divino estabelecido como ideal humano.

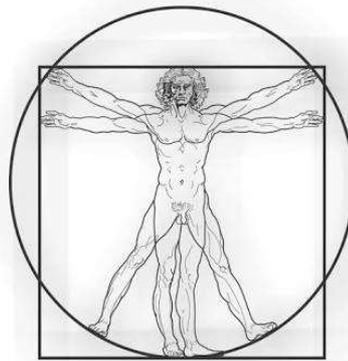


Figura 10 - Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci

Filosoficamente a figura humana totalmente integrada a figuras geométricas (o círculo e o quadrado) demonstra a relação do homem com o universo. Olhar mais atencioso indica ainda que a figura na posição de braços abertos longitudinais ao corpo forma uma cruz latina, símbolo da verticalização do homem em busca do sagrado com um trabalho na matéria (horizontal). Então, Homem Vitruviano forma um pentagrama, símbolo estelar de cinco pontas representando, o homem e sua relação com os quatro elementos (terra, água, ar e fogo). Por sua vez, tem relação com os quatro corpos da Personalidade e a cabeça como elemento racional na Tríade que traz o poder de discernimento, adquirido pela obtenção de conhecimento.

Diante do exposto destaco agora algumas expressões marcantes levantadas durante a escrita da pesquisa:

- Cantor/ator;
- Cantor sinérgico (Singer-getics);
- A esfera dos gestos;
- Transcendendo barreiras
- Ator polifônico e minha derivação para cantor polifônico.

Após isso, discorro agora sobre as relações entre ambos. As expressões apresentadas na seção anterior preconizam um tipo de artista que não se atem apenas em sua própria arte. As expressões cantor-ator de Cristine Guse, o cantor sinérgico de Clark e os relatos dos cantores sobre suas experiências, demonstram que na busca para o alcance de uma performance de alto nível, entram em contato com outras formas de arte e isso irá somar às suas carreiras. Além disso, essa busca por transcender barreiras é proposta como uma integração entre o corpo, a mente e a emoção. E a forma prática para que isso ocorra são exercícios corporais, mentais além da prática da técnica vocal.

Dessa maneira, unindo esses pensamentos sobre este artista ideal, no momento que referenciei a pesquisa de Ernani Maletta, ousei traçar um paralelo entre o conceito dele de ator polifônico e o tipo de cantor que tem sido almejado na contemporaneidade, como o cantor polifônico. E agora diante de todas essas exposições, ousei mais uma vez ao traçar paralelos.

- O Homem Vitruviano – o homem ideal, totalmente integrado ao cosmos.
- A esfera dos gestos – um guia para o sentido dos gestos dos artistas.

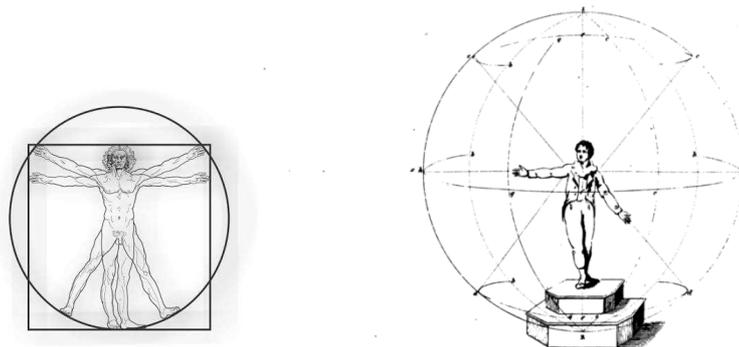


Figura 11 - Um paralelo

Refletindo sobre os tópicos, destaco que:

- Tomando como base que no humanismo renascentista, a figura do Homem Vitruviano era um ideal a ser alcançado, não apenas pelo lado material, mas todo o significado que a figura representa;
- A esfera dos gestos apresentada por intermédio do Chironomia colocava o ator no centro de suas ações, dando a ele a responsabilidade de sua atuação e a capacidade de tomar suas próprias decisões interpretativas;

Condensando todos os tópicos finalizo com a seguinte reflexão: a busca incessante por um ideal, por transcender barreiras, por novos objetivos não significa a prepotência humana? Representa uma vontade de sempre ultrapassar limites, em uma busca incessante? Ao alcançar um objetivo, logo, novos surgem e isso é o que move o ser, permitindo o avanço do conhecimento e do autoconhecimento. E isso também parece se evidenciar nas artes. Pois afinal, o que mais significam as expressões ator polifônico, o cantor-ator, o cantor sinérgico e a transcendência das barreiras, além da integração dos microcosmos artísticos com todo o macrocosmo da arte?

Complementando tais reflexões acrescento que como sempre busquei fundamentos mais densos a cerca dos exercícios aplicados aos cantores, a partir das interpelações com as teorias da metacognição, posso afirmar que as estratégias de preparação, traçadas com bases nessas teorias, me deixam mais confortável. Ao compreender os fundamentos, posso acreditar nos objetivos como algo que tem começo, meio e fim e, portanto, mais concretos. Passo a não os encarar como exercício sem conexões, o que torna muito mais significativo, pois acredito muito no que o entrevistado José esclarece: “a partir do racional é possível se chegar a uma emoção”.

Com o intuito de tornar visível, tais reflexões resultaram na figura abaixo. Ao centro a performance do cantor está integrada a várias esferas que abarcam o conhecimento e por isso, estabelecendo várias relações. Como os processos de preparação de personagens são diversos e pessoais, este modelo representa uma forma generalizada, sem um início pré-determinado. O que determinará são as escolhas interpretativas de cada um deles.

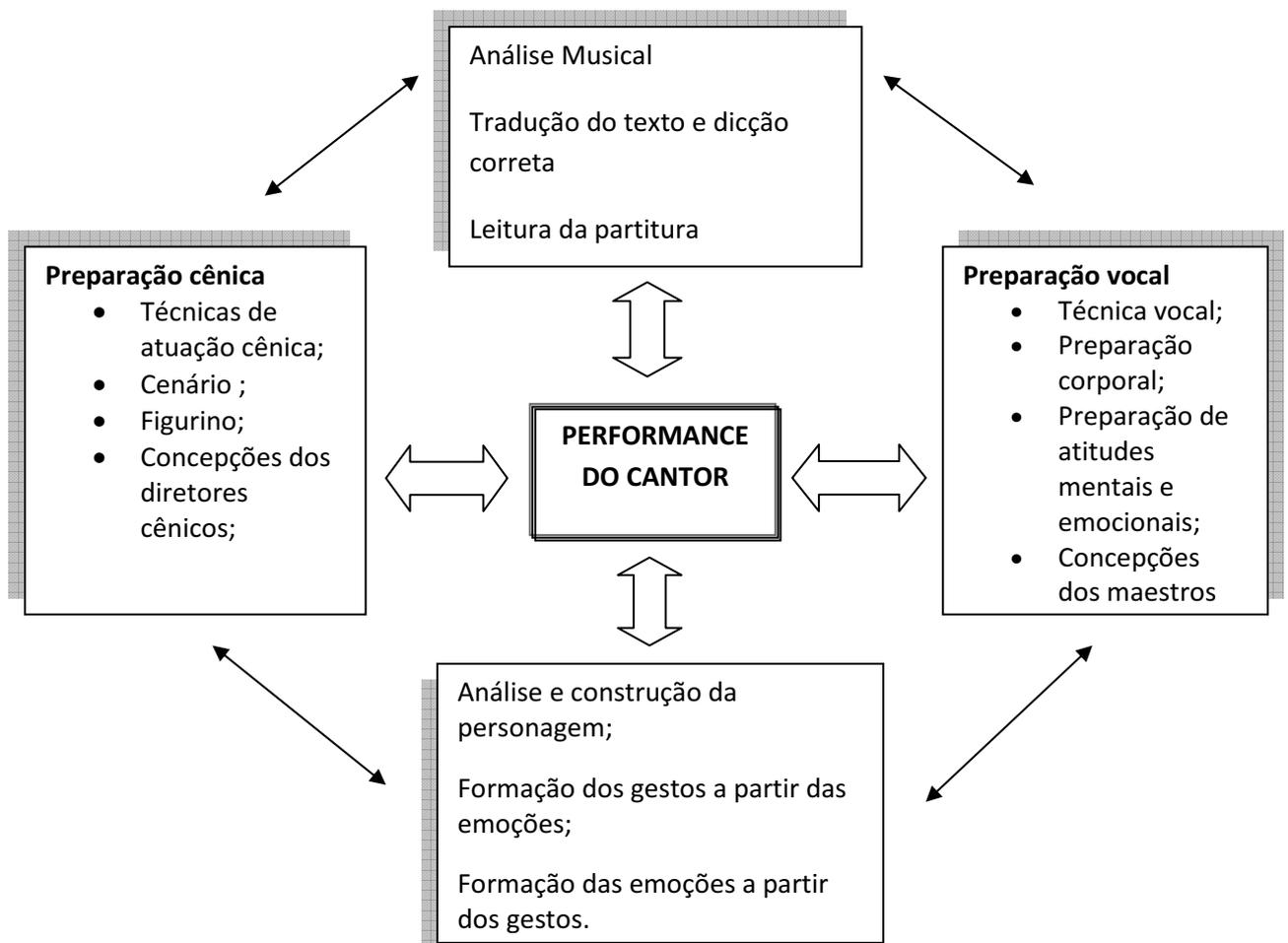


Figura 12 - Performance do cantor: uma integração

Sendo a performance do cantor o objetivo central, optei por situá-la na posição central do gráfico. As relações estabelecidas na performance podem ocorrer em todas as etapas, tanto na pré-performance, como na performance em si, e até mesmo na pós – performance. Da mesma forma as relações vão e voltam, não estabelecendo algo fixo. Se a primeira etapa de organização é marcada pela preparação vocal e depois segue para a parte cênica, em uma mesma etapa, podem ser estabelecidas conexões com as outras esferas. Por exemplo, a preparação vocal para uma peça específica inclui o estudo da partitura e,consequentemente, as análises inerentes. Durante os ensaios, os maestros poderão incitar novas interpretações e novamente, o retorno à partitura se tornará necessário.Esse retorno poderá ainda fazer parte de uma necessidade de mudança interpretativa do próprio cantor, ao buscar a expressão mais exata de determinadas emoções.

Por outro lado, as construções envolvidas na atuação cênica dependem de um aparato que envolve o figuro, o cenário, as concepções do diretor cênico, por conseguinte, estará interligado a todo o contexto musical. Da mesma forma, o desenvolvimento dos gestos e a

expressão das emoções demandam análises sobre a partitura e texto das músicas e prática das técnicas do teatro.

Tais questões estão apenas restritas ao contexto inerente à preparação e produção do espetáculo operístico. Outros contextos também emergem a partir das interações, com a tecnologia. Apesar de não ser o foco do presente trabalho, como já dito anteriormente, as relações que são estabelecidas a partir dessa faceta da contemporaneidade também podem ser objeto de reflexão. Pois, a partir do momento que cantores mudam suas formas de encarar suas performances, já se torna justificável o olhar mais atencioso sobre tais interações.

São, portanto, construções que perpassam seus próprios limites para estabelecer laços. Sendo assim, a figura a seguir foi projetada na intenção de representar a união final de todos os argumentos e indicar a interseção das reflexões aqui suscitadas. A integração dentro de um sistema não fixo, inerente às relações do artista com sua arte e/ou artes, e que se legitima na performance. Ao centro, o Homem Vitruviano faz uma alusão ao cantor-ator, como sendo aquele que transita em várias esferas artísticas e em várias direções.

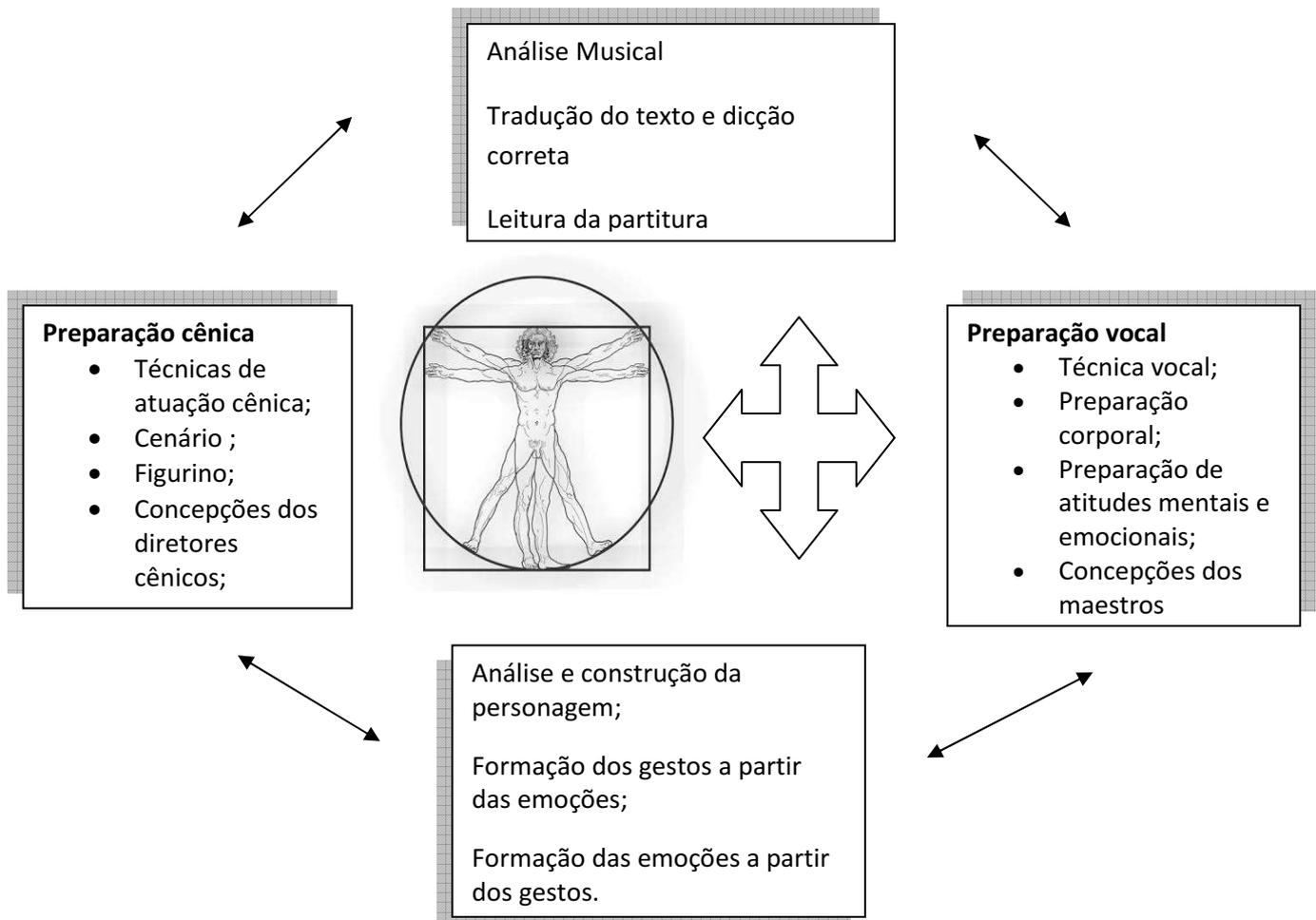


Figura 13 - Uma Síntese

A performance do cantor lírico para a ópera, portanto, ocorre a partir do momento que a voz atinge sua plenitude técnica. Esse estágio, obviamente dependerá da técnica vocal e do conhecimento musical e também da formação do conhecimento prático sobre todas as formas que possibilitam sua expressão cênica, como o gesto, a “memória emotiva” e questões inerentes ao teatro, como figurino, cenário, movimentação.

Dessa maneira, o ciclo metacognitivo dependerá do cantor para ter seu início e poderá estar adaptado às dificuldades do cantor, como guiado por suas concepções. Ao completar o primeiro ciclo, outro se inicia, e assim por diante, até a performance. Esta por sua vez, poderá dar subsídios para que novos ciclos se iniciem.

A análise das rotinas buscou compreender as estratégias de preparação e as diferentes e particulares formas de interpretação. Assim, para o primeiro objetivo específico, por meio da compreensão sobre o que ocorre em cada um dos universos investigados e a construção dos personagens em ópera, há constatação de que os entrevistados seguem, ainda que de modo não idêntico, alguns dos passos propostos pelos referenciais bibliográficos relativos à atuação cênica e da metacognição, citadas na revisão de bibliografia. E isso se deve ao fato de que todos os entrevistados possuem o hábito de criar o personagem de forma semelhante ao sistema proposto pelo mestre do teatro russo Stanislavski. E este hábito por sua vez, advém do contato com o teatro em paralelo ao estudo do canto lírico. Além disso, o estabelecer conexões entre o sistema de Stanislavski e as propostas da metacognição para a performance musical visou demonstrar que a formulação das estratégias metacognitivas estão mais ao alcance do que possa parecer.

O enfoque nas teorias da metacognição foi sustentado porque estratégias metacognitivas além de clarificar questões interpretativas, permitem realmente, como Ribeiro (2013) afirma, criar a responsabilidade sobre a própria performance, como também desenvolver o sentimento de que é possível desenvolver performances melhores.

O ato de interpelar os argumentos e informações entre os métodos de atuação e as teorias da metacognição ocorreu com a intenção de suscitar reflexões sobre o planejamento e consciência do processo de performance.

Partindo da crença de que o planejamento é um meio essencial para o alcance de um nível de performance considerado “de alto nível”, acredita-se que as teorias da metacognição contribuem para o processo de aprendizagem. Dessa maneira, um repensar sobre a própria performance à luz das propostas metacognitivas pode significar o alcance de novos níveis de performance e, devido a isso, esta pesquisa contribuiu para um novo olhar da pesquisadora sobre a preparação cênica. Portanto, acredita-se que também possa contribuir para novas

reflexões sobre a maneira pela qual outros cantores líricos se preparam para suas atuações cênicas.

Para a área, gostaria de destacar a importância da complexidade desse tipo de preparação. Cada cantor possui seu “próprio sistema” e apesar de ter exposto vários autores que propõem métodos, a intenção é propiciar o contato do leitor com tais métodos e demonstrar as possibilidades que se abrem com a busca das informações. Propiciar racionalização para os sentimentos que devem ser explorados pelo cantor-ator, por meio de exercícios que permitem desenvolver foco e concentração.

Todos os autores retratados indicam direções que servem de apoio para que os cantores possam se desenvolver cenicamente, formulando personagens mais críveis. E também fica evidente que quando o trabalho corporal é devidamente integrado ao vocal torna-se mais possível o alcance da verdade cênica.

Percebe-se que a sistematização e planejamento são recorrentes nos métodos de atuação para cantores que foram citados, como também nas propostas da metacognição. Sendo assim, tais meios podem servir de base para a superação de dificuldades de cantores líricos perante a atuação cênica. A sistematização e o planejamento fazem parte de um processo de autoconhecimento e a busca pela conquista da vida interior do artista. Uma possibilidade, um dos caminhos para o encontro com a verdade cênica do cantor lírico.

Assim, se por um lado, muitos cantores líricos aprendem pela vivência, visto que, na formação não há foco na atuação cênica, por outro, os recursos sugeridos e disponibilizados pelos métodos de atuação aqui tratados se apresentam como importante ferramenta metacognitiva, em que a vivência pode ser antecipada, por meio das simulações de situações reais.

Percebe-se que é possível desenvolver o autocondicionamento, desde o estabelecimento de metas e estratégias para o caso de uma audição, por exemplo, a partir da simples organização de horários para estudos e o encaixe de outras tarefas, até o controle da ansiedade, por intermédio de exercícios de controle da respiração. De uma forma geral, o alcance do equilíbrio entre as tarefas, o controle da ansiedade, a prática de pensamentos positivos sobre o momento da performance e o automonitoramento para todas as questões anteriores, fazem parte do treinamento e se relaciona intimamente com as teorias da metacognição.

A partir da argumentação de que os métodos de atuação aqui tratados se inter-relacionam com as teorias da cognição e metacognição, foi possível vislumbrar que se a inserção desses treinamentos pudessem ser incorporados pelos cantores, antes de ir para a

atuação no mercado de trabalho, adaptando-os às suas rotinas quais e quantos seriam os ganhos técnicos absorvidos e desenvolvidos. Assim, o que hoje é aprendido em muitos casos, pela vivência, caso fosse antecipado para sua formação de base, poderia lhe trazer mais respaldo perante as desafiadoras situações do palco. Ou seja, para as atuais demandas direcionadas ao cantor lírico e que estão relacionadas ao tipo de espetáculo que o público almeja assistir, é necessário todo um trabalho que não se resume apenas ao estudo musical. É necessário o trabalho corporal e mental, atrelados ao vocal e ao cênico, para a conquista do sinergismo total para a *obra de arte total*, como já dizia R. Wagner a respeito da ópera.

O que os métodos de atuação cênica propõem são maneiras completamente possíveis para *transcender barreiras* e alcançar uma *performance de elite*, conforme palavras de Emmons e Thomas. Isso significa compreender o que se sabe e o que não se sabe e, a partir dessa compreensão, estabelecer estratégias para melhorar a execução de obras, a performance musical. Dessa maneira cabe aqui novamente afirmar que estabelecem um diálogo com a metacognição, que se apresenta, portanto, como importante contribuição para a formação do cantor lírico e poderá servir de base para futuras discussões na área do canto lírico.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Anderson; FREIRE, Ricardo Dourado. **Aspectos cognitivos no desenvolvimento da expertise musical**. Performa 2013 – International Conference on Performance Studies. Porto Alegre, may-jun.

AUSTIN, Gilbert. **Chironomia or a treatise on rhetorical delivery**. London, 1806.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BELLEBONI, Luciene. **A difícil relação entre imagem e som no audiovisual contemporâneo**. II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho – GT História das Mídia Audiovisual. Florianópolis, abril de 2004.

BATTISTI, Dayane. **O teatro na performance musical: a construção do eu personagem**. Revista Vórtex, Curitiba, n. 1, 2013, PP. 84-100.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CASCUDO, Luis da Câmara. **História dos nossos gestos**. São Paulo: Global, 2012.

CHAVES, Marcos. **Tensões entre o não saber, o saber e o fazer no canto cênico**. Conceição/Conception, v. 1, n. 2, jun 2013.

CHION, Michel. **L'audio-vision – son et image au cinema**. Paris, Nathan, 1998.

CLARK, Mark Ross; CLARK, Lynn V. **Singing, acting, and movement in opera: a guide to Singer-getics**. Indiana: Indiana University Press, 2002.

CLARKE, Eric. **Processos cognitivos na performance musical**. Revista Música, Psicologia e Educação, n. 1, 1999.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Per Musi, Belo Horizonte, n, 14, 2006, p. 05-22.

CONE, Edward T. **Musical form and musical performance**. New York: W.W. Norton & Company Ltd., 1968.

CROSS, D. R.; PARIS, S. G. **Developmental and institutional analyses of children's metacognition and reading comprehension**. Journal of Educational Psychology, 1998, nº 80(2): 131-142.

DAVIDSON, J. W. **O corpo na interpretação musical**. Revista CIPEM, n.1, 1999, PP. 79-89.

DOMENICI, Catarina. **Interpretando o hoje: uma proposta metodológica para a construção da performance da música contemporânea**. XV Congresso da ANPPON, 2005, p. 819-825. Extraído de:

[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/sessao15/catarina\\_domenici.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao15/catarina_domenici.pdf)

EMMONS, Shielee; THOMAS, Alma. **Power performance for singers: transcending the barriers**. New York: Oxford University Press, 1998.

FERNANDES, M. L. C. Nunes; MAGALHÃES, S. M. C. **Metacognição: uma abordagem histórica**. Anais da Semana Universitária da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, 2002. Disponível em: <[http://www.uece.br/propgpq/semana\\_universitaria/anais/anais2002/anais/Trabalhos\\_completos/Humanas-ok/metaconicao.doc](http://www.uece.br/propgpq/semana_universitaria/anais/anais2002/anais/Trabalhos_completos/Humanas-ok/metaconicao.doc)>

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

FLICK, U, VON KARDORFF, E.; STEINKE, I. (Orgs.). **Was ist qualitative Forschung? Einleitung und Überblick** [O que é pesquisa qualitativa? Uma introdução.]. Em U. Flick, E. Von Kardorff; Steinke, I. (Orgs.). Reinbek: Rowohlt, 2000, PP. 13-19.

FLAVELL, J.H. & WELLMAN, H.M. **Metamemory**. In R.V.Kail, & O.W. Hagen (Eds.). Perspectives on the development of memory and cognition. Hillsdale, N.Y: Lawrence Erlbaum Associates, 1977, pp. 3-33.

FROES, Roberto. **O músico e seu corpo: a interferência corporal no recital de violão**. I Simpósio Brasileiro de Violão da EMBAP, 2007, p. 1-9. Extraído de: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/froes.pdf>

GASKELL, George. **Entrevistas individuais e grupais**. In: Bauer, Martin W.; Gaskell, George. (editores) Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ. Ed. Vozes, 2002, p. 64-89.

GEHARDT, T. E. & SILVEIRA, D. T. [organizado por]. (2009). **Métodos de pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GUSE, Cristine Bello. **O cantor-ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera**. 2009. 181 f. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. **O cantor ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor de ópera**. São Paulo, Editora UNESP, 2011.

GROUT, D.J; PALISCA, C.V. **História da Música Ocidental**. 5ª ed. Gradiva, 2007.

HARMAN, Scott A. **Attention, absorption and habit: the Stanislavski System reexamined as a cognitive process using the “Theatre of Consciousness” model of Bernard Bars**. Tese – Master of in Theatre in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign. Urbana, Illinois, 2010.

HENNESSEY, G.M. **Probing the dimensions of metacognition**: implications for conceptual change teaching learning. Annual meeting of the National Association for Research in Science Teaching Boston, MA, 1999.

HICKS, Alan E. **Singer and actor**: acting technique and the operatic performer. Amadeus Press, 2011.

HIGUCHI, M.K.K.; LEITE, J.P. **Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical**: uma teoria neuropsicológica. Goiânia: Opus - Revista da ANPPOM, v. 13, n. 2, dez. 2007.

JUSLIN, Patrick. N.; LAUKKA, Petri. **Communication of emotions in vocal expression and music performance**: different channels, same code? Uppsala University, Psychological Bulletin, 2003, vol. 129, nº 5, 770-817.

KUEHN, F. M. C. **Interpretação – reprodução musical – teoria da performance**: reunindo os elementos para uma formulação conceitual das práticas interpretativas. Per Musi, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.7-20.

LAVILLE, Christian; DIONE, Jean. **A construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Belo Horizonte: editora UFMG, 1999.

LEITE, Vania Dantas. **Música-vídeo**: um novo gênero musical. XVII Congresso da ANPPON, 2007. Extraído de: [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/composicao/comp\\_VDLeite.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_VDLeite.pdf)

LIMA, Sonia Albano de. (Org.) **Performance e Interpretação musical**: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006, pp.1 - 23.

LIVINGTON, Jennifer A. **Metacognition: an overview**. 1997.Extraído de <http://gse.buffalo.edu/fas/shuell/cep564/metacog.htm>

LUCCA, L. A. **Acting Techniques for opera**. Pomona, CA: May 2011.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARTINS, Janaina Träsel; JACOBS, Daiane D. Steckert. **Vozes de Agustine**: preparação vocal e presença da voz em cena. Urdimento, n. 21, dez 2013.

MALETTA, Ernani. **Estratégias para a criação musical nos espetáculos do Grupo Galpão e suas relações com a formação do ator para uma atuação polifônica**. Sala Preta, São Paulo, v. 9 n. 1, p. 399-407, maio, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57421/60403>

MAUCH, Michel; FERNANDES, Adriana; CAMARGO, Robson Corrêa. **O rei Stanislavski no tempo da pós-modernidade**: traduções, traições, omissões e opções. Revista de História e Estudos Culturais, v. 7, ano VII, n. 3, set/out/nov/dez 2010.

MCLEOD, Lorraine. **Young children and metacognition: Do we Know what they know they know? And if so, what do we do about it?** Australian Journal of Early Childhood, nº 22, (2): 1997, p. 6-11.

MUNIZ NETO, José Viegas. **A comunicação gestual na regência de orquestra.** 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2003.

OSTWALD, David F. **Acting for singers: creating believable singers characters.** New York: Oxford University Press, 2005.

REIS, Demian Moreira. **A ação física e a composição do ator de Grotovski.** Mímus – Revista on-line de mímica e teatro físico. Ano 1, nº.1, 2009, p. 31-52.

REINHOLD, Kubik; LEGLER, Margit. **Rhetoric, gesture and scenic imagination in Bach's Music.** Understanding Bach, 4, 55-76. Bach Network, UK, 2009.

RIBEIRO, Célia. Metacognição: um apoio ao processo de aprendizagem. Psicologia: reflexão e Crítica: n. 16(1), 2003, PP. 109-116.

ROUBINE, J.J. **A arte do ator.** Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

SALGADO, Antonio. **Percepção e cognição da expressão da emoção em performance musical.** Performa'11 – Encontros de Investigação em Performance, Universidade de Aveiro, maio de 2011. Disponível em: <<http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2011/Ant%C3%B3nioSalgado.pdf>>. Acesso em: 17 out 2013.

SANDGREN, Maria. **Becoming and being an opera singer: health, personality and skills.** Doctoral dissertation. Department of Psychology, Stockholm University, Stockholm, Sweden, 2005. Acesso em: 8 out 2014.

SAUMELL, Mercê. **Ópera e Emoção.** Moringa – Artes do espetáculo. João Pessoa, v. 3, no 1, jan-jun, 2012.

SCHNEIDER, W; LOCKL, K. **The development of metacognitive knowledge in children and adolescents.** In Applied Metacognition, editado por T. Perfect e B. Schwartz. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem.** 22. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SAWOSKI, Perviz. **The Stanislavski System: growth and methodology.** Second edition. Disponível em: [http://homepage.smc.edu/sawoski\\_perviz/Stanslavski.pdf](http://homepage.smc.edu/sawoski_perviz/Stanslavski.pdf)

## **ANEXOS**

## **ANEXO 1 - ROTEIRO PARA AS ENTREVISTAS**

1 – Identificação do cantor e data da primeira ópera cantada profissionalmente

2 – Obstáculos e desafios para a preparação de personagens em ópera.

3 – Rotinas de preparação

4 – Formação complementar em teatro.

5 – Para personagens mais críveis qual técnica se concentra mais, vocal ou na atuação teatral?

## **ANEXO 2 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Artes - Departamento de Música Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música (“Música em Contexto”)

Orientador: Ricardo Dourado Freire

Aluna: Márcia Lyra Ferreira

### **TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

Você está sendo convidado(a) para participar da pesquisa intitulada “A integração entre os elementos vocais e cênicos durante a construção da expressividade do cantor lírico e seus aspectos metacognitivos”, coordenada por Márcia Lyra Ferreira, sob orientação de Dr. Ricardo Dourado Freire, para o Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Música “Música em Contexto” do Departamento de Música da Universidade de Brasília. Sua participação se realizará por meio de entrevistas. Estas entrevistas serão gravadas e transcritas. Os dados gerados a partir da transcrição das entrevistas serão utilizados de forma a garantir o sigilo e o anonimato dos(as) entrevistados(as).

#### **Termo:**

Eu, \_\_\_\_\_, abaixo assinado, concordo em participar do presente estudo como sujeito e declaro que fui devidamente informado e esclarecido sobre a pesquisa e os procedimentos nela envolvidos.

Local e data:

---

Assinatura do Sujeito ou Responsável legal:

---

Telefone e e-mail para contato: \_\_\_\_\_