



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO / ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

JANAÍNA MÉRCIA CARVALHO DE AZEVEDO

**CONSIDERAÇÕES SOBRE O CANTO DO ATOR
NO TEATRO BRASILEIRO**

Salvador
2012



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO / ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

JANAÍNA MÉRCIA CARVALHO DE AZEVEDO

**CONSIDERAÇÕES SOBRE O CANTO DO ATOR
NO TEATRO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Angela de Castro Reis.

Salvador
2012

Escola de Teatro - UFBA

Azevedo, Janaína Mércia Carvalho de.

Considerações sobre o canto do ator no teatro brasileiro / Janaína Mércia Carvalho de Azevedo. – 2012.

108f: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Angela de Castro Reis.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2012.

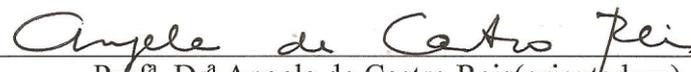
1. Canto. 2. Teatro musical. 3. Teatro brasileiro. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 782.007

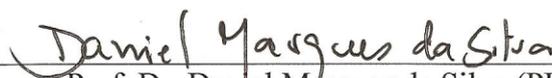
JANAÍNA MÉRCIA CARVALHO DE AZEVEDO

“CONSIDERAÇÕES SOBRE O CANTO DO ATOR NO TEATRO BRASILEIRO”

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:


Prof.^a. Dr.^a. Angela de Castro Reis (orientadora)


Prof.^a. Dr.^a. Diana Santiago da Fonseca (PPGMUS/UFBA)


Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (PPGAC/UFBA)

Salvador, 23 de março de 2012

*Para a minha família, suporte e inspiração.
Para os meus amigos, presentes que a vida me deu.
Para o meu companheiro de tudo.*

AGRADECIMENTOS

À Vida, que me dá tantos motivos para agradecer.

A Angela Reis, minha orientadora, pelo olhar minucioso e competente, pelo incrível equilíbrio entre firmeza e doçura, por contagiar também a mim com o seu amor pelo teatro brasileiro.

Aos professores Daniel Marques da Silva e Diana Santiago da Fonseca, que foram meus mestres primeiros nas escolas de teatro e música, pela alegria que agora me dão ao fazerem parte da banca de avaliação desta dissertação.

A Juliana Ferrari e André Rosa, queridos companheiros, pela condução da montagem do nosso mambembe, pelas aulas, pelas conversas tantas, pelo incentivo, pela amizade que permanece e que tempo nem distância corroem. A Renata Cardoso, pela presença carinhosa, atenta e principesca.

Aos colegas da turma de Interpretação Teatral da UFBA, pela confiança e respeito com que me acolheram como diretora musical na montagem de *O mambembe*. Em especial, agradeço aos eternos amigos e parceiros inesquecíveis: Monize, Samanta e Ubiratã, pelo riso nosso de cada dia, por milhares de lembranças boas e de conversas à mesa da cozinha.

A Ray Gouveia, pelas músicas compostas para *O mambembe*, pela parceria na direção musical e pela amizade que me honra. A Maurício Azevedo e Diana Ramos, pelo profissionalismo que facilitou nossa vida musical. Ao cenógrafo Fábio Pinheiro (Caio), artista que me comove e amigo tão irmão.

Aos atores Anderson Dy Souza, Bertho Filho, Bruno Guimarães e Maria Marighella, pela dedicação, seriedade e entrega com que participaram do Laboratório Experimental realizado para esta pesquisa.

Aos colegas e professores do PPGAC, pela convivência rica em ideias e risos; ao amigo Gessé, pelo companheirismo sem fim; aos funcionários da Escola de Teatro da UFBA, a Seu Zé (*in memoriam*).

A Gustavo Guenzburger, que generosamente disponibilizou para este trabalho arquivos de sua pesquisa de mestrado.

Aos meus papacito e mamacita, Lia e Rai, e irmãos, que me ensinaram muito sobre ouvir e cantar. Aos amigos-cunhados, pela força e carinho. Aos sobrinhos, alegria de minha vida. A Brisa.

A Jairo, que torna tudo mais lindo e leve.

Aos amigos da Cia Brasil de Teatro, por tantas experiências e caminhos importantes que partilhamos.

Aos colegas do Coro TCA; a Paula Moraes, Angelo Rafael Fonseca, Leandro Gazineo, Moacyr Costa Filho e Marilda Costa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão da bolsa de estudos.

RESUMO

AZEVEDO, Janaína Carvalho. **Considerações sobre o canto do ator no teatro brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), Salvador, 2012.

O objetivo desta pesquisa é a investigação de possibilidades de utilização de ferramentas próprias ao trabalho atorial no sentido de corrigir ou atenuar deficiências técnicas do canto do ator sem formação e/ou experiência musical, no teatro musicado brasileiro. Por meio da utilização de músicas compostas para a burleta *O mambembe*, de Artur Azevedo, é feita uma análise sobre o canto e a atuação na música popular. Neste sentido, são abordadas as condições históricas do teatro musicado do início do século XX, quando o texto foi escrito, e das suas encenações na estreia, em 1904, e em 1959, pelo Teatro dos Sete, com direção de Gianni Ratto, a fim de retratar o trabalho realizado com atores na montagem acadêmica de *O mambembe*, realizada na Escola de Teatro da UFBA, em 2007.¹, e no Laboratório Experimental integrante desta pesquisa, em 2011.

Palavras-chave: canto; atuação; teatro musicado; *O mambembe*.

ABSTRACT

AZEVEDO, Janaína Carvalho. **Considerações sobre o canto do ator no teatro brasileiro.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), Salvador, 2012.

The present work aims at investigating the possibilities of employing tools pertaining to the acting work, with the aim of correcting or reducing technical deficiencies in the singing performance of actors with no musical background, within the Brazilian Musical Theater environment. By means of the use of songs composed for the burleta play *O mambembe*, by Artur Azevedo, an analysis is proceeded concerning singing and acting in popular music. With that in mind, the historical conditions of the musical theater from the early 19th century – when the text was written – are approached; also the conditions of its premier performance, in 1904, and in 1959, by the Teatro dos Sete, directed by Gianni Ratto, have been assessed, with the purpose of depicting the work made with actors during the academic setting of *O mambembe*, performed at the UFBA School of Theater, in 2007.1, as well as at the Experimental Laboratory, which is part of the present research, in 2011.

Keywords: singing; acting; musical theater; *O mambembe*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. O TEATRO MUSICADO BRASILEIRO.....	13
1.1. OS GÊNEROS DO GÊNERO ALEGRE.....	16
1.2. A ATUAÇÃO REVISTEIRA.....	25
1.3. O CANTO NA ATUAÇÃO.....	29
1.4. A FALA NO CANTO.....	33
2. O MAMBEMBE.....	39
2.1. A QUE VEM O MAMBEMBE.....	39
2.2. EM 1959, OUTRO MAMBEMBE.....	46
2.3. EM 2007, MAIS MAMBEMBE.....	48
2.3.1. Os solos.....	51
2.3.2. Os coros.....	61
3. LABORATÓRIO EXPERIMENTAL DE CANTO PARA ATORES.....	67
3.1. ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	67
3.2. O PLANEJAMENTO.....	70
3.2.1. Objetivos: o necessário ajuste de foco.....	71
3.3. OS JOGOS.....	72
3.4. OS VOCALISES.....	75
3.5. AS MÚSICAS.....	79
3.5.1. Depois do que te ouvi, anjo querido.....	80
3.5.2. Eu vivia feliz no meu cantinho.....	88
3.5.3. Meus senhores, aqui lhes apresento	90
CONCLUSÃO.....	94
REFERÊNCIAS.....	99
ANEXOS.....	104
ANEXO A	104
ANEXO B	107

INTRODUÇÃO

Meu envolvimento com a música, mais precisamente com o canto, começou em família, desde a infância. Sou a mais nova de seis irmãos, e entre nós era frequente a brincadeira de criar melodias, de fazer “arranjos vocais” etc., com acompanhamento de um violão ou mesmo *a capella*. Com o tempo, um dos meus irmãos começou a estudar música e fazer-nos cobaias dos seus arranjos. Pouco depois, formamos um coro composto por aproximadamente vinte integrantes, cinco dos quais éramos eu e mais quatro irmãos, incluindo o tal regente e arranjador. Após quatro anos de atividades, o coro se dissolveu e passei a integrar, com outros três colegas remanescentes, um grupo de teatro cujos espetáculos eram marcados pela música executada ao vivo por nós mesmos, inclusive através de arranjos a quatro vozes.

Toda a educação musical formal que tive se resume a uma rápida passagem pelo curso de Licenciatura em Música na UFBA (três semestres), não concluído. A partir daí, o meu contato com a música passou a se dar eminentemente pela experiência prática como cantora em coros amadores e profissionais, gravações, shows, e como atriz-cantora em espetáculos musicais. Depois de onze anos afastada da academia, ingressei na graduação em Artes Cênicas – Interpretação Teatral, também pela UFBA. Por esta ocasião, fui admitida em um coro profissional, o que me fez retomar o contato com a teoria musical, pela necessidade do solfejo para o trabalho, e com a técnica vocal, pela observação no convívio com os maestros e colegas cantores.

Esta trajetória tem como consequência o interesse pela ligação entre o teatro e a música, razão da presente pesquisa, que teve como ponto de partida a minha experiência na direção musical da montagem acadêmica do espetáculo *O mambembe*, de Artur Azevedo, realizada no semestre de 2007.¹ pela turma do quinto período de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA, da qual participei também como aluna-atriz. A escassez de tempo para a preparação do canto fez do trabalho uma investigação não planejada acerca das possibilidades cênicas de solução para deficiências técnicas e outras dificuldades dos atores com relação às músicas.

As observações e experimentações realizadas durante o processo, considerando-se também as minhas próprias dificuldades quanto ao desempenho da função que me foi confiada, despertaram meu olhar para a importância do estudo do contexto passado da atuação no teatro musicado como perspectiva de uma abordagem para uma preparação

do canto do ator calcada em recursos próprios do seu ofício. Por esta abordagem, é possível trabalhar tanto a apropriação de parâmetros musicais para o desenvolvimento do potencial vocal do ator (MALETTA, 2010), quanto a ampliação da percepção musical para os diversos aspectos de sua atuação e da cena como um todo.

Assim, o trabalho se estrutura em três partes. A primeira seção contextualiza o teatro musicado brasileiro da virada do século XIX para o XX, abordando seu estabelecimento como negócio de proporções quase industriais na cidade do Rio de Janeiro, sede da corte e, posteriormente, capital federal. Após uma breve explanação sobre as condições de representação teatral no período, são descritos os gêneros do teatro ligeiro então em voga, enfatizando-se a revista, com sua estrutura e procedimentos de atuação característicos.

Abordo, então, o aspecto musical do teatro ligeiro, reunindo informações sobre o desempenho dos atores e sua relação com o nível de exigência da música dos espetáculos e sobre a interpretação no canto, pela apropriação da moda francesa das canções. Dando continuidade, situo a importância da música na estrutura dos espetáculos e sua circulação por meio dos intérpretes que transitavam por palcos, circos, chopes e rodas musicais, e cito outros trabalhos que avalizam a oralidade da música popular brasileira como material de estudo da interpretação no canto para atores.

Na segunda seção, faço inicialmente uma explanação sobre o texto *O mambembe*, observando a sua importância no teatro de Artur Azevedo e as particularidades relativas às montagens do espetáculo em 1904, ano de sua estreia, e em 1959, com o grupo Teatro dos Sete. Em seguida, apresento o processo de trabalho por mim realizado na direção musical da montagem do espetáculo pela turma de Interpretação Teatral da UFBA em 2007.1, sob direção de Juliana Ferrari. São observadas as relações entre a cena e o canto e analisadas as dificuldades e facilidades encontradas nas partes de solo e coro, bem como as escolhas efetuadas e suas consequências com relação ao trabalho dos alunos-atores no contexto da encenação.

A terceira seção descreve o Laboratório Experimental, destinado a atores com pouca ou nenhuma experiência com o canto em cena e realizado entre os meses de julho e agosto de 2011, já como parte integrante desta minha pesquisa no mestrado. Inicialmente, discorro sobre a utilização do laboratório como recurso metodológico e exponho aspectos relativos ao seu planejamento. Em seguida, é feita a descrição do processo: os recursos utilizados para o rompimento de resistências emocionais, a

utilização de metáforas e outras estratégias desenvolvidas para a realização dos exercícios vocais e do trabalho com as músicas.

1 O TEATRO MUSICADO BRASILEIRO¹

Na segunda metade do século XIX, o Rio de Janeiro, como sede da Corte (ou Capital Federal, após a proclamação da República), era onde se concentrava “praticamente toda a atividade cultural do país, reinava mais disciplina empresarial e maior senso de especialização por parte dos atores” (PRADO, 1999, p. 144). Juntamente com São Paulo, a cidade recebia a visita de companhias estrangeiras em excursão pela América do Sul, que faziam concorrência aos elencos brasileiros.

No ano de 1873, quando a vida teatral no Rio de Janeiro experimentava uma intensificação acelerada e as casas de espetáculo haviam duplicado, Machado de Assis lamentava a situação:

Não há teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se apresenta. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo que fala aos sentidos e aos instintos inferiores (*Apud* SOUZA, 2002, p. 21).

Machado de Assis, juntamente com outros literatos, fazia campanha pela “regeneração” do teatro nacional, por uma arte dramática como escola do civismo e da moral, na qual os autores nacionais lavrassem obras de grande valor literário a serviço da reflexão e da disseminação dos valores da elite burguesa e culta. Para eles, o teatro tinha a missão de formar moralmente os cidadãos, jamais deveria ser considerado como

¹ Segundo o *Dicionário do Teatro Brasileiro*, as expressões Teatro Musicado e Teatro Musical, no Brasil, estão muito próximas, mas diferem em seus princípios. No caso do musical, a música, e até mesmo a coreografia, tendem a suplantam a teatralidade: seus espetáculos requerem cantores e bailarinos que interpretem personagens; o virtuosismo dos cantores e outros aspectos musicais têm grande importância. Já no teatro musicado, também chamado “teatro ligeiro” ou “gênero alegre”, os espetáculos atribuem às canções uma função dramática definida dentro de sua estrutura: “são músicas para apresentar personagens, para falar de amor, para abrir e fechar quadros, para acompanhar um solilóquio, sublinhar emoções e, até, para entrar como motivo central de cena em festas, bailes e apoteoses” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 190-191). Por sua vez, BRANDÃO (2002) indica que o “teatro ligeiro” incorporava tanto os espetáculos que não prescindiam da música (revista, opereta, burleta), quanto aqueles do teatro declamado, ou de prosa, em que a música “não constituía parte orgânica de sua construção (drama, melodrama, dramalhão, tragédia e mesmo a comédia)” (p. 217).

pura diversão. Enquanto os defensores do teatro sério bradavam, o público comum passou ao largo de tais ambições literárias e discussões filosóficas e acedeu feliz aos ruidosos chamados do teatro ligeiro, no qual o texto era apenas mais um entre os elementos constitutivos da encenação. Era o início do reinado do teatro musicado brasileiro, que teve seu apogeu na virada do século XIX para o XX. Repletos de música, dança, humor, com figurinos e cenografia impressionantes, os espetáculos do gênero alegre eram uma festa para os sentidos. O público, por sua vez, retribuía esta oferta de prazer e alegria com uma afluência maciça às representações, em uma troca intensa que propiciou o estabelecimento do teatro como um negócio de proporções admiráveis (MENCARELLI, 2003).

O fato é que naquele período conjugaram-se todas as condições favoráveis para que se constituísse uma verdadeira indústria do entretenimento, cuja lucratividade atraía empresários e mobilizava vultosos investimentos. O início das atividades industriais nas grandes cidades do país havia provocado um crescimento expressivo do número de habitantes, sobretudo no Rio de Janeiro, cuja população havia aumentado em quase trezentas mil pessoas entre os anos de 1870 e 1890 (TINHORÃO, 1972, p. 13).

Com o crescimento das classes média e baixa nas áreas urbanas, verificou-se um considerável aumento da demanda por diversão. Assim, foram abertas inúmeras companhias teatrais que não apenas mantinham acirrada concorrência entre si, como também disputavam espaço com as companhias estrangeiras que aqui vinham em excursão, durante o verão europeu. O Rio passou a ser o principal foco da atividade teatral no Brasil.

Para alcançar o maior quinhão possível de um público extremamente diversificado e cobiçado, os empresários apostavam no ecletismo em seu repertório. Muitas companhias teatrais se especializaram em operetas, mágicas e revistas, mas enveredavam igualmente por dramas e comédias. Os teatros, arrendados por estas companhias, acolhiam também espetáculos de outras empresas, mantendo alto grau de diversificação nas ofertas de entretenimento. A partir do teatro musicado e indo além, um movimentado circuito de diversão se forma e se expande, englobando atrações circenses e espetáculos de variedades, de modo a satisfazer democraticamente espectadores de todos os gostos e perfis (MENCARELLI, 2003, p. 39-40, SOUZA, 2002, p. 278-283).

Fora do circuito firmado no Rio de Janeiro, companhias errantes percorriam o país pelas estradas de ferro, levando cenários, atores, músicos, figurinos,

apresentando-se tanto nas cidades que mantinham certo movimento teatral, como Porto Alegre, São Paulo, Recife e Belém, como também em cidades que, mesmo “pequenas, sem esgoto, sem luz elétrica, orgulhavam-se de possuir um teatro” (VENEZIANO, 1991, p. 44). Do Rio de Janeiro e de outros estados, viajavam pequenas e grandes companhias. O mambembe, como é chamada a companhia nômade, acabava sendo uma opção para escapar à acirrada concorrência, buscando novos públicos em outras paragens.

Em verdade, se neste mercado o lucro visado pelos empresários era grande, o risco também o era. Para se manterem operantes, as companhias de teatro precisavam dar conta de despesas diversas com aquisição de material para confecção de cenários, figurinos, arrendamento de teatros etc., isto sem falar na extensa folha de pagamento, referente à contratação de uma gama de profissionais: dramaturgos, atores, coristas, pontos, compositores, maestros, instrumentistas, cenógrafos, figurinistas, entre outros. Como não havia patrocínios ou outros apoios financeiros, todos esses gastos eram custeados exclusivamente pela renda gerada com a venda dos ingressos; ou seja, uma plateia vazia não suscitava discussões artísticas, mas afetava a própria sobrevivência dos artistas. Sendo assim, era pela resposta dos espectadores que se pautavam as escolhas de repertório nas companhias, que podiam passar do teatro musicado ao teatro falado, conforme o borderô indicasse.

Os empresários precisavam estar a todo momento criando estratégias para atrair os espectadores, observando atentamente suas reações. Porém, mesmo seguindo esta conduta, os altos e baixos se revezavam nos livros de contas das companhias teatrais, de modo que frequentemente se lançava mão das reestreadas de peças de sucesso, “que além de terem seus custos de produção todos pagos, com exceção do elenco, ainda traziam a garantia do apelo popular”, comenta MENCARELLI (2003, p. 145), acrescentando, no entanto, que por ser o público relativamente pequeno, não era possível manter muitas apresentações ou reencenações. Sendo assim, não havia a menor possibilidade ou razão para se insistir na manutenção de um espetáculo que não agradasse ao público ou que, por não ser mais novidade, já não o atraísse. Neste sistema, as montagens se sucediam geralmente por curtas temporadas, à custa de uma extenuante jornada de trabalho.

Em sua pesquisa sobre as condições de representação teatral no período, Angela Reis (1999) comenta que os atores do teatro musicado trabalhavam de domingo a domingo, pois enquanto apresentavam um espetáculo, já se ensaiava a montagem

daquele que o substituiria. Esta alta rotatividade de espetáculos era viabilizada com o auxílio do ponto, que de dentro de uma caixa embutida sob o chão do proscênio dava aos atores o texto e as marcações, indicações de luzes e cortinas etc. Além das tensões pelo cansativo ritmo de trabalho, a autora pontua também outros fatores que contribuíam para fazer da atuação uma verdadeira prova de resistência; um deles diz respeito às grandes dimensões dos teatros, em cujos palcos os atores deviam dar conta de deslocamentos e coreografias, “frequentemente em ritmos acelerados ou vigorosos como o maxixe” (p. 94).

É de se imaginar quão fatigante devia resultar a tarefa de cantar em um contexto como este. Os intérpretes respiravam o ar poluído pela iluminação a gás, e ainda um esforço a mais lhes era exigido, no que concerne à projeção vocal: era preciso vencer uma cruel competição sonora estabelecida tanto pela orquestra, que tocava ao vivo, quanto pelo próprio público, que manifestava ruidosamente tanto o seu agrado quanto o seu desagrado com palmas, vaias e pateadas, ruído produzido pelos pés e bengalas batendo contra o chão².

Além das interferências espontâneas, havia também as barulhentas reações da claqué, contratada pelos empresários para intervir com aplausos e incentivar o público, o que muitas vezes acontecia de modo excessivo e sem critério. Isto sem falar que muitos teatros possuíam bares, jardins e pátios anexos, “cujos ruídos penetravam na sala de apresentações, pois as portas e janelas de comunicação eram mantidas abertas devido ao calor (o do clima e o provocado pela iluminação a gás)” (REIS, 1999, p. 94).

1.1 OS GÊNEROS DO “GÊNERO ALEGRE”

A opereta foi um dos gêneros que se firmaram no teatro musicado brasileiro da segunda metade do século XIX. Ela surge em oposição à opera cômica, que é considerada como gênero sério; ironiza sua aura solene e traz temas e personagens de caráter mais popular. O gênero nasceu em Paris com a estreia de *Orfeu nos infernos* (*Orphée aux enfers*), escrita no ano de 1858 por Jacques Offenbach, músico francês de origem alemã (PRADO, 1999, p. 89).

² A prática da pateada foi trazida ao Brasil pelos portugueses e já era costume desde as primeiras representações teatrais na Colônia, tendo se perpetuado por décadas. Cf. SOUZA, 2002, p. 290.

A lenda original, segundo a qual o músico Orfeu, inconformado, desce ao mundo dos mortos com o intuito de reaver sua amada Eurídice, serviu de inspiração a diferentes óperas. Na versão de Offenbach, porém, o relacionamento do casal não prima pela harmonia nem pela fidelidade, e estes mesmos problemas conjugais são comuns entre os deuses do Olimpo. Todos se importam apenas em manter as aparências perante a opinião pública, que representava a voz moralizante da peça.

Segundo SOUZA (2002), uma grande inovação introduzida por Offenbach foi falar de família e casamento de uma maneira jocosa e crítica, ironizando deste modo dois temas abordados sempre de maneira sisuda e rigidamente moralista pelas peças realistas. Ao invés de impor uma propaganda explícita que terminava por afastar o público, a opereta divertia ao mesmo tempo em que provocava a reflexão, apontando a hipocrisia social por meio do riso e da música, e assim atendia aos anseios de um público que buscava no teatro momentos de prazer e alegria.

Outro aspecto não menos importante levantado pela autora consiste em que a função do *raisonneur* das peças realistas transfere o poder de julgamento das mãos dos literatos para a opinião pública. “E se esta fora até aquele momento reputada incapaz de proferir qualquer tipo de censura, posto que supostamente carente de ‘luzes’ para tal, a transformação operada tinha mesmo um sentido ‘revolucionário’” (p. 238).

Offenbach cativava plateias cada vez mais numerosas. Além de *Orfeu nos infernos*, várias outras operetas de sua autoria, em poucos anos, foram se tornando conhecidas e estimadas por quase toda a Europa. De modo geral, eram espetáculos de dois a quatro atos em tom satírico ou farsesco, interpretados por numeroso elenco acompanhado por uma orquestra com mais de trinta componentes, os quais executavam entre vinte e trinta números musicais (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 226).

A moda das operetas cruzou o oceano e aqui começou a ser cultivada no Alcazar Lírico, café-concerto inaugurado no Rio de Janeiro em 1859, no qual se podia escutar um repertório francês cantado na língua original por legítimas moçoilas francesas trazidas ao Brasil por Joseph Arnaud, o empresário da casa. Porém, o sucesso do Alcazar só se confirmou, de fato, a partir de 1865, com a estreia de *Orfeu nos infernos* em terras brasileiras. Aliando a comicidade aos atrativos da música, a versão satírica e apimentada da lenda grega logrou grande receptividade junto a um público que se a princípio não era tão vasto, até mesmo pela barreira da língua, logo se tornou indubitavelmente fervoroso e fiel adepto da novidade. O entusiasmo arrebatado que a

opereta causou pode ser medido pelas palavras de Machado de Assis escritas em 1896, ou seja, trinta anos após a marcante estreia:

As damas decentemente vestidas de calças de seda tão justinhas que pareciam ser as próprias pernas em carne e osso, mandavam os pés aos narizes dos parceiros. Os parceiros, com igual brio e ginástica, faziam a mesma coisa aos narizes das damas, a orquestra engrossava, o povo aplaudia, a princípio louco, depois louco furioso, até que tudo acabava no delírio universal dos pés, das mãos e dos trombones (1950 *apud* PRADO, 1999, p. 91).

O comentário do escritor deixa claro que tão calorosa acolhida, decerto, está longe de poder ser creditada unicamente à inventividade do texto ou da partitura do espetáculo. No Brasil, tal como na Europa, grande parte da força atrativa da opereta junto aos espectadores consiste na exploração do corpo feminino em cena, por conta do apelo erótico presente nas coreografias e nos figurinos e na sensualidade da performance das atrizes-cantoras (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 226). Escandalizando e instigando, o Alcazar passou a ser visto como antro da dissolução dos costumes na sociedade, ao tempo em que exercia um alto grau de sedução sobre seus frequentadores, na maioria homens, de variadas idades e origens socioeconômicas³.

Na carona do sucesso da opereta de Offenbach, o ator cômico Francisco Correia Vasques aproveitou o filão e escreveu a paródia intitulada *Orfeu na roça*, que, superando o êxito do original, conseguiu realizar quinhentas representações consecutivas, feito raro para a época. Substituindo o deus Morfeu por um Joaquim Preguiça, batizando o Cupido como o Quinquim das Moças, “casando França e Brasil, Offenbach e Martins Pena” (PRADO, 1999, p. 95), o que já havia caído no agrado dos espectadores termina por popularizar-se ainda mais, graças à nacionalização da opereta pela veia cômica de Vasques.

Sua incursão pela dramaturgia, porém, não começou com esta paródia; o público já conhecia, de sua autoria, diversas cenas cômicas, assim definidas por SOUZA (2002): “eram monólogos ou diálogos escritos em prosa, representados em veia

³ Os singelos versinhos transcritos a seguir, publicados no Jornal do Comércio de 13 de fevereiro de 1865, ironizam a situação dos pais que enviavam seus filhos para diplomar-se na capital, alheios às perigosas tentações que poderiam desviar os jovens dos caminhos previamente traçados, inclusive dilapidando fortunas familiares, conforme insinua sorratamente o interlocutor do ingênuo pai:

- *Que é feito do Juquinha?!*

- *Está na corte estudando./ Gasta em livros um dinheiro/Que me vai maravilhando/ Mas paciência; algum dia/ Um doutor há de voltar.*

- *Sim, nas ciências que se cursam/ Nas aulas do Alcazar* (Apud SOUZA, 2002, p. 282-283).

paródica e recheados de música, aproveitando melodias conhecidas do público, como já fazia o *vaudeville* francês, abordando assuntos do dia-a-dia que vinham chamando a atenção da sociedade” (p. 242).

Um exemplo da relação intensa deste gênero com os fatos de interesse social se deu no ano de 1862, quando o Circo Grande Oceano veio dos Estados Unidos em visita ao Rio de Janeiro (SOUZA, 2002, p. 246-247). A atração causou grande alvoroço na cidade; até mesmo os imperadores foram prestigiá-lo. Por conta da presença irresistível da novidade estrangeira, os teatros ficaram bastante esvaziados e as “férias forçadas” dos artistas dramáticos eram assunto na imprensa.

A diferença aconteceu quando, ainda durante a permanência da companhia circense na sede da Corte, Vasques estreou a cena cômica de sua autoria, intitulada *Viva o Circo Grande Oceano!*, cujo texto havia sido publicado e vendido antes da encenação, tendo tal publicação sido noticiada nos jornais. Resultado: sucesso na estreia e “enchentes” no decorrer da temporada. Logo após a partida do circo, Vasques estreia outra cena cômica: *Adeus, Circo Grande Oceano!* Pode-se observar como a inteligência humorística do autor se serve da polêmica acerca de um confronto no qual ele mesmo está inserido, na qualidade de artista de teatro:

Partindo de um dramaturgo voltado para formas “populares” de representação, esta atitude pode ser entendida como uma explicitação bem-humorada dos conflitos e disputas nas quais o próprio autor estava inserido na ocasião. Vasques demonstrava, com isto, ter (...) o talento clássico do humorista para tematizar e tirar vantagem de assuntos do momento (SOUZA, 2002, p. 249).

O único personagem de *Viva o Circo...!* é o coronel Pantaleão, que logo de início começa a contracenar com o público, revelando sua preferência pelo circo como forma de diversão, e ameaçando de morte aquele que porventura apresentar opinião diferente da sua.

A construção de suas cenas cômicas reflete a sua vivência como ator formado no teatro popular em palcos de barracas de feira, nos quais eram oferecidos espetáculos ecléticos para um público extremamente heterogêneo. A convivência com atores portugueses também pode ser considerada como influência na aproximação existente entre sua escrita e os *entremezes* portugueses. Estes textos curtos, nos quais se cantava e dançava, eram representados em feiras e no adro de igrejas em arraiais e vilas,

e apontavam indicações para improvisação, ou seja, eram textos que seriam completados pelos atores no palco, na presença do público (SOUZA, 2002, p. 242).

As cenas cômicas de Vasques eram fruto da sabedoria de um homem de teatro que conhecia profundamente os segredos do palco e da comunicação com o público. Era para ele, para o fugaz momento do encontro entre espectador e artista que eram pensados os seus textos. Criticado pelos literatos como “carpinteiro teatral”, Vasques se defendia declarando que suas cenas cômicas eram um gênero dramático que não fazia vergonha aos seus autores: “A prova do valor de tais composições estaria, segundo ele, na maneira como o público as recebia, e se conseguia agradar a este último, (...) o dramaturgo deveria dar-se por satisfeito” (SOUZA, 2002, p. 234).

Após o sucesso da paródia *Orfeu na roça*, outras tantas operetas francesas que vinham igualmente sendo representadas no Alcazar receberam também suas adaptações brasileiras por outros autores. Mais ou menos fiéis aos seus originais, tais versões transformaram, por exemplo, *Barbe bleue* em *Barba-de-milho*, *La grande-duchesse de Gérolstein* em *A Baronesa de Caiapó*, *La belle Helène* em *Abel e Helena* e *La fille de M^{me}. Angot* em *A filha de Maria Angu* (PRADO, 1999, p. 97-98).

Autor das duas últimas adaptações citadas, Artur Azevedo é o nome mais representativo dentre os dramaturgos que enveredaram pela senda das operetas. Sua produção fecunda inclui não apenas paródias, como também criações originais. Embora tenha alcançado grande sucesso junto ao público, o autor tornou-se também alvo de críticas, tendo sido acusado de ser um dos responsáveis pela decadência do teatro nacional, por desvirtuar o gosto das platéias graças à voga das adaptações de operetas que teria sido iniciada com *A filha de Maria Angu*. A resposta veio no artigo *Em defesa*, publicado em *O País* de 16 de maio de 1904, no qual Artur Azevedo cita paródias que já eram encenadas no Rio de Janeiro no ano em que chegou do Maranhão, em 1873, e lembra que até mesmo o já célebre Machado de Assis teria colaborado anonimamente em uma paródia de *A dama das camélias*, denominada *Cenas da vida do Rio de Janeiro*⁴ (MENCARELLI, 2003, p. 31). Ainda no final do século XIX, a voga das operetas começou a perder força e foi paulatinamente cedendo espaço para a revista, que passou a dominar o teatro comercial no período (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 227).

⁴ Segundo Silvia Cristina Martins de Souza, Machado de Assis assinou, juntamente com Flávio Farnese e Gentil Braga, uma paródia a *La traviata*, de Verdi, ópera baseada em *A dama das camélias*, de autoria de Dumas Filho. A paródia brasileira teria recebido o nome de *Cenas fluminenses*. Cf. SOUZA, 2002, p. 271 e 303.

Tal como a opereta, a revista teve sua origem na França; porém, diferentemente daquela, nasceu e se popularizou nos teatros e barracas de feira no início do século XVIII, com os artistas herdeiros da tradição da *Commedia dell'Arte* radicados em Paris. Consolidando-se como gênero na França, a revista, ou *revue de fin d'année*, estendeu-se a outros países, sendo Portugal um dos primeiros a adotá-la. Segundo VENEZIANO (1991), a primeira revista portuguesa, *Lisboa em 1850*, permaneceu por mais de um mês em cartaz, “o que atesta a boa acolhida que o gênero teve, logo ao iniciar-se” (VENEZIANO, 1991, p. 24). No entanto, a história do teatro de revista português foi pontuada por perseguições, como ocorreu com *Fossilismo e progresso*, encenada em 1856, considerada por RUIZ (1988) como a primeira revista autenticamente portuguesa; sua acentuada crítica política fez com que fosse ameaçada de proibição completa (p. 16).

Sendo frequentes as visitas de companhias portuguesas ao Brasil, com forte presença de artistas e empresários lusitanos na vida teatral brasileira, não tardou a que as revistas aportassem a estas terras. Após algumas mal sucedidas primeiras tentativas de se implantar o gênero no país, estreou em 1884, no Rio de Janeiro, a primeira revista a obter sucesso de público: *O Mandarim*, de autoria da dupla formada por Artur Azevedo e Moreira Sampaio⁵. Neste espetáculo, o personagem Barão de Caiapó era uma caricatura feita pelo ator Xisto Bahia, ridicularizando uma figura pública. Ofendido, o alvo do chiste acionou a polícia, atizando assim o interesse popular por esta que se tornou o marco inicial das revistas-de-ano no Brasil.

Tendo como mote a recapitulação dos acontecimentos do ano anterior, a revista se caracteriza por trazer sempre à cena fatos da atualidade, costumes populares e caricaturas de personalidades públicas, apresentados de maneira teatral e bem humorada. Sua estrutura é composta por quadros isolados, independentes entre si, alinhavados apenas por um enredo frágil que consiste na busca de alguém ou de algo, em uma perseguição ou fuga. Os personagens ligados a este fio condutor realizam um movimento, por meio do qual se dá o desenrolar das cenas e números, e esta ligação é feita pela figura do *compère*, ou compadre, que funciona como uma espécie de mestre de cerimônia:

⁵ Das dezenove revistas assinadas por Artur Azevedo, seis foram feitas em parceria com Moreira Sampaio. Parando de criar como dupla em 1889, os dois autores seguiram como amigos, produzindo excelentes obras da dramaturgia revisteira, até que veio a falecer Moreira Sampaio em 1901, e, posteriormente, Artur Azevedo, em 1908. Cf. VENEZIANO, 1991. p. 28, 35-37.

Aglutinador, apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, contador de piadas, ele atravessa a revista de ponta a ponta como a costurar os diversos quadros, cristalizando a dinâmica do pacto com a plateia, característica própria do teatro popular. Este papel geralmente era reservado ao primeiro cômico da companhia, que o deveria desempenhar com brilho, desenvoltura e, principalmente com muita descontração, pois muitas vezes se fazia necessário o improviso com relação ao comportamento do público (VENEZIANO, 1991, p. 117).

Era também comum as revistas contarem com uma dupla de compadres, ou mesmo um casal, em que o *compère* correspondia a um perfil mais ingênuo, mais popular, em oposição a uma *comère* mais elegante, requintada, que explicava ao parceiro desde termos em francês até convenções peculiares à revista. A própria autoexplicitação acerca dos procedimentos utilizados no espetáculo era uma convenção importante do gênero, e não apenas porque o desvelamento dos mecanismos teatrais encantava as plateias, mas especialmente porque era preciso, no início do estabelecimento da revista no Brasil, acostumar o público a tais convenções, conduzindo-o, facilitando-lhe a fruição da comicidade e das críticas, e conquistando-lhe a cumplicidade (VENEZIANO, 1991, p. 141).

A simplicidade dos textos das revistas fez com que o gênero fosse rejeitado pelos intelectuais da época, que o acusavam de minar-lhes as ambições de um teatro nacional de elevado valor literário. De fato, não eram textos para serem lidos: tratava-se de uma escrita para o palco, a serviço da cena, sem outra intenção que não a de servir de pretexto ao espetáculo.

Além de depender da cena para se completar, esta dramaturgia “baseava-se na especialização dos atores: cada companhia possuía um naipe de atores que, a partir de características físicas e psicológicas, especializavam-se em determinados papéis” (REIS, 1999, p. 82). O galã, o galã-cômico, o pai-nobre, o tirano, a ingênua, a dama-galã, a caricata e outros, eram os perfis assumidos pelos atores dentro desta estrutura codificada.

A música tinha tal importância dentro da estrutura das revistas que se fazia necessário um trabalho conjunto entre o dramaturgo e o músico, a fim de que a composição dos quadros musicais se adequasse aos objetivos da cena. Diferentemente das operetas, a revista não se importava em buscar unidade ou originalidade, como afirma Décio de Almeida Prado:

Um maestro de atuação local, Gomes Cardim (português radicado no Brasil) ou Assis Pacheco, Nicolino Milano ou Paulino Sacramento, entre outros, dirigia a pequena orquestra e se responsabilizava pelo arranjo musical, que, além de contar com inspiração própria, podia recorrer livremente ao estoque de música ligeira armazenado durante anos na Europa. Ouvia-se, numa revista, desde canções sertanejas tiradas do repertório popular até páginas conhecidíssimas de Suppé e Offenbach (1999, p. 103).

A paródia de melodias reconhecidas pela população era costumeira no teatro de revista, a exemplo da ária *La donna è mobile*, de Verdi, que ganhou letra de Artur Azevedo na revista *O Carioca*. Expressões rítmicas de diversas nacionalidades integravam a música dos espetáculos, sem contar com a utilização de hinos nacionais como o inglês, o francês, o português e o brasileiro, refletindo a diversidade cultural presente nas ruas e, conseqüentemente, nas plateias das revistas de ano (VENEZIANO, 1991, p. 180 e MENCARELLI, 2003, p. 225).

Artur Azevedo foi quem explorou a fundo não apenas a multiculturalidade, mas a própria música brasileira em sua rica variedade rítmica, utilizando o cateretê, o jongo, o lundu e cantos tradicionais de festas populares, tais como os ranchos de reis da Bahia, que aparecem na peça *Uma véspera de Reis*. Para favorecer a composição deste mosaico sonoro, o autor se valia de distintas métricas nos seus versos, manejando-os de acordo com os sentidos dramaturgicos desejados para cada música na cena. A dança, a pujança da corporalidade nos quadros musicais fortalecia estes sentidos, em uma estrutura de espetáculo na qual os intérpretes tinham importância fundamental para a comunicação com o público (MENCARELLI, 2003, p. 224 e 238).

A proposta que a revista faz ao seu espectador inclui tanto envolvê-lo como distanciá-lo, convidando-o à observação e à reflexão sobre aquilo que lhe é apresentado, e deste modo é constantemente frisada a condição de representação teatral do momento. Este procedimento é viabilizado sobretudo pelo trabalho do ator, que pode a todo instante entrar e sair do personagem às vistas do espectador, a este endereçando diretamente seus comentários e olhares (REIS, MARQUES, 2004, p. 181).

Este desdobramento é característico da tradição do teatro popular desde as comédias das ruas da Grécia antiga (VENEZIANO, 2004), e é apenas um dos elementos épicos utilizados pela revista: além dele, pode-se incluir também a independência entre os quadros musicais e cenas, o recurso ao efeito de distanciamento por meio da música

usada com a função de comentário e por meio da revelação dos procedimentos da encenação e da arquitetura da cena (ROSENFELD, 2002). Todos estes traços de epicidade comuns ao teatro de revista colaboram para reforçar o pacto direto com o espectador.

Música, dança, humor e crítica alegre eram os ingredientes que fizeram com que a revista transformasse o teatro brasileiro em “um lugar mais propício a Dionísio do que a Apolo” (VENEZIANO, 1991, p. 33). Para maior impacto, também se investiam altas somas em cenário e figurinos: “a revista tendia ao grande espetáculo, retribuindo o que recebia na bilheteria sob a forma de um certo esplendor visual: cenários variados, mutações à vista, belos figurinos (muitos desenhados por Aluísio Azevedo nas revistas do seu irmão Artur)” (PRADO, 1999, p. 104).

Contando com um requinte ainda maior com relação à cenografia e efeitos, a mágica superava a revista no que se referia ao deslumbramento dos espectadores. É considerada por Décio de Almeida Prado como o terceiro e mais baixo degrau do teatro musicado, mas cuja riqueza de fantasia e maquinaria o autor reporta pelas palavras de Artur Azevedo: “palácios encantados, deslumbrantes de ouro, estofos e pedraria, de uma arquitetura revolucionária, (...) as praças exóticas de cidades imaginárias”; e o encantamento prossegue com a descrição dos efeitos: “flores que se transformam em estrelas, colunas que giram, águas que jorram, grupos maravilhosamente combinados, harmonia de cores, efeitos de projeção luminosas, etc.” (PRADO, 1999, p. 105). Antes que chegasse o cinema para desbancar o teatro com sua sedução visual, o público das mágicas não se via privado de assistir aos mais variados truques e efeitos, que eram inclusive divulgados como chamariz nos cartazes dos espetáculos, junto aos nomes dos aclamados cenógrafos.

Outro gênero de grande aceitação pelo público do teatro ligeiro das últimas décadas do século XIX foi a burleta. O termo é de origem italiana e era utilizado em Portugal, tendo sido adotado no Brasil com acepção um tanto indeterminada (PRADO, 1999, p. 148) para referir-se à comédia entremeada de números musicais centrada em temas nacionais e que apresenta geralmente um enredo mais bem elaborado do que a revista.

Dentre as inúmeras burletas que tiveram sucesso de público no período, destaca-se *Forrobodó*, de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt, com música de Chiquinha Gonzaga, que chegou a totalizar o expressivo número de 1.500 representações a partir de 1912 (GUINSBURG; FARIA; LIMA; 2006, p. 66). É também denominado como

burlata o texto *O mambembe*, de Artur Azevedo e José Piza, com música de Assis Pacheco, que estreou em 1904, mas sem lograr na época o sucesso e o reconhecimento que só veio a receber posteriormente.

O teatro ligeiro brasileiro, com sua forte espetacularidade, seu humor, suas características de produção e penetração popular, de levar à cena a atualidade e temas cotidianos em trocas intensas com um público heterogêneo, forjou um modo de atuação de grande eficácia na comunicação com seu público. Especialmente o teatro de revista, com suas convenções específicas e o seu vigor, herdado dos espetáculos de feira, foi definitivo para a formação de um modo de atuar que encontra permanência ainda nos dias de hoje.

1.2 A ATUAÇÃO REVISTEIRA

A revista, como gênero mais importante do teatro musicado brasileiro, contribuiu com suas convenções e particularidades para a definição de um tipo de interpretação à brasileira, mas totalmente fundamentado nas origens do teatro popular, quando os artistas que se apresentavam nas ruas e feiras tinham que lidar com um público ruidoso e disperso, que estava ali de passagem ou por outros variados interesses, que não o de ver teatro. Era preciso chamar a atenção da sua cobiçada plateia por meio de uma comunicação direta (REIS; MARQUES, 2004, p. 180).

Daí se depreende como se consolidou a importância da utilização do recurso de triangulação neste tipo de teatro; nele, o espectador é tão ou mais importante para o ator que o seu parceiro de cena: “o ator se mostra, fala ao público diretamente, faz graça, ironiza. Frequentemente a cena é frontal, olha-se a plateia. Não existe a quarta parede. O ator é histriônico” (BRANDÃO, 1988, p. 12). O público é seu apoio e a comunicação com ele é o sentido principal da cena revisteira.

Para que se estabeleça esta troca com o espectador, uma importante convenção de que o ator se vale é o aparte, o comentário endereçado ao espectador. Se no teatro romântico o aparte serve para revelar ao público os sentimentos do personagem, no teatro popular é o próprio ator que se despe do personagem e tece observações diretamente endereçadas à plateia (VENEZIANO, 2004, p. 36). Dominando este recurso, o ator entra e sai do personagem em frente aos olhos do

espectador, que igualmente descola da situação representada e a ela reage; não é absorvido pela identificação, como propõe o realismo, mas distancia-se dela para relacionar-se diretamente com o ator por detrás da máscara.

Uma intensa comunicação se estabelecia por mão dupla: se os atores precisavam ter a habilidade de estimular e provocar a plateia, era necessário que também desenvolvessem a capacidade de escutá-la e a presença de espírito para lidar com suas imprevisíveis reações. O ator, especialmente o cômico, realizava com seu desempenho uma espécie de complementação do texto, uma coautoria prevista pelo dramaturgo e que se efetivava no palco, com a presença do público, pois neste teatro

a escrita dramaturgica não pode ser vista como completa em si mesma, e sim como pretexto (*pré-texto*) para a cena. Não sendo, portanto, um gênero literário, (...) a revista era marcada por um alto grau de improvisação e capacidade dos atores e atrizes em lidarem com o tempo presente (REIS; MARQUES, 2004, p. 181).

A habilidade destes atores mostrava-se pelo improvisado, pela astúcia em contrapor tiradas inesperadas a eventuais momentos de monotonia nas representações. A interpretação dos compadres nas revistas, por exemplo, era tarefa que exigia apurada técnica e versatilidade, pela necessidade de fazer a ligação entre quadros de variados matizes sem permitir que caísse o ritmo do espetáculo, comentando, intervindo, e por vezes até vestindo a pele de outros personagens no decorrer da ação, não para assumi-los em lugar dos outros atores, mas para efeito de comicidade (VENEZIANO, 1991, p. 117)⁶. O compadre era incumbência do primeiro cômico do elenco, que dividia com a primeira atriz-cantora o lugar central nas companhias, por ter a seu cargo tão grande responsabilidade e também pela força do seu carisma junto ao público:

O ator de verve, o comediante nato, o ator com um tipo marcado para determinados papéis rouba a cena pelo talento que o público reconhece e retorna para ver mais uma vez. (...) Este ator exhibe seus dotes, coisas, achados que só ele é capaz de fazer (MEICHES; FERNANDES, 1999, p. 8).

⁶ Também entre as atrizes era comum a exigência da versatilidade na interpretação de variados personagens nos espetáculos deste período, especialmente nas revistas. Angela Reis comenta que a atriz Cinira Polonio incumbiu-se de doze personagens na revista *Berliques e berloques*, e Pepa Ruiz notabilizou-se por interpretar dezoito personagens na revista *Tintim por tintim*. Cf. REIS, 1999, p. 83.

Outra vertente de atuação dos cômicos no teatro ligeiro do final do século XIX e início do século XX é a composição dos personagens-tipo, que se tornaram presença fixa naquela dramaturgia, mas se revelam herdeiros das antigas tradições do teatro popular, como apontam Angela Reis e Daniel Marques da Silva:

Ao analisar o teatro popular musicado carioca deste período, percebe-se a recuperação e a repetição de tipos cômicos que, mesmo com nomes alterados ou ligeiras variações de comportamento, guardam estreitas relações com os personagens da farsa atelana e da *commedia dell'arte*. Entre os tipos, que se constituem como uma espécie de *tipologia carioca* e estão presentes tanto nos textos das revistas como nas burletas, charges, contos, crônicas e até em letras de músicas daquele período, destacam-se o *mulato pernóstico*, a *mulata*, o *malandro*, o *mulato capoeira*, o *português*, o *coronel do interior* ou o *caipira* (REIS; MARQUES, 2004, p. 183).

A tipificação é encontrada em abundância na obra de Artur Azevedo, cujas criações pincelavam as figuras populares que transitavam pelo cenário sociopolítico da época. Assim foi na revista *República*, escrita em parceria com seu irmão, Aluísio Azevedo, e inspirada em um episódio real: Sabina, uma baiana vendedora de laranjas, foi proibida pela polícia de ocupar o ponto em frente à Escola de Medicina, o que gerou um curioso protesto dos estudantes que saíram pelas ruas em passeata, levando laranjas espetadas nas pontas das bengalas. O fato foi levado ao palco, sendo Sabina interpretada pela atriz e soprano grega Ana Menarezzi⁷, que “enlouquecia as plateias, requebrando os quadris com desenvoltura escandalosa, ao som do tango” (VENEZIANO, 1991, p. 126). A velha baiana foi então substituída pela figura sedutora da mulata, tipo que ganhou notoriedade e vida longa no teatro de revista brasileiro.

A atuação com personagens-tipo prescinde totalmente da elaboração de uma vida interior, pois os tipos não se definem por detalhamentos psicológicos indicadores de uma individualidade humana; são antes máscaras sociais construídas a partir de traços, trejeitos e atitudes exteriores de fácil identificação pelo público. Implica, portanto, em um trabalho de composição no qual, além da caracterização, se equilibram escolhas de índices gestuais e vocais, como afirma Pavis:

Na 'pose' de seus signos, é preciso que [o ator] seja suficientemente claro para ser percebido, e sutil para ser diferenciado ou ambíguo. Nesse sentido, a

⁷ As primeiras mulatas foram interpretadas por atrizes brancas, maquiadas, e só depois por “mulatas autênticas”, como Oflia Amorim e Araci Cortes. Cf. VENEZIANO, 1999, p. 129.

teoria do ator se inscreve em uma teoria da encenação e, mais geralmente, da recepção teatral e da produção de sentido: a preparação do ator [...] só faz sentido na perspectiva do olhar do outro, logo, do espectador, que deve estar em condições de ler os índices fisicamente visíveis da personagem trazida pelo ator (PAVIS, 2008, p. 54).

O trabalho do ator na criação do personagem-tipo é realizado com base na articulação de suas características em uma operação de síntese, e é por esta síntese que o personagem se revela externamente, como aponta o estudo de Angela Reis e Daniel Marques da Silva sobre a atuação no teatro de revista brasileiro, e que nos dá a medida da importância do ator em seu trabalho criador:

O ator que se dedica à construção de tipos cômicos constitui-se em um virtual e efetivo colaborador do autor, uma espécie de co-autor, que lhe completa o trabalho pela realização cênica do personagem, cujo desenho esboçado pelo autor dramático só se realiza integralmente nos palcos (REIS; MARQUES, 2004, p. 185).

O comentário encontra correspondência na opinião emitida por Artur Azevedo sobre a composição de personagem feita por Xisto Bahia para o tabaréu Bermudes, da comédia *Uma véspera de Reis*, escrita por Azevedo. Xisto tinha como especialidade a atuação em tipos populares cômicos em cuja elaboração o falar cotidiano do povo nordestino se representava em cena como contraponto ao falar lusitano (modelar para a atuação na época), e provavelmente acompanhado pelo despojamento corporal correspondente. O autor, que havia escrito o texto dando apenas indícios sobre o personagem, não o reconheceu quando o viu em cena, conforme publicou em *O País*, no dia 7 de novembro de 1894: “Esbocei apenas o tipo: Xisto lhe corrigiu o desenho, acentuou os contornos e deu-lhe um colorido admirável (...) pôs-lhe dentro uma alma, deu-lhe uma fisionomia penetrante”⁸. O autor reconheceu no trabalho atorial de Xisto uma efetiva colaboração com relação à dramaturgia, colaboração esta que é característica do ator que domina o seu ofício dentro das convenções deste tipo de teatro.

8 Artur Azevedo ficou impressionado a tal ponto que quis dar a Xisto Bahia a coautoria da peça, propondo dividir com ele créditos e direitos, mas Xisto recusou. *Apud* Revista da Bahia, nº 37, s/d. Disponível em <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Teatro/xisto.htm>> Acesso em: 18 dez 2011.

1.3 O CANTO NA ATUAÇÃO

Levando-se em conta as condições de representação e as características dos gêneros do teatro alegre, com seus respectivos códigos de atuação já referidos anteriormente, refletir sobre o desempenho do ator com relação ao canto, naquele contexto, implica também em analisar o nível de complexidade técnica referente à música que era executada nos espetáculos. Estes, em sua diversidade, vão apresentar variados graus de sofisticação, cujas exigências, por sua vez, serão atendidas ou flexibilizadas de acordo com as possibilidades dos executantes.

Consideremos, primeiramente, que o público brasileiro era regularmente visitado por companhias oriundas dos países que eram berços da tradição do *bel canto*. Segundo Décio de Almeida Prado, nos últimos decênios do século XIX, as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, assim como Montevidéu e Buenos Aires, faziam parte do roteiro artístico internacional de artistas estrangeiros:

No verão europeu, que coincidia com o inverno ao sul do equador, os atores dramáticos ou cantores líricos franceses e italianos, em períodos de férias, uniam-se em grandes companhias, encabeçadas por duas ou três celebridades (...). Dois gêneros figuravam no topo da hierarquia teatral: a ópera e a tragédia. O mais apreciado era a ópera, já que a música falava uma língua ainda mais universal e acessível a ouvidos latinos que o italiano ou o francês (PRADO, 1999, p. 141-142).

A opereta, já apreciada pelo público brasileiro, apresentava características da sonoridade popular e também da chamada música erudita, cujas exigências técnicas e teóricas requerem estudo e preparo específico dificilmente encontrados entre os atores do Brasil, onde não havia a tradição de uma educação vocal e musical. Para dar conta desta necessidade, os empresários se valeram da contratação de atrizes-cantoras estrangeiras, principalmente francesas, mas também espanholas e italianas. Divas importadas para os principais personagens femininos, e atores nativos para os personagens masculinos, geralmente cômicos, como sintetiza PRADO: “emprestavam-se à Europa vozes devidamente educadas, porque lá havia um mercado musical que ia da canção à ópera, (...) enquanto o Brasil entrava com sua comicidade (...)” (1999, p. 101).

Dentro de sua expressão popular, porém, esses comediantes também faziam suas intervenções musicais, ainda que não encontrassem a aprovação de ouvidos mais críticos. A *Gazeta Musical* publicou, em 1891, trechos de um livro no qual o autor comenta a falta de meios apropriados para o cultivo das vocações musicais existentes nas terras brasileiras, e lamenta a profanação do bel-canto cometida por cômicos brasileiros, apontando nomes: “Vasques fez-se tenor; Guilherme de Aguiar fez-se barítono, Areas transformou-se em baixo-cantante e por aí adiante: os artistas dramáticos deram para cantar e o público aplaude-os delirantemente, esquecendo-se de si e deles. Uma lástima” (*Apud* MENCARELLI, 2003, p. 206) ⁹.

Entre os gêneros de sonoridade musical mais aproximada à música popular, ainda que por um lado pudesse ser menor a exigência técnica impingida aos intérpretes, por outro a representação em condições adversas fazia com que o fácil se tornasse difícil. Além disso, assim como nas operetas, as revistas e burletas igualmente tinham as coplas de apresentação como um de seus procedimentos recorrentes.

As coplas, ou *couplets*, foram assimiladas das árias de apresentação utilizadas pela ópera romântica, que serviam à autoapresentação de cada novo personagem que entrava em cena. Do mesmo modo que as árias, as coplas são parte integrante do texto, escritas pelo dramaturgo para serem musicadas e cantadas; nelas, os personagens revelam ao público quem são e o que desejam e têm frequentemente esta descrição reforçada pelo próprio caráter musical das coplas, de modo que o tipo português poderá cantar um fado, a mulata um lundu etc. A importância deste procedimento na estrutura das revistas é assim explicada por Neyde Veneziano:

Dentro do caráter de re-visão do gênero, não havia espaço para psicologismos que fossem desvendados através da ação dramática. A rapidez das cenas exigia clareza, eficácia e figuras prontas. Bastava ouvir e abrir os olhos. Até os deuses gregos deveriam dizer quem eram. Atingiam, assim, qualquer camada da população, por menor que fosse seu repertório (VENEZIANO, 1991, p. 156).

Especialmente para viabilizar o reconhecimento rápido das alegorias, personagens que representam abstrações ou coisas inanimadas, as coplas de apresentação são muito utilizadas, e os versos cumprem sua função de forma mais do que direta: “*sou a moda*”; “*sou o câmbio*”; “*sou a República*”; “*sou a Rua do Ouvidor*”.

⁹ *Gazeta Musical*, setembro de 1891. Segundo Mencarelli, a revista não faz referência a autor ou data do livro em questão, o qual estaria ainda por ser publicado.

“Tudo poderia ser personificado, desde que corretamente apresentado”, pontua VENEZIANO (1991, p. 157). Acima de tudo, o importante é propiciar ao público a correta compreensão dos signos.

Além das coplas de apresentação, eram também muito comuns as coplas de solilóquio e os *couplets* amorosos, em solos ou duetos. Porém, nem todos os personagens se apresentavam por meio de coplas; equilibrando necessidades e possibilidades, o autor definia quantas e quais coplas integrariam a encenação.

De maneira independente da estrutura dos espetáculos, era comum que os artistas mantivessem um repertório pessoal em cuja composição se serviam de canções, celebrizadas em cenas cômicas cuja permanência nos espetáculos era não só aceita como exigida pelo público. Ainda segundo VENEZIANO (1991), a presença da canção integra a própria estrutura da revista como elemento de contraste, por vezes precedendo um monólogo que puxaria a apoteose final do espetáculo¹⁰.

A canção apareceu originalmente no início do século XIX, nos entreatos dos espetáculos de alguns teatros parisienses. De acordo com TINHORÃO (1998), o termo *chansonette* já marcava a distinção entre sua temática cotidiana e o antigo estilo de canção respeitável dos cantores tradicionais dos cafés parisienses. Não constitui um gênero determinado, antes serve como rótulo para variadas composições musicais de caráter espirituoso ou mesmo sarcástico e malicioso, frequentemente recheadas de duplo sentido.

Compostas para o palco, as canções eram muitas vezes intercaladas por fragmentos falados, sendo por isso também conhecidas como cenas cômicas. Já eram moda nos cafés-cantantes da França quando vieram se instalar no Brasil, primeiramente cantadas em francês para o seletos e entusiasmado público masculino do Alcazar Lyrique e outros cafés-cantantes, em seguida cantadas em português nos palcos das revistas-de-ano e expandindo-se também pelas arenas de circos e novos espaços de lazer que atendiam às camadas mais baixas da população, os chamados “chopes-berrantes”, “estes já anunciando pela própria ironia da oposição entre ‘cantante’ e ‘berrante’ a definitiva proletarização do estilo que descia ao nível do público dos tomadores de chope” (TINHORÃO, 1998, p. 225-226).

¹⁰ Apoteose: “cena final das peças dramáticas, a qual, comumente, era formada por figuras sobre nuvens e enriquecida por vários artifícios”. A apoteose não se liga ao restante da revista: “os atos pareciam terminados e depois vinha uma apoteose”. Cf. VENEZIANO, 1991, p. 110.

A arte do cançonetista requer um modo de cantar diverso do canto lírico, mais livre que este de exigências técnicas vocais específicas e muito mais voltado à forma de dizer a música, revelando-lhe sentidos por uma interpretação pessoal. O cômico Vasques, muito embora tenha sido alvo da crítica musical por cantar, como já foi dito, foi considerado como um grande cançonetista, e a atriz Cinira Polonio, apesar das ressalvas feitas à sua pequena projeção vocal, encantava as plateias com seu talento de *diseuse*, sua capacidade de sublinhar as palavras nas cançonetas e *couplets*, ressaltando-lhes o duplo sentido (VENEZIANO, 1991, p. 107 e REIS, 1999, p. 85).

A performance vocal e corporal das estrelas femininas se alimentava da construção e exploração de uma imagem que, ao mesmo tempo em que acentuava o apelo contido nas músicas, era por elas reforçada:

Famosas pelas performances das canções e cançonetas e pelo desempenho de papéis como os de damas-galantes, as atrizes-cantoras que se destacaram criaram tipos que se tornaram marcos em suas carreiras, percorrendo um extenso espectro de mulheres sedutoras, desde as elegantes e finas parisienses até as sensuais mulatas maxixeiras (MENCARELLI, 2003, p. 191).

Graças à possibilidade de um canto mais despojado e mais cênico, sem prejuízo algum à sua comunicabilidade, o sucesso alcançado por divas e *divettes* de alta estirpe com as cançonetas estendeu-se a diversos artistas de expressão mais popular. Entre estes, destacam-se os palhaços-cantores Eduardo das Neves, Mário Pinheiro, Campos e Benjamin de Oliveira, que chegaram a gravar discos; artistas do próprio teatro musicado, como o gaúcho Geraldo Magalhães, que atuou em duplas com a espanhola Margarita, a mulata Nina Teixeira e a portuguesa Alda Soares, e outros de fama mais circunscrita ao meio boêmio, como Domingos Correia, o Boneco (TINHORÃO, 1998, p. 230-231).

No circuito teatral, os espetáculos se tornavam importantes veículos de difusão de músicas, que, caindo no gosto do público, eram reproduzidas nas ruas pelo assobio dos transeuntes, nas serestas e salões. De acordo com MENCARELLI (2003), os cartazes de divulgação anunciavam os nomes dos espetáculos ao lado dos títulos em negrito das músicas de maior sucesso, o que mostra a importância que estas tinham no contexto das apresentações. Além disso, o autor comenta o fato de que normalmente se publicavam dessas músicas apenas as letras, sem partituras, o que leva a crer que suas

melodias fossem amplamente conhecidas da população, mesmo quando não se tratasse de paródias (p. 68 e 260). Estas músicas transitavam por toda a cidade, assim como os seus intérpretes e compositores, que circulavam entre palcos, circos, rodas musicais e festas populares¹¹.

O teatro assimilava as músicas que faziam sucesso no carnaval e vice-versa; a difusão era constante e a produção fecunda. Pode-se dizer que o teatro musicado foi de importância vital para o fortalecimento da expressão artística popular por meio da música, intensamente valorizada em seus espetáculos, tendo inclusive contribuído, graças aos seus atores-cantores, para a consolidação de um modo de cantar no qual a interpretação pessoal ressalta as intenções coloquiais contidas naquilo que é cantado. Deste modo, o canto ganha um poder persuasivo característico da fala cotidiana, e que frequentemente sobrepuja o seu aspecto estritamente musical.

1.4 A FALA NO CANTO

Analisando os processos ocorridos nesta usina que deu corpo ao canto da música popular brasileira, TATIT (2004) aponta para o que considera como uma das suas mais importantes caldeiras: a casa de Tia Ciata. Descendente de escravos, assim como outras tias que foram de Salvador para o Rio após a recente abolição, sua casa e seu terreiro foram cenário importante na história da música popular brasileira. A forma como se dava a divisão da música pelos cômodos da casa é encontrada nas reconstituições metafóricas feitas a partir da memória dos seus frequentadores, que, “independentemente da fidelidade factual, retratam com eficácia até didática o sincretismo espontâneo que agregava – com tênues separações – as classes sociais e as manifestações culturais do período” (p. 31). Assim, a música percussiva, como diversão marginal, acontecia nos fundos, a fim de não chamar a atenção da polícia; os lundus e as polcas faziam a alegria da classe média nos cômodos intermediários; e a música

¹¹ Em verdade, estes sucessos extrapolavam o circuito de diversão e encontravam alegre acolhida mesmo no seio das escolas, o que provocou mais uma vez a reação indignada dos especialistas da *Gazeta Musical*. Presentes em um evento musical escolar, os eruditos assistiram consternados à apresentação de um coral de meninas que executou uma espécie de *pout-pourri*, no qual desfilavam trechos de operetas populares próprias dos “nossos debochados teatros”, tudo devidamente ensaiado e conduzido pelos professores de música, para desgosto dos especialistas (1891, *apud* MENCARELLI, 2003, p. 216).

instrumental, o choro, como música para ouvir, ocupava lugar de honra: a sala de visitas.

Com a chegada do fonógrafo trazido por Fred Figner ao Rio de Janeiro, os primeiros a ter músicas gravadas foram os “representantes dos fundos”, afirma TATIT:

Desde 1897, alguns cantadores de serestas, lundus e modinhas como Baiano (Manuel Pedro dos Santos) e Cadete (Manuel da Costa Moreira) já haviam sido convidados a gravar cilindros metálicos, com voz e violão, para promover a venda dos aparelhos recém-lançados (TATIT, 2004, p. 33).

Além de serem de execução simples, apenas violão e voz, como convinha aos precários recursos tecnológicos de então, lundus e modinhas eram interessantes também economicamente para esta produção, pois já de saída tinham a aprovação popular, eram músicas que já estavam ganhando as ruas e festas.

TATIT (2004, p. 34) ressalta que estes compositores não pertenciam à classe musical de tradição escrita, como os chorões, e por isso tinham suas criações fadadas ao esquecimento. Suas composições eram frutos de brincadeiras musicais diárias; noite após noite, se improvisavam sempre novos trechos em torno de um refrão; estrofes e versos podiam tanto permanecer por algum tempo na memória, quanto desaparecer. A perenidade não era uma pretensão, não era sequer uma opção. Segundo o autor, o advento da fonografia veio dar uma guinada nesta perspectiva, e conseqüentemente nos rumos da história da música popular brasileira, fazendo da canção um dos seus produtos artísticos mais importantes.

Como uma fotografia fixa um corpo em movimento, a gravação em disco fixou um instante de um jogo de criação musical que se modificava a cada dia, ao sabor das improvisações das rodas de brincadeiras. Fez-se o registro da marca da oralidade intrínseca à melodia destas composições:

O grande feito – sempre intuitivo – dos sambistas, (...) foi o encontro de um lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala. Ao mesmo tempo em que atribuíam independência à melodia, unificando suas partes com dispositivos musicais, conservavam seu lastro entoativo para dar naturalidade à elocução da letra. Desse modo, preparavam suas canções para a gravação, mas não deixavam de usá-las como veículo direto de comunicação: mandavam recados aos amigos e aos desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou reclamações amorosas... (TATIT, 2004, p. 42).

Podemos pensar que um dos elementos propiciadores da aproximação do canto às sutilezas da relativa desordem da fala cotidiana seja a sincopação característica do samba, isto é, o deslocamento da acentuação rítmica do compasso através do prolongamento de uma nota que é executada no tempo fraco até o tempo forte ¹². Assim, a conversação comum, que não se dá sobre uma base estabelecida em compassos, ocorre por frases cujos acentos “desordenados” não promovem a definição de uma pulsação regular. Esta sensação de flutuação do pulso concilia o falar e a síncope, o que permitiu que a base rítmica do samba servisse como um campo livre e aberto para a criação de melodias de contornos semelhantes aos da fala.

“Apenas a pulsação regular mantida pelo instrumento e alguns acentos decisivos no canto asseguravam a tematização construtiva do samba. No mais, a fala solta”. Assim descreve TATIT (2002, p. 12) o vínculo entre fala e canto, por ele flagrado ao ouvir uma gravação de Gilberto Gil interpretando antigos sambas de Germano Matias ¹³; a “fala solta” são os traços da oralidade que se fazem presentes tanto no cantar como na própria melodia.

Importa ressaltar, porém, que por ocasião dos primeiros registros fonográficos, havia uma grande circulação dos artistas entre os palcos do teatro musicado, os circos, as ruas, salões e rodas boêmias. As músicas circulavam também por estes meios, tanto pelas vozes dos intérpretes quanto pelo assóvio dos transeuntes:

Mistos de atores, cantores e compositores, Eduardo das Neves e Mário Pinheiro estavam entre os nomes do primeiro grupo de cantores profissionais contratados por Figner para suas gravações, grupo que incluía ainda Baiano (que também fazia apresentações musicais no teatro do Passeio Público e no Circo Spinelli), Cadete e Nozinho. Entre os compositores, aparece nessa primeira lista da Casa Edison, além de Xisto Bahia (...) e Eduardo das Neves, Artur Azevedo (...) e outros personagens que transitavam entre as rodas musicais e os palcos do teatro ligeiro carioca (MENCARELLI, 2003, p. 275).

¹² A síncope produz o efeito de deslocamento das acentuações. Ela pode ser regular, quando é formada por notas de mesma duração, ou irregular, formada por notas de durações diferentes. Cf. MED, 1986, p. 98.

¹³ Germano Matias: cantor e compositor paulista, nascido em 02/06/1934. A maior parte dos seus discos foi gravada nas décadas de 50 e 60. Cf. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/germano-matias/dados-artisticos> > Acesso em: 29 fev 2012.

Deste modo, pode-se pensar também que os traços de oralidade fixados nas melodias podem estar relacionados também ao livre entrecruzar de atividades dos artífices da canção e os da revista. Estes criadores, segundo LOPES,

Servindo-se dos elementos sonoros inerentes à linguagem brasileira, fazem transbordar uma vocalidade situada entre a fala e o canto, o que é uma vocação oral brasileira, estetizando uma simbiose que se tornaria marca definitiva da canção popular e que é determinante na expressão vocal do texto revisteiro (2004, p. 42).

Um caso interessante sobre o casamento entre melodia e letra é narrado por TATIT (2004). Henrique Vogeler, pianista e compositor, havia criado uma melodia cheia de nuances, “para a qual imaginava uma letra igualmente matizada que transmitisse um conteúdo compatível” (p. 127). Incumbido da tarefa, o teatrólogo Cândido Costa escreveu uma letra que não agradou ao músico, pois lhe pareceu “fria e pouco convincente”. Segundo Tatit, o letrista quis fugir “da banalidade da linguagem coloquial”, lançando mão da formalidade e de lugares-comuns da expressão romântica, o que “debilitava o ímpeto persuasivo da canção”. Inicialmente, imaginando que o problema poderia ser a falta de uma interpretação à altura, Vogeler convidou Vicente Celestino¹⁴ para uma gravação. “O tom grandiloquente do cantor, porém, encobriu ainda mais as sinuosidades melódicas que o compositor queria expressar” (p. 129).

Outra tentativa: nova letra, de Freire Júnior, e novo intérprete, Francisco Alves. A interpretação agradou, mas a letra não diferia muito da anterior. Vogeler deu o projeto por encerrado até que Luís Peixoto propôs novos versos. “Finalmente, a composição que já recebera os nomes de *Linda flor* e *Meiga flor* era gravada por Araci Côrtes sob o título de *Iaiá*, desta feita com anuência total do pianista” (p. 129-130):

Ai ioiô
Eu nasci pra sofrer
Fui oiá prá você
Meus oincho fechô!
E quando os óio eu abri
Quis gritá, quis fugi

¹⁴ Vicente Celestino cantava valsas e modinhas em casas de chope nas imediações do Teatro Recreio. Foi “descoberto” em 1914 e levado para o teatro de revista, “em que se fixaria durante 30 anos, e de cujos palcos se afastava apenas para temporadas em circos e cinemas do interior, para gravar longas canções dramáticas ou para tomar parte em alguns filmes”, como *O ébrio*, de 1947. Cf. TINHORÃO, 1972, p. 31.

Mas você...
Eu não sei porque
Você me chamô
Ai, ioiô
Tenha pena de mim
Meu Sinhô do Bonfim
Pode intê se zangá
Se ele um dia soubé
Que você é que é
O ioiô de iaiá
Chorei toda noite e pensei
Nos beijos de amor que eu te dei
Ioiô meu benzinho do meu coração
Me leva pra casa, me deixa mais não.

O relato indica que, em se tratando do canto na música popular brasileira, somente por meio da união entre a coloquialidade dos versos e as variações melódicas sugestivas de entoações é que a interpretação faz sentido, tornando-se persuasiva ao ouvinte, como um índice de credibilidade para a comunicação almejada. São os elementos entoativos contidos na construção melódica que evocam a presença corpórea de um indivíduo, dele fazendo pressentir “a voz que pressiona o ar e que faz vibrar a úvula”, e esta voz, comunicando, “comunica precisamente a unicidade verdadeira, vital e perceptível de quem a emite” (CAVARERO, 2011, p. 20). A música permite descobrir uma voz que fala na voz que canta, e que indica presença física e/em tempo presente.

Neste sentido, o canto popular brasileiro estaria a salvo do que Mario de Andrade (1965) definiu como o “irreconciliável conflito” entre a voz falada e a voz cantada de acordo com os postulados do canto erudito, já que estas teriam exigências e destinos diferentes, “para não dizer opostos”: enquanto a fala busca a compreensão intelectual da palavra, o canto busca a pureza do som musical (p. 43-44). Para o autor, se os estudos oriundos do *bel canto* europeu aplicados ao canto erudito nacional contribuíam para o aperfeiçoamento técnico da voz, não eram eles que construíam o canto em si, pois este “deriva muito mais do timbre, da dicção e de certas constâncias de entoação” (p. 123-124). Deste modo, fazia-se necessário desenvolver uma escola de canto que, respeitando sobretudo as exigências fonéticas do falar cotidiano, estivesse “mais de acordo com a pronúncia da língua que é a nossa e com os acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas em nosso canto popular” (p. 140). Em outras palavras, o

olhar do modernista identifica a presença do modo de dizer cotidiano do falante brasileiro no modo de cantar característico da música popular brasileira como importante elemento expressivo deste canto.

Assim, pode-se pensar na correspondência entre o trabalho do intérprete com o canto e o do ator com a fala: esta correspondência está estreitamente relacionada ao processo de estabelecimento da coloquialidade do texto na melodia, e que Luiz Tatit identifica como *figurativização*, “por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas” (2002, p. 21). Na oralidade cotidiana, nossos ouvidos identificam as curvas melódicas, as pausas, a velocidade, a dinâmica e outros elementos musicais presentes nas frases faladas, e reconhecem por estes elementos os sentidos do texto ou até mesmo outros sentidos que porventura possam estar ocultos sob as palavras ditas. O ator, ao trabalhar sua fala, se utiliza desses elementos musicais para torná-la mais expressiva; intenções e emoções são sugeridas ou ressaltadas por meio de variações rítmicas e melódicas que ele maneja tal qual um compositor. “A fala é música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia” (STANISLAVSKI, 2001, p. 128). Evidentemente, em se tratando da música propriamente dita, como intérprete o ator usará dos mesmos elementos musicais para *dizer* mais expressivamente o seu canto, e o fará de modo tanto mais eficaz quanto mais consciência tiver desses recursos.

2 O MAMBEMBE

A presente seção se destina a analisar o processo de montagem acadêmica do espetáculo *O mambembe*, realizado em 2007.1 pela turma do quinto período de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA, sob direção da professora Juliana Ferrari. Esta análise tem como foco principal o processo de trabalho com relação ao canto dos atores em cena, tendo como base as observações provenientes da experiência que tive como diretora musical junto à turma, da qual eu fazia parte também na condição de aluna-atriz.

Para introduzir estas reflexões, será feita inicialmente uma explanação sobre o texto do espetáculo, suas particularidades e sua importância no conjunto da obra de Artur Azevedo. Em seguida, serão abordados aspectos referentes às montagens realizadas em 1904, ano de estreia, e em 1959, com o Teatro dos Sete, sob direção de Gianni Ratto.

2.1 A QUE VEM O MAMBEMBE

Artur Azevedo jamais escondeu certo conflito interior pelo fato de que suas obras mais bem recebidas pelo público, e que, portanto, realmente contribuíam para o sustento de sua família, eram as obras menos sofisticadas de acordo com os padrões literários da época. Por ser o mais expressivo autor dos gêneros ligeiros, foi mais de uma vez acusado por seus pares de ser o responsável pela decadência do teatro nacional. Defendia-se dos ataques, mas não deixava de demonstrar certo pesar pelo fato de que suas investidas em criações consideradas mais elevadas, não alcançavam o retorno financeiro necessário e tornavam-se inviáveis para as empresas teatrais. Por isso mesmo, o autor empenhava-se sempre em que suas revistas de ano não descambassem para o verso chulo, o excesso de “condimentos”, e apresentassem um enredo com o máximo de substância. Deste modo, acreditava estar “preparando com o estrume da revista do ano o terreno para a plantação da comédia” (PRADO, 1999, p. 165). Assim foi que *O Tribofe*, revista do ano de 1891, tinha trama e personagens tão bem construídos que, cinco anos mais tarde, Artur Azevedo “retiraria dela os quadros

episódicos, fazia algumas modificações e a transformaria numa obra-prima”, a que intitulou *A Capital Federal* (VENEZIANO, 1991, p. 90).

Ao lado desta comédia, a burleta *O mambembe* hoje figura como obra-prima de Artur Azevedo. Foi escrita em parceria com José Piza, que colaborou quanto aos costumes e ao linguajar caipira. Como uma comédia de costumes, a burleta traz informações sobre o teatro da época e costumes típicos do interior, abordando, ao mesmo tempo, questões que permanecem atuais. Em texto de apresentação ao espetáculo, publicado no jornal *A Notícia* em 01/12/1904, o autor esclarece:

Para os leitores pouco versados em coisas de teatro, direi que *mambembe* é o nome que dão a essas companhias dramáticas nômades, que, organizadas sabe Deus como, e levando repertório eclético, percorrem as cidades, vilas, povoados e arraiais dos nossos Estados, dando espetáculos onde haja ou onde possam improvisar um teatro (Artur Azevedo *apud* PRADO, 1999, p. 155).

O enredo conta as peripécias de uma companhia teatral itinerante que se aventura pelo interior do Brasil, encabeçada pelo ator e empresário Frazão, personagem criado como homenagem ao cômico Brandão, o Popularíssimo, e por ele mesmo interpretado (PRADO, 1999, p. 157). Juntando o dinheiro emprestado por amigos na capital, Frazão consegue formar a companhia, incorporando ao elenco de atores veteranos a jovem Laudelina, atriz iniciante, cujo promissor talento pôde reconhecer ao vê-la atuando em uma representação no Grêmio Dramático Familiar de Catumbi. Embarcam no mambembe outros dois amadores, além de Laudelina (e por causa dela): Dona Rita, sua tia e madrinha, que decide acompanhá-la a fim de resguardar sua honra, e Eduardo, que é o apaixonado pretendente da mocinha, e que, para não perder de vista a sua amada, se oferece a Frazão para integrar o elenco do mambembe, assegurando-lhe que não quer receber pagamento algum por isso:

Frazão – Ah! Não quer? Por esse preço, convém-me. Pode ir; mas já distribuí todos os bilhetes de passagem.

Eduardo – Também não quero que me pague a passagem. Peço apenas para fazer parte do elenco.

Frazão – Pois não! E se o senhor me pudesse arranjar, pelo mesmo preço, um pai nobre que me falta...

A especialização dos atores em papéis, como a ingênua, o galã e o pai-nobre, é mencionada por Artur Azevedo por tratar-se de um traço característico da formação das companhias teatrais do período (REIS, 1999, p. 82). No texto de introdução à recente edição de *O mambembe*, Larissa Neves (2010) levanta outros elementos contidos na peça e que nos ajudam a conhecer melhor a vida teatral do início do século XX. Um deles se refere justamente aos grupos de teatro amador, cujo repertório de melodramas franceses e portugueses era alvo das repreensões de Artur Azevedo nos jornais. Para ele, os teatrinhos amadores tinham por obrigação educar o público pela encenação de peças literariamente elevadas, comédias ou dramas de autores nacionais, já que não dependiam economicamente da bilheteria. O autor satiriza o fato logo ao início da peça, na cena 2 do primeiro ato, quando Eduardo recita trechos do melodrama *A morgadinha de Valflor*, do autor português Pinheiro Chagas, ao confessar a Dona Rita seu amor por Laudelina:

Eduardo – Mas a morgadinha é ela, é dona Laudelina, sua afilhada, sua filha de criação, que “eu amo cada vez mais com um amor ardente, louco, dilacerante, ó Cristo, ó Deus!”.

Dona Rita – Esse pedacinho é da peça.

Eduardo – É da peça, mas adapta-se perfeitamente à minha situação! “Sempre, sempre esta visão fatal a perseguir-me! No sonho, na vigília, em toda parte a vejo, a sigo, a adoro! Como me entrou no coração este amor, que não posso arrancar sem arrancar o coração e a vida?” Tudo isto é da peça, mas vem ao pintar da faneca.

Pode-se perceber também, na mesma cena, que a presença dos grupos amadores estava espalhada por toda a cidade do Rio de Janeiro a tal ponto que, quando Dona Rita pensa em mudar-se de bairro para afastar Laudelina dos teatrinhos, por receio de que ela queira tornar-se atriz profissional, Eduardo retruca: “Mas há teatrinho em todos os bairros!”.

O preconceito com relação à classe artística também é denunciado, não apenas neste diálogo, como em muitos outros no decorrer da trama. Neves (2010) ressalta também que o fato de haver muitos grêmios dramáticos familiares nos bairros, não implicava em que a atuação profissional no meio teatral fosse algo bem visto; não apenas as mulheres eram difamadas, mas os homens também eram tidos como malandros e desocupados. Com *O mambembe*, Artur Azevedo cria uma companhia de

atores trabalhadores e dedicados ao seu ofício, e empenha-se em mostrar que, se há condutas questionáveis no meio teatral, seja a desonestidade de alguns empresários ou a prostituição, há também o empresário que honra seus compromissos financeiros e a moça que quer seguir a carreira artística sem “se perder”.

Laudelina resiste bravamente às investidas amorosas do poderoso coronel Pantaleão, comandante da Guarda Nacional e presidente da Câmara Municipal da cidade de Tocos. Pantaleão era, na verdade, um personagem-tipo que Artur Azevedo tomou de empréstimo à *commedia dell'arte*: caracterizava-se como velho, avarento e libidinoso, e geralmente representava o pai da enamorada ou do enamorado, ou o marido enganado pela esposa jovem e bela (CARVALHO, 1994, p. 63). Em *O mambembe*, o Pantaleão une às características citadas o perfil típico do coronel do interior, um tanto simplório, ainda que “não exatamente estúpido”, tipo este que se consolidou na galeria de tipos do teatro musicado brasileiro (REIS; MARQUES, 2004, p. 185). Com este personagem, Artur Azevedo faz também alusão a uma personalidade real do Rio de Janeiro daquele tempo: Fonseca Moreira, negociante português e aspirante a dramaturgo, que “escrevia dramas fantásticos esdrúxulos e patrocinava, ele próprio, as encenações de seus textos”, dos quais o mais famoso chamava-se *A passagem do Mar Vermelho* (NEVES, 2010, p. 110). Na ficção, o coronel aspirante a dramaturgo impinge à Companhia Frazão a encenação da sua peça *A passagem do Mar Amarelo*, oferecendo-lhe em troca hospedagem e alimentação. Mas a empreitada não chega ao fim: o drama, que comportava doze atos e vinte e um quadros e era previsto para ser representado em duas noites, não conseguiu chegar ao final da primeira.

Após passar por muitas desventuras e incertezas e conviver de perto o fantasma da fome, a companhia é convidada a ir para a cidade de Pito Aceso a fim de apresentar-se em uma Festa do Divino, tradição popular que Artur Azevedo põe em cena com direito a banda de música, apresentação de cateretê¹⁵ e um leilão que tem como prêmio um frango assado. Estando então os artistas bem tratados, com bolsos e estômagos recuperados, a grande reviravolta final acontece: Dona Rita descobre que Chico Inácio, o simpático chefe político do Pito Aceso é Francisco Inácio Ubatatá, pai legítimo da jovem Laudelina. Após o reconhecimento, estando uma vez acertado que o casamento entre Laudelina e Eduardo aconteceria em Pito Aceso, Laudelina lamenta o

¹⁵ Cateretê, ou catira, é uma dança indígena brasileira encontrada em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. É executada em duas fileiras, mulheres de um lado e homens do outro. Cf. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/caterete/dados-artisticos> > Acesso em: 13 jan 2012.

fato de ter que deixar o teatro, ao que Frazão responde: “Não te entristeças por isso, filha: o nosso teatro, no estado em que presentemente se acha, não deve seduzir ninguém. Espera pelo Municipal”.

A apoteose, o quadro final da peça, mostrava a imagem do futuro Teatro Municipal, empreendimento pelo qual Artur Azevedo vinha fazendo incansável campanha, sonhando que servisse de abrigo a companhias teatrais brasileiras, “que poderiam, de acordo com a lógica do sonho, deixar de mambembar pelo país em busca de público e de sobrevivência” (BRANDÃO, 2002, p. 100). Mas a suntuosidade e as grandes dimensões do edifício que estava em construção, não davam margem a ilusões: seria privilégio apenas das companhias operísticas estrangeiras¹⁶.

A música do espetáculo foi escrita pelo maestro Assis Pacheco, que já havia trabalhado com Artur Azevedo em outras montagens, como *O Tribofe* e *A Capital Federal*. Era filho de família abastada da cidade de Itu, interior de São Paulo, onde iniciou os estudos musicais que completou posteriormente na Itália (MENCARELLI, 2003, p. 53). Tal como Artur Azevedo e outros literatos que escreviam revistas e afins, Assis Pacheco vivia o conflito entre o ideal artístico e a produção musical para o teatro ligeiro, fosse composição, regência ou confecção de arranjos. Comenta Mencarelli que, em artigo publicado em novembro de 1892 na *Gazeta Musical*, onde era colaborador, Assis Pacheco criticava duramente o público carioca, que não havia prestigiado a temporada de representações de óperas, oferecidas a preços populares pelo empresário Dias Braga no Teatro Recreio, e que, no entanto, se dispunha a assistir repetidas vezes à mesma mágica. E, no mesmo texto em que o músico sugere que a crítica musical poderia ter uma atuação mais direta junto ao público, “aconselhando, pedindo ou mesmo ordenando que o povo recusasse isto, aceitasse aquilo, etc., em arte musical. Uma ditadurazinha em solfa!”, lê-se a *mea culpa*:

Eu também que assim falo, que assim escrevo, perpetrei a música tatua, corriqueira e ruim para um libreto aliás magnífico, cheio de verve e de observação, esplêndido, como tudo quanto é da lavra do nosso incontestavelmente primeiro autor dramático – Arthur Azevedo. Mas aquela perpetração foi justificada por muitíssimas razões que não vêm a pelo declarar, e mesmo justificada que fosse, eu sou o primeiro a me acusar, como vêm (MENCARELLI, 2003, p. 220-221).

¹⁶ Artur Azevedo morreu em 1908, portanto um ano antes da inauguração do teatro Municipal do Rio de Janeiro. Cf. PRADO, 1999, p. 165-166.

O desejo de investir sua criatividade em obras de caráter mais requintado, que colaborassem para a elevação da cultura e educação artística dos espectadores era acalentado tanto pelo compositor quanto pelo dramaturgo, e este desejo de apresentar ao público uma comédia musical refinada se traduz em *O mambembe*. Tal anseio parece ter sido satisfeito, como transparece nas observações elogiosas que o autor tece a respeito do comedimento civilizado dos atores, que não teriam apelado para exageros histriônicos ou macaquices (GUENZBURGER, 2011, p. 76), e de modo contundente com relação à música, como se pode depreender do comentário do dramaturgo, publicado no jornal *A Notícia*, em 08/12/1904:

Assis Pacheco (...) escreveu, com incrível rapidez, uma das suas melhores partituras do gênero ligeiro; desde o prelúdio, que é um mimo, até o último número, a música foi ouvida com simpatia e prazer, e o público parecia satisfeito por se ver desta vez *aliviado do maxixe e da intervenção dos chocalhos na orquestra* (In: AZEVEDO; PIZA, 2010, p. 262. Grifos meus.).

Ainda sobre o aspecto musical da representação, no mesmo texto em *A Notícia*, Artur Azevedo comenta que “Assis Pacheco teve a satisfação de ouvir todos os números perfeitamente executados”, e afirma que a jovem atriz Cecília Porto, incumbida do papel de Laudelina, “tem voz como qualquer estrela de opereta”. Já o tenor Rentini é alvo das sinceras objeções do autor, quanto ao seu trabalho como ator na interpretação de Eduardo. Contudo, canta “com tanta suavidade e tem tão bonita voz, que as suas qualidades de tenor suprem os seus defeitos de ator, e fazem-no ser aplaudido com entusiasmo”, afirma Artur Azevedo (p. 260-261). Não é à toa que o personagem Eduardo tem duas coplas logo no primeiro ato da peça, pois, como já foi dito, os autores do teatro musicado definiam quantas e quais coplas iriam integrar o espetáculo de acordo com as necessidades da encenação e as possibilidades do elenco. A presença de um bom tenor no elenco, portanto, podia e devia ser muito bem aproveitada.

A estreia de *O mambembe*, em 1904, foi cercada de grande expectativa. De acordo com Larissa Neves (2010), tudo fazia crer que a mais nova obra de Artur Azevedo seria um sucesso, antevisto inclusive por conta das valiosas contribuições da cenografia, da música etc., previamente anunciadas pelo autor em sua coluna no jornal *A Notícia* e reforçadas com entusiasmo pelo jornal *O País*, de 04/12/1904, que afirma

que o espetáculo “tão cedo não sairá do cartaz do elegante teatrinho da Rua do Lavradio” (Apud NEVES, 2010, p. 11). O sucesso, contudo, não se confirmou; a falta de público fez com que *O mambembe* fosse retirado de cartaz cerca de um mês após a estreia.

Possíveis explicações para tal fracasso de bilheteria foram aventadas pelo próprio Artur Azevedo em diversas crônicas, como aponta a autora. A primeira razão apontada foi a chuva que assolou a cidade durante quinze representações seguidas, dificultando a ida do público ao teatro. Posteriormente, o dramaturgo comentou que a falta de pornografia no espetáculo esfriava o interesse dos espectadores, já tão acostumados ao tempero da ambiguidade e da malícia. E ainda outra possível razão foi indicada pelo próprio Artur Azevedo: as hesitações no andamento, que por vezes tornavam a representação um tanto lenta, e que o autor atribuiu ao fato de que a peça havia sido montada em pouco tempo, aproximadamente um mês. As edições de 09/12/1904 e 15/12/1904 do *Jornal do Brasil* citam a falta de fluidez no espetáculo e problemas de entrosamento e de posicionamento dos atores em cena. Em verdade, trata-se de um espetáculo difícil quanto à encenação, pois requer um grande número de atores e velocidade nas trocas de cenários.

Com pesar, mas sem perder o humor que lhe era peculiar, Artur Azevedo comenta o fim da temporada do espetáculo e dá ainda uma alfinetada ao anunciar uma representação em benefício dos autores:

É uma boa ocasião que se oferece ao público para manifestar-lhes [aos autores] o seu desagrado. Disseram-me que um grupo de espectadores nomeou uma comissão para desancá-los com uma carga de pau, de modo que eles tão cedo não se lembrem de escrever outra peça decente (*A Notícia*, 22/12/1904. In: AZEVEDO; PIZA, 2010, p. 268).

O fiasco da temporada de estreia de *O mambembe* provavelmente não foi causado pela ação isolada de qualquer dos fatores citados anteriormente, e sim pela combinação deles. Há ainda outro aspecto que deve ser considerado, apontado por GUENZBURGER (2011, p. 34-38), e diz respeito ao desejo do Brasil de desvencilhar-se da imagem de país atrasado e rural e parecer modernizado, sanitizado e civilizado. O Rio de Janeiro vivia sua *belle époque*, com as reformas iniciadas no governo de Campos Sales, e que transformaram a cidade, afrancesando os hábitos e a própria

paisagem urbana. O chamado “bota-abaixo” demoliu antigos casarões coloniais, expulsando a população pobre que neles vivia e que foi obrigada a se instalar nos morros e subúrbios. O ano de 1904 foi marcado por revoltas populares violentamente reprimidas, como a manifestação contra a lei da vacina obrigatória, ocorrida nas vésperas da estreia de *O mambembe*.

A sociedade afrancesada queria a todo custo aproximar-se do ideal de cultura e avanço representado pela Europa, e, por isso, todos os seus costumes populares tradicionais eram rejeitados como obstáculos a este intuito. Naquele contexto, o Brasil rural e antiquado pintado em *O mambembe* não interessava, não condizia em nada com o Brasil que se queria ver e ser.

2.2 EM 1959, OUTRO MAMBEMBE

Somente com a encenação do Teatro dos Sete, em 1959, a burleta de Artur Azevedo veio a obter sucesso de público¹⁷. O grupo contava com nomes como Fernanda Montenegro, Sérgio Britto e Ítalo Rossi, artistas de talento já comprovado por suas atuações no Teatro Maria Della Costa e no Teatro Brasileiro de Comédia. Porém, ao contrário do que ocorreu em 1904, a expectativa da crítica teatral em torno da montagem não era nada positiva, pois “se a proposta da equipe sintonizava com o programa estético do teatro moderno tal como proposto em especial pelo TBC, (...) a opção de sua primeira encenação instaurou uma região considerável de atrito na medida em que o autor escolhido foi Artur Azevedo”, assevera BRANDÃO (2002, p. 107).

Ou, nas palavras de Fernanda Montenegro:

Toda a imprensa mais intelectualizada contra, porque achavam que Artur Azevedo era um “coco”, um autor de amadores, de almanjarras. Como é que este elenco, este primórdio de companhia, ia começar com um autor que escrevia aquelas baboseiras quando, na Noruega, Ibsen escrevia e fazia uma revolução social? Shaw escrevia e fazia uma revolução social, e não sei quem fazia uma revolução estética... Entende como é que é? (BRANDÃO, 2002, p. 281).

¹⁷ Os dados sobre a montagem *O mambembe* de 1959 foram extraídos de BRANDÃO, Tania. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas**: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro, 7Letras, 2002.

A atriz segue lembrando como foram inadvertidamente ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro para tentar conseguir roupas emprestadas, e foram recebidos com assombro, pois, coincidentemente, era o cinquentenário do teatro e ninguém queria encenar Artur Azevedo. Assim, conseguiram gratuitamente cenário e figurinos para a montagem, que envolveu 83 pessoas. E *O mambembe* estreou, em 12 de novembro de 1959, no edifício teatral por cuja construção Artur Azevedo tanto havia se empenhado.

A direção do italiano Gianni Ratto, que também assinava a cenografia, se pautou em grande pesquisa sobre o contexto histórico de Artur Azevedo, imagens e costumes de manifestações populares brasileiras como a Festa do Divino, que o espetáculo coloca em cena. O processo de montagem de Ratto consistia em intenso trabalho de mesa, começando com o estudo do material pesquisado sobre o texto e também do próprio texto, e prosseguindo para a direção dos atores ainda nas leituras. Deste modo, quando se levantavam da mesa, já estavam *levantados* os personagens e partia-se direto para a marcação das cenas (BRANDÃO, 2002, p. 255-257 e 303).

É recorrente entre os participantes da montagem a lembrança da estreia como uma noite impactante, que envolveu elenco e público em muita emoção. “Quando acabou, nós fomos ao palco agradecer umas trinta vezes”, afirma Sérgio Britto (p. 313). O sucesso do espetáculo, lotando sessões do Teatro Municipal, marcou a cidade. “As filas davam voltas pelos quarteirões ali da Rio Branco”, pontua Fernanda Montenegro (BRANDÃO, 2002, p. 109).

O sucesso de público garantiu uma temporada de seis meses, incluindo a mudança do Teatro Municipal para o Teatro Copacabana, mudança esta que demandou a redução de elenco de 84 para 60 pessoas, por conta mesmo da diferença de dimensões entre os teatros (BRANDÃO, 2002, p. 111). O dinheiro que o espetáculo rendeu ao grupo viabilizou ainda a montagem de outras duas peças, *A profissão da Sra. Warren* e *O Cristo proclamado*, afirma Sérgio Britto (p. 305).

O mambembe trazia não apenas o apelo da identificação com relação à vida dos artistas, como também o sentido de *brasilidade*, tanto na temática como na forma, por meio da coloquialidade, da festa popular, o que possibilitava a nacionalização do moderno graças a uma encenação que teatralizava o próprio teatro antigo, inclusive propiciando ao espectador a idealização e o refinamento do passado brasileiro.

Na encenação feita pelo Teatro dos Sete, apenas quatro músicas eram da montagem original de 1904, escritas por Assis Pacheco; todas as outras eram de autoria

do maestro Kalua, (Francisco Manoel Lopes), diretor musical na montagem de 1959. Segundo GUENZBURGER¹⁸ (2011), não há diferença de estilo entre as composições de 1904 e de 1959, e o repertório, ao invés de trazer os esperados ritmos malemolentes do teatro ligeiro, como o maxixe e o lundu, fazia lembrar a trilha de “uma opereta francesa, só que ligeiramente simplificada” (p. 12).

Analisando gravações do Teatro dos Sete, o autor observa que as vozes de alguns atores, como Fernanda Montenegro, poderiam ser consideradas como educadas para o canto (não o operístico), e outras vozes, “não educadas de maneira alguma” (p. 77). A mencionada simplicidade das composições também não apresenta grandes exigências vocais, e, além disso, as incômodas interferências sonoras do público do início do século, tais como pateadas e vaias, já não eram habituais.

2.3 EM 2007, MAIS MAMBEMBE

No semestre de 2007.1, último ano da minha graduação em Artes Cênicas – Interpretação Teatral, pela UFBA, nos dedicamos à montagem de *O mambembe*, de Artur Azevedo, e a direção do espetáculo ficou a cargo da professora Juliana Ferrari. A nossa montagem demandou uma adaptação, com supressão de cenas, músicas e mesmo personagens, para fins de ajuste ao nosso reduzido elenco: incluindo três colegas convidados, que não pertenciam à turma, éramos, ao todo, dezoito atores para vinte e dois personagens.

Como não conseguimos na ocasião ter acesso às partituras do espetáculo, todo o processo de concepção da montagem e de investigação sobre personagens e interpretação foi se desenvolvendo antes que pudéssemos iniciar o trabalho musical do espetáculo. A proposta da direção era de que os alunos-atores fizessem uma pesquisa de construção de personagens-tipo pela experimentação da caracterização visual de tipos diversos, e somente depois disso seria definida a distribuição dos personagens entre os atores.

¹⁸ As fotocópias digitalizadas das citadas partituras foram gentilmente cedidas para esta pesquisa por Gustavo Guenzburger, que as localizou no CEDOC-FUNARTE. Cf.: GUENZBURGER, Gustavo. **Acendam as luzes, O Mambembe voltou!** De Artur Azevedo ao Teatro dos Sete, redenção e idealismo na invenção póstuma da belle époque teatral. 2011. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

Buscava-se uma composição de fora para dentro, recorrendo a acessórios e figurinos que trouxessem traços da *natureza* e do humor dos personagens, e que até mesmo sugerissem trejeitos e expressões faciais. Gradativamente, “estas expressões foram se tornando mais ou menos fixas, e colaboraram com a construção da maquiagem. Inversamente, alguns testes de maquiagem também foram responsáveis pela descoberta de novas mímicas faciais possíveis”, afirma Renata Cardoso da Silva¹⁹, professora de Indumentária e Maquiagem na Escola de Teatro da UFBA (SILVA, 2008, p. 66).

A caracterização visual funcionou como importante estímulo à imaginação dos alunos-atores, que aos poucos iam concebendo timbres de voz e modos de falar, olhar, andar, enfim, traços de uma personalidade que podiam ser utilizados, descartados, ou combinados, de acordo com a vontade dos intérpretes. Assim, a composição dos personagens por meio da caracterização exterior estimulava também uma atuação histriônica, tendo sido recurso fundamental para propiciar aos alunos-atores a convicção necessária ao modo de interpretar muito específico, característico do teatro de Artur Azevedo e da atuação das revistas:

Fragmentados, constituídos de cenas autônomas, desenvolvidos – ou interrompidos – por números musicais, os espetáculos da revista exigiam dos atores um constante movimento de entrar e sair da cena, bem como uma triangulação com os parceiros de palco e o público. Para tanto, estes atores desenvolviam técnicas e procedimentos como a narração, a descrição, o comentário, a reflexão (REIS, MARQUES, 2004, p. 181).

Este foi o foco do trabalho da diretora Juliana Ferrari com a turma de discentes, no que tange à atuação. O “entrar e sair da cena”, contracenar com outro ator no palco e no momento seguinte dirigir um comentário ao público, olhá-lo, manter o corpo posicionado frontalmente etc., eram códigos que demandaram tempo e prática para dominarmos. Precisávamos superar a tendência que tínhamos, de manter uma relação distanciada e crítica com o próprio modo de atuar. Por serem procedimentos pouco familiares para a turma, de um modo geral, foi necessário dispormos de um tempo de exercícios até podermos nos apropriar das convenções com convicção, a ponto de alcançarmos o prazer de brincar com elas e de estar à vontade no jogo da cena.

¹⁹ O processo é analisado pela Prof^a Renata Cardoso da Silva em sua dissertação de Mestrado intitulada: **O mambembe**: uma experiência de criação de maquiagem na formação de atores. Cf. SILVA, 2008.

Durante o período inicial da montagem, fomos experimentando aleatoriamente diversos personagens-tipo. Na medida em que a experimentação e os ensaios foram avançando, a direção foi definindo a distribuição dos personagens entre os alunos-atores. Consequentemente, foi também diminuindo o tempo que nos restava para trabalhar o aspecto musical do espetáculo. A apenas quinze dias da estreia, a resolução do problema acabou sendo confiada a mim, por ser cantora, e então solicitei ao músico e amigo Ray Gouveia que compusesse as músicas.

Além de coros, o repertório requeria tercetos, duetos e solos cujos cantores já estavam definidos de acordo com as cenas, não por levar-se em conta um maior ou menor grau de musicalidade dos atores, e a turma era bastante heterogênea quanto ao traquejo para cantar. Em verdade, fosse por motivos econômicos, por falta de interesse, ou por uma combinação destes fatores, eram poucos os estudantes de teatro que podiam incluir o estudo do canto na sua formação de atores. A minha própria formação se deve, principalmente, a uma infância vivida em uma família musical e à experiência prática em coros amadores e profissionais, em gravações e espetáculos musicais, além de uma passagem inconclusa pelo curso de Licenciatura em Música na UFBA; mas eu não fazia aulas de canto.

ROUBINE (2002) aponta um declínio do domínio vocal ocorrido a partir da disseminação da interpretação calcada na ideia do falar natural, no sentido da busca de uma maior aproximação com a oralidade cotidiana. Se antes a preocupação quase exclusiva com a fala, característica do teatro textocêntrico, gerava uma mecanização da interpretação ocasionada pela supervalorização da forma em detrimento do sentido do que deveria ser comunicado, com a mudança de paradigma casaram-se ganhos e perdas. O autor ressalta que a questão não se refere a opções estéticas, mas à questão objetiva da técnica vocal:

É óbvio, por exemplo, que certos atores de hoje têm frequentemente dificuldades em 'dizer' corretamente uma fala um pouco maior. Respirações mal colocadas, sílabas engolidas etc. são manifestações muito comuns. Pior ainda, o discurso, às vezes, não é audível o tempo todo. Domínio técnico deficiente, mas também fragilidade vocal: a voz precisa ser treinada como o músculo do atleta (ROUBINE, 2002, p. 18).

O comentário de Roubine se aplica tanto mais quanto se for observada a demanda do canto no trabalho do ator; o canto requer não apenas a técnica vocal, mas também a percepção musical, que sempre exige trabalho, em maior ou menor grau.

A turma, de um modo geral, refletia a questão da precariedade do treinamento vocal e, sobretudo, musical, na formação do ator. Os pontos mais fracos iam desde dificuldades básicas de respiração e sustentação de notas, até o embotamento da percepção com relação à afinação. O compositor precisava criar músicas viáveis, o que implica dizer que ele não podia devanear em grandes sofisticções e elaborações melódicas, intervalos difíceis etc. Houve inclusive um solo que precisou ser eliminado, conforme será explanado adiante.

Em um tempo exíguo, na medida em que as músicas ficavam prontas, era preciso fazê-las soar: ensaiar os músicos convidados (violonista e percussionista) e, principalmente, ensaiar o canto com os colegas, integrá-los ao acompanhamento etc. A direção musical foi realizada em parceria, cabendo a Ray Gouveia o trabalho mais diretamente relacionado aos músicos, e a mim coube a preparação do canto. Foi a primeira vez em que trabalhei em um musical com atores que não tinham experiência com o canto, a quem eu deveria dirigir sem ter ideia de como fazê-lo (e em tão pouco tempo). Teria que ser, como foi, uma atuação intuitiva, pois também eu tinha minhas próprias limitações musicais, à frente do trabalho.

2.3.1 Os solos

Fazer um solo cantado em cena é sempre um desafio, especialmente para um ator de habilidades musicais pouco desenvolvidas. Na nossa montagem, a definição de personagens com relação aos alunos-atores não passou por um critério musical, de modo que alguns colegas, que talvez tivessem maior facilidade para trabalhar musicalmente, não ficaram com personagens que tivessem solos, cabendo-lhes apenas cantar nos coros.

Em um solo, a questão da afinação, por exemplo, torna-se mais delicada do que em um coro uníssono. Supondo que o ouvido do espectador comum possua uma tolerância bastante razoável no que diz respeito aos deslizes de afinação de um ator em cena, ao vivo, há que se deduzir que esta tolerância tem limites. Obviamente, estes são variáveis, pois se relacionam com a individualidade do espectador cuja percepção, no

momento imediato da performance, se define, entre outras coisas, por seus hábitos e referências culturais.

Referindo-se à recepção do texto literário, afirma ZUMTHOR (2007): “Transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores” (p. 55). No contexto do canto em cena, contudo, deve-se observar que os elementos musicais mantêm entre si relações matemáticas que fazem com que uma melodia entoada de maneira desafinada, levando-se em conta os padrões ocidentais tradicionais de afinação, possa vir a ser motivo de desconforto, mesmo ao ouvido do espectador comum, e também motivo de constrangimento para quem canta, sobretudo quando há um acompanhamento harmônico.

Porém, antes das dificuldades musicais propriamente ditas, a questão mais difícil que se impõe para uma pessoa inexperiente que vai fazer um solo, é lidar com suas emoções. É muito comum, infelizmente, que as pessoas se lembrem de que alguém um dia lhes disse “que voz feia!”, ou “você não afina!”, ou algo semelhante. Mesmo que tenham sido ouvidas na mais tenra infância, falas como estas ficam gravadas na memória, e ressurgem “gritando” quando o indivíduo se coloca na situação de cantar em público, instalando em seu corpo uma ansiedade que pode chegar ao pânico.

De acordo com MALETTA (2005, p. 264), a crença de que é inapto com relação a determinada habilidade pode levar o ator a uma limitação da sua atividade artística, afastando-o da possibilidade de superação de suas dificuldades e comprometendo significativamente o seu estado emocional. É preciso lidar cuidadosamente com esta questão, pois cantar em público é expor-se muito intimamente; ansiedade e insegurança se tornam muito transparentes, afetam a respiração, tensionam o corpo, turvam a percepção.

A pesquisadora Sonia Ray, em seu estudo sobre a ansiedade e o pânico de palco na performance musical, afirma que estudantes de música com níveis variados de aperfeiçoamento, e até mesmo músicos profissionais, experimentam em maior ou menor grau situações de stress no palco que podem mesmo chegar ao pânico, afetando o desempenho. O *stage-fright*, ou pânico de palco, é “um mecanismo de defesa do ser humano quando sinais de alerta são disparados para avisar que o indivíduo está diante de um perigo iminente. No caso da performance musical, o perigo seria a vergonha pública de não realizar uma performance competente” (RAY, 2010, p. 158). A chave

para minimizar o stress estaria na preparação do artista para o evento. Quanto melhor a preparação, menor a ansiedade e mais remoto o risco de uma situação de pânico.

Quanto ao ator, muitas vezes torna-se difícil pensar em uma boa preparação técnica para cantar, caso ele não tenha uma formação ou experiência prévias. Geralmente, os processos de trabalho nas montagens de espetáculos não propiciam o tempo necessário para que se possa alcançar a autoconfiança com relação ao canto. Para o ator musicalmente inexperiente, o desenvolvimento da percepção musical, da conscientização sobre a respiração, do controle da constância na emissão, a prática de exercícios vocais, bem como o trabalho musical em si, ou seja, o canto na música, requerem um tempo maior do que o que usualmente se dispõe, e, por conta disso, muitas vezes o canto na cena deixa a desejar.

No trabalho realizado com meus colegas na turma de interpretação, também não dispúnhamos de tempo. Mas o fato é que, a esta altura, as investigações quanto à interpretação já estavam bastante adiantadas, portanto a convicção, o jogo entre os atores estava estabelecido. A minha proposta de trabalho foi feita com base na aposta sobre os recursos do ator como intérprete para *defender* o canto. Este caminho, adotado por mim e pela turma em uma dimensão intuitiva naquele momento, consistia na exploração das relações existentes entre o canto e a fala, desde os elementos musicais presentes nesta, à possibilidade de transposição da expressividade da fala, inerente ao trabalho do ator. Segundo Sara Lopes:

Com sua voz, o ator cria ritmo e melodia, cadências, as mais sutis modulações e inflexões, música, enfim, transformando seu texto em verdadeira partitura de tempos precisos, pausas contadas, compondo, entre sons e silêncios, a fala teatral. Esta aproximação dos termos musicais aos procedimentos técnicos da fala denota muito claramente o quanto esta se encaminha, em seu processo e elaboração, para a complexa simplicidade da música (...) A própria expressividade encontra elementos de transposição no canto. Ela supõe uma construção concreta entre melodia, ritmo e sonoridade que traça, na entoação dada pelas intenções, além da expressão em si mesma, a própria definição de um gênero ou estilo (LOPES, 2007, p. 19).

Neste sentido, poderia se dar um exercício tanto da fala para a música, ou seja, tendo o texto como objeto do estudo cujos pontos trabalhados se aplicariam ao canto, como no sentido inverso, do canto para a fala. Para a autora, a canção popular brasileira, em cuja composição se percebe a presença marcante de contornos melódicos

do falar característico do povo brasileiro, como apontado por TATIT (2002 e 2004), constitui-se em material privilegiado para o desenvolvimento vocal do ator:

Nos compositores da atualidade, que entrecruzaram seus caminhos com os precursores da nossa Canção Popular ou que se debruçaram sobre sua obra, é evidente a fonte comum, a permanência de raízes profundas, brotando em novas poéticas: a tradição do texto e sua enunciação como ponto de partida para a definição do ritmo e da linha melódica. Um tal cantar pede, muito mais que um cantor, um intérprete; necessita um *diseur* que, mesmo sem a grande voz, explore, na reconstrução dos sentidos do texto e na figurativização, um estilo pessoal de interpretação. Trabalho muito próximo àquele do ator sobre sua fala (LOPES, 2007, p. 21).

Mirando nesta direção, comecei o trabalho com os colegas. Procurei, antes de qualquer coisa, estabelecer que a nova relação entre nós fosse de confiança. Esclareci que a minha intenção era de, na medida do possível, trabalharmos bastante as músicas, a fim de familiarizá-los com elas ao máximo. Mas frisei também que não os exporia a qualquer constrangimento, ou seja: se algo realmente não soasse bem, mesmo após muitos ensaios e tentativas, outra solução seria encontrada.

Seguindo este pensamento, lamentavelmente coube a mim a decisão de desprezar uma das músicas compostas por Ray Gouveia. A atriz cujo personagem deveria cantá-la apresentava graves problemas quanto à afinação, e precisaria, portanto, de um trabalho de percepção musical em longo prazo, o que era impraticável naquela situação. A inadequação da intérprete ao nível técnico da música, que apresentava considerável grau de dificuldade, poderia leva-la à frustração por uma performance mal sucedida no espetáculo (RAY, 2010, p. 161), gerando também insegurança entre os colegas, e, por estas razões, a música não foi utilizada.

Na primeira fase dos ensaios musicais, em que trabalhávamos na memorização das melodias, eu procurava não chamar atenção dos atores para a postura corporal ou a emissão da voz, preferindo deixá-los à vontade. Sobretudo quando trabalhava as partes de coro, passando-lhes os trechos mais difíceis, achava mesmo bom que até se deitassem no chão. Embora não seja esta a posição mais recomendável para o canto (DINVILLE, 1993, p. 50-51), a minha maior preocupação era fazer com que os ensaios musicais, que eram poucos e curtos, ocorressem da forma mais prazerosa e relaxada possível. Já estávamos na reta final do processo de montagem e a iminência da

estreia trazia inúmeras preocupações, inclusive com relação à própria música do espetáculo.

No trabalho com os solistas, primeiramente eu cantava para eles a melodia duas ou três vezes, por inteiro, pedindo-lhes que apenas ouvissem. A partir daí, eu lhes pedia que apenas cantarolassem comigo, sem utilizar força. Ao detectar dificuldades, começava a trabalhá-las dividindo a música por frases ou trechos, e depois retomando do início até um próximo ponto de dificuldade. Quando persistiam dúvidas com relação aos contornos melódicos, recorriamos à visualização: eu escrevia o texto da música em um quadro e ia esboçando, nas palavras ou nas frases, sinais (improvisados) que representassem o desenho da melodia. Setas ascendentes, descendentes, horizontais, curvas, pontos nas sílabas para indicar intervalos²⁰, enfim, signos diversos acompanhavam o canto do trecho a que correspondiam e que buscavam ilustrar, apesar da sua imprecisão. A imagem era utilizada como recurso para auxiliar a memorização melódica por uma ampliação da perspectiva, com a associação entre o desenho sugerido e o contorno melódico produzido pela voz.

Cito como exemplo os versos iniciais do dueto cantado pelos personagens Eduardo e Laudelina, no segundo ato de *O mambembe*, cena II do quadro 6:

Dueto

EDUARDO

Depois do que te ouvi, anjo querido,
Pode a sorte fazer de mim o que quiser
Contanto que [algum dia] eu seja teu marido,
E tu minha mulher!

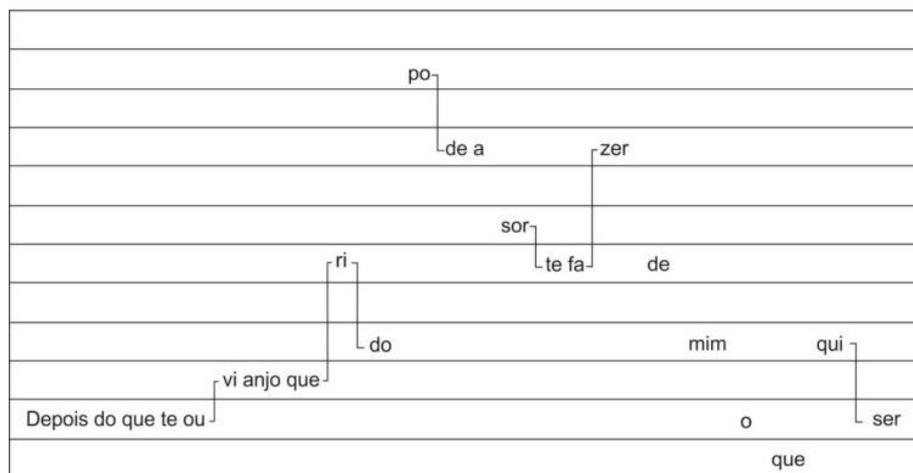
LAUDELINA

Sim, mas se acaso [me] fizer cenas,
E se ciúmes tolos tiver,
Não terei pena das suas penas,
Não serei nunca sua mulher!²¹

²⁰ *Intervalo*: distância entre dois sons. Cf. MED, 1986, p. 41.

²¹ In: AZEVEDO, Artur; PIZA, José, 2010, p. 141. Os trechos entre colchetes foram suprimidos pelo compositor.

O quadro a seguir expõe a referida melodia por uma representação mais precisa do que a que era utilizada por mim nos ensaios com os colegas, ainda que também não contemple uma notação rítmica. Aqui, cada espaço entre linhas mantém a distância de um semitom com relação ao espaço vizinho, o que torna mais exata a reprodução dos intervalos²²:



A visualização do desenho melódico dos versos se mostrava eficaz para auxiliar na sua memorização. No entanto, o entendimento do desenho não implicava necessariamente na afinação da sua execução. Nos ensaios deste mesmo trecho, acontecia algo curioso: o ator o executava bem em alguns momentos, e em outros saía da afinação já a partir da segunda nota, de modo que a melodia se perdia em todos os versos seguintes, em um efeito cascata incontrollável. Não me foi possível identificar se havia algo na introdução que confundisse a percepção do ator, e de forma alguma eu conseguia entender por que razão ele às vezes afinava e às vezes não, mas era preciso fazer algo.

Para evitar surpresas, eu e ele combinamos que o primeiro verso, “Depois do que te ouvi, anjo querido”, não seria cantado, mas sim recitado, e com toda a convicção. Passado o “perigo” do momento inicial, o ator entraria no verso seguinte, “Pode a sorte fazer de mim o que quiser”, cantando a melodia normalmente, sem correr riscos desnecessários.

²² Este quadro segue o modelo da representação utilizada por Luiz Tatit para análise da relação entre melodia e texto. Cf. TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

A sugestão de imagens foi um importante auxiliar também para o canto em si, já que todas as partes do trato vocal anteriores à boca, à língua, estão ocultos, e também, conseqüentemente, os mecanismos que operam. Esta é a grande dificuldade da técnica vocal. Em meio ao processo da montagem, não dispúnhamos de vídeos ou fotografias para falar do diafragma, pulmões, laringe, pregas vocais etc. Em verdade, mesmo sendo mostrados com esses recursos, o entendimento de tais mecanismos interiores, relacionados à técnica vocal, só pode se dar completamente por meio da observação de sensações internas:

É para facilitar a pesquisa destas diferentes sensações, que os professores de canto utilizam um vocabulário de expressões imaginárias, de metáforas, de evocações subjetivas acrescentadas da representação mental do som, de seu colorido, de seu mecanismo, o que indiretamente acarretará a postura fonatória (DINVILLE, 1993, p. 22).

A visualização de imagens faz parte do trabalho criativo do ator, e, deste modo, pode alcançar interessantes resultados nas suas investigações sobre a voz e o canto. Ainda que possa parecer ridículo, funcionou bem dizer aos colegas que em cima do diafragma (cuja posição com relação aos pulmões eu havia desenhado muito rudemente no quadro) havia um homenzinho dormindo, e que, ao cantarmos, deveríamos ter cuidado para não assustá-lo. Assim, brincando, advertia-os quanto à necessidade de controle do ataque, pois, como alerta DINVILLE:

não devemos usar logo toda a pressão que corresponde ao som a ser emitido, mesmo que seja um som agudo que exija uma pressão muito grande. É preciso “entrar no lugar do som” com agilidade e precisão. Imediatamente depois deve-se aumentar a pressão através da contração abdominal ativa e progressiva (DINVILLE, 1993, p. 58).

O controle da constância na saída do ar, ou controle “do sopro”, que regula o ar a ser utilizado por toda a duração de uma frase musical, é algo tão difícil quanto importante, seja para o canto ou para o trabalho do ator com a fala. A obtenção deste controle evita que as frases – cantadas ou faladas – percam audibilidade no seu decorrer, ou que sejam entrecortadas por tomadas de ar imprevistas. Como exercício para este trabalho, pedia-lhes que pensassem em emitir a voz como se quisessem soprar uma vela sem permitir que a chama tremulasse, o que implicava em uma atenção maior sobre o

equilíbrio da pressão do ar na emissão por toda a frase, desde o início, como assevera a autora:

A capacidade [pulmonar] não é a principal razão da eficácia respiratória. O mais importante é o controle do sopro, do modo como ele é economizado, disciplinado e utilizado conscientemente, a fim de fornecer a pressão que corresponde às necessidades da música (DINVILLE, 1993, p. 28).

Durante um ensaio, percebi que uma colega contraía muito a garganta quando cantava, e ao respirar, utilizava pressão em excesso, de modo que sua voz soava gutural. Sugeri que ela imaginasse sua laringe como uma grande manilha, não como uma caneta. Ela experimentou e afirmou ter percebido em si a diferença, e pela mudança no som da sua voz, pude dizer que ela conseguiu, pelo menos naquele momento.

Devo reiterar que os meus conhecimentos sobre técnica vocal e fisiologia da voz, especialmente na época que aqui reporto, provinham quase exclusivamente da experiência prática no contato com diferentes maestros, preparadores vocais e colegas em coros e espetáculos musicais dos quais participei. A observação de outros cantores, a apreensão de indicações e a investigação pela aplicação em mim mesma daquilo que via e ouvia, faziam de mim apenas uma pessoa um pouco mais experiente colocada à frente de um trabalho musical na minha própria turma. Obviamente, as minhas próprias limitações, como também as impostas pelo tempo, com a iminência da estreia, condicionaram as escolhas feitas para solucionar os problemas e dificuldades surgidos no decorrer do processo.

Uma questão que requer cuidados é a definição da tonalidade mais adequada da música para os solistas. No caso dos duetos a escolha é mais difícil, como ocorreu com a música de Eduardo e Laudelina, a que me referi anteriormente. Um dos atores tinha muito pequeno alcance na região grave da sua voz, e, para ser ouvido, precisaria cantar em uma tonalidade que tornaria mais difícil o trabalho do outro ator, que tinha partes mais agudas da melodia. Ou seja, o tom mais indicado para um ator ficava muito desconfortável para o outro, e vice-versa.

Segundo LOPES (2007), a canção popular brasileira normalmente abarca uma extensão melódica de, no máximo, uma oitava e uma sexta, e, por isso, “pode ser compreendida entre os tons graves e médios/agudos de uma voz, sem que seja preciso

recorrer à região dos agudos cultivados, domínio do canto lírico”. Se “uma fala teatral percorre pouco mais de uma oitava” (p. 22), a melodia do dueto em questão não pode ser considerada grande, pois sua extensão é de apenas uma oitava e um tom.

Ambos os atores (tanto Laudelina quanto Eduardo eram representados por intérpretes masculinos) tinham carência de um trabalho técnico vocal, o qual absolutamente não aconteceria naquele momento. O ator que tinha dificuldades com sua região aguda tinha também uma rinite crônica. Infecções como rinite, sinusite, faringite etc., atrapalham a respiração e modificam a ressonância, incitando ao esforço e tornando a voz velada (DINVILLE, 1993, p. 122).

Uma das possíveis soluções seria alterar um pouco o contorno da melodia para *aplainar* os agudos. Fizemos algumas tentativas, o compositor e eu, mas estas não soaram bem aos nossos ouvidos. Outra possibilidade seria inserir uma modulação²³, de modo a contemplar tonalidades diferentes, ao gosto dos intérpretes, mas a estrutura da música e a divisão das estrofes entre os cantores não comportava esta saída. Tivemos que decidir por beneficiar um pouco, por assim dizer, o ator que apresentava uma menor projeção vocal, definindo um tom que o preservava de uma região grave inaudível, mas ainda assim, não se pôde deixá-lo tão confortável que o outro ator precisasse cantar agudos espinhosos, ainda que em rápidas passagens.

A voz, diferentemente dos outros instrumentos, não é materializada e por esta razão é mais difícil de controlar. É por este motivo que o cantor deve ter à sua disposição uma técnica segura, consciente, baseada nas sensações e movimentos precisos que lhe permitirão não perder o domínio da voz (...)
(DINVILLE, 1993, p. 9).

A carência de uma técnica vocal que possa conduzir os cantores em situações de grande competição sonora torna necessário um cuidado especial quanto ao acompanhamento instrumental, a fim de que este não encubra o canto, nem aos ouvidos do público, nem aos dos próprios intérpretes. No nosso caso, as vozes não eram amplificadas; não nos foi possível ter microfones de ambiência, que, mesmo ocultados à distância ou pendurados no urdimento possibilitariam a captação das vozes. Apenas o violão foi amplificado, e somente para ampliar um pouco o seu alcance. Assim, era

²³ “A modulação ocorre quando acontece uma mudança no tom, ou seja, quando uma cadência faz com que o ouvido substitua o referencial da tonalidade corrente por uma nova tônica”. Cf. DUARTE, 1996, p. xxxii.

imprescindível que os músicos ficassem atentos à própria dinâmica durante a execução musical: após a introdução, a prioridade era que o canto fosse ouvido.

Os aspectos do processo até aqui relatados apontam para possibilidades de trabalho com relação às dificuldades do ator com o canto no contexto de uma comédia musical - uma burleta, como é definido *O mambembe* – na qual a encenação privilegia um modo de interpretação calcado na triangulação do ator com seus parceiros de cena e com o público. Considerando-se que o ator que tem pouca experiência com o cantar em cena tem como grande inimigo a sua própria ansiedade, o pacto estabelecido entre ele e seu público lhe proporciona relacionar-se com o canto e com a própria voz de um modo mais leve, mais liberto do medo de errar. Se o ator puder estar à vontade para brincar e atuar como intérprete, a partir do instrumental de que dispõe por suas habilidades mais desenvolvidas, como a sua imaginação, sua convicção, sua criatividade e capacidade de jogar,

é possível que antes de mais nada ele descubra a sua voz, e que ela é capaz de construir estruturas musicais, mesmo que diferentes do padrão, e, assim, irá conquistar uma confiança que é, sem dúvida, o primeiro passo para qualquer ganho significativo, especialmente no que tange ao refinamento de sua afinação. Por outro lado, se ele adquire uma segurança, pequena que seja, do poder de sua voz, ele se permite desenvolvê-la melhor (MALETTA, 2005, p. 265).

A consciência do ator acerca da presença da música no seu trabalho interfere positivamente na sua atuação como cantor, levando-o a compreender que pode construir sua voz como uma voz que canta. Por outro lado, abre-lhe a percepção para aplicar os princípios da música ao seu modo de interpretar. Para uma grande variedade de dificuldades musicais, a cena oferece soluções. Cito como exemplo um colega que, por ansiedade na execução de um solo, insistia em unir uma frase musical à outra, desrespeitando um tempo de pausa que deveria separá-las. Sugeri-lhe que entre uma frase e outra fizesse um determinado gesto, rápido, durante o qual não cantaria. O gesto fazia sentido para ele, tornou-se uma partitura corporal inserida no canto, e assim a sensação da pausa foi compreendida em seu próprio corpo. É interessante observar que o tempo do gesto era executado pelo ator pelo tempo exato da pausa musical; nem mais, nem menos.

2.3.2 Os coros

O trabalho com os coros em *O mambembe*, embora não envolvessem tanto questões mais relacionadas à técnica vocal, também propiciaram interessantes observações pelas soluções oferecidas pela cena para dificuldades.

A seguir, cito o exemplo de um coro na cena VII do quadro 9, terceiro ato. O coronel Pantaleão, interessado em conquistar a jovem atriz Laudelina, hospeda-se na mesma casa em que está instalada toda a companhia teatral do ator e empresário Frazão. No meio da noite, ouve-se uma gritaria. Frazão, vestido de mulher, fez-se passar por Laudelina, e, prestes a ser agarrado à força pelo coronel, consegue desvencilhar-se e sair correndo, levando na mão os dois contos de réis com os quais o coronel pretendia seduzir a moça. Assustado, Pantaleão começa a gritar pela casa: “Pega ladrão! Pega ladrão!”. A seguir, entram em cena, sobressaltados e com touquinhas de dormir, os artistas da companhia, juntamente com os moradores da casa:

Coro

Ai, quanta bulha, que alarido!

Que foi que se passou?

Foi meu sono interrompido:

- Pega ladrão! alguém gritou.

Nas primeiras vezes em que ensaiamos esta cena, já esta primeira intervenção do coro se mostrava caótica; sem uma combinação prévia qualquer, dificilmente seria inteligível uma fala enunciada por onze atores, iniciada a tempos diferentes e com velocidades e entonações diversas. O problema da entrada, ou seja, a sincronização do início da fala, foi resolvido com uma convenção de regência: ao invés de uma contagem, um gesto sutil, uma “respiração”, que pode se desenhar no movimento dos braços do regente, acompanhando ou não um aceno com a cabeça. Este gesto desenha um percurso e retorna ao seu ponto inicial, permitindo assim o entendimento não apenas do momento do ataque, como também do andamento da música²⁴.

²⁴ Andamento: velocidade a que uma peça de música é executada. Cf. KENNEDY, 1994, p. 32.

No nosso caso, o movimento dos braços seria dispensado. Por outro lado, não cabia que um de nós assumisse esta função, de conduzir a entrada. Em compensação, a própria cena dava a solução: sendo uma situação em que os personagens se encontravam aturdidos e assustados, propus que, após entrarmos em cena, em meio à balbúrdia, nos dispuséssemos em uma grande meia-lua. Esta disposição espacial é usada por coros e orquestras de câmara, que são grupos pequenos, por facilitar a comunicação visual entre os integrantes. Assim, em meia-lua, poderíamos nos olhar interrogativamente, como ditava a cena, e seguir disfarçadamente a nossa “auto-regência”: chegar, olhar, respirar e atacar. Esta parte funcionou, conseguíamos entrar juntos na fala. Mas cada um falava de um jeito, então logo as diferenças de divisão rítmica dentro das frases soavam como se estivéssemos brigando em um dialeto incompreensível. Interessante sonoridade, mas inadequada para a cena.

Era preciso unificar ritmicamente toda a fala. Fiz uma proposta de divisão rítmica que logo recebeu a colaboração dos colegas. Este procedimento de fixação do ritmo das frases foi adotado em todas as outras intervenções de coro falado, nesta e em outras cenas do espetáculo.

O ritmo (...) pode bem encontrar um caminho concreto e solução poética ao apoiar-se nas modulações da acentuação tônica das palavras, como faz a canção, garantindo a compreensão do texto para além das palavras (...). A fala não cria célula rítmica constante por não se caracterizar pela reiteração periódica de seus elementos, mas, ao se valer da acentuação, vai propor pulso, estabelecer tempo, encontrando equilíbrio para os sons, mesmo na variação da dinâmica (LOPES, 2007, p. 23).

Desta experiência, surgiram duas observações interessantes. A primeira é que nós, alunos-atores, tínhamos tendência a querer falar muito mais alto nas cenas de coro do que em falas individuais. Apesar da sonoridade já ser muito mais forte, por se tratar de várias vozes em uníssono, por mais que combinássemos controlar melhor a força da emissão, as falas em coro chegavam quase ao grito. Parecia algo como ansiedade, ou receio por não ouvir bem a própria voz e perdê-la em meio à multidão. Precisávamos combater esta tendência, pois, entre outros efeitos indesejáveis, gritar nos impede de ouvir, e não é possível contracenar sem ouvir, sem perceber.

Em segundo lugar, era necessário cuidar sempre para que o ritmo dos versos não se tornasse repetitivo, cansativo aos ouvidos. Para isto, na própria lógica da cena

podem ser encontradas soluções. Podem bastar simples substituições de células rítmicas, variações de dinâmica etc. Cito como exemplo a sequência da cena referida anteriormente. Vendo despertos e assustados todos na casa, o coronel Pantaleão assume ser o autor dos gritos de “pega ladrão!”, pois imaginava ter sido mesmo vítima de um assaltante. E assim ele se explica:

PANTALEÃO

Um audaz ratoneiro, um bandido qualquer,
O meu quarto invadiu, disfarçado em mulher,
E dois contos de réis o ladrão me levou
E estendido no chão, a correr, me deixou!

CORO

Um audaz ratoneiro, um bandido qualquer,
O seu quarto invadiu, disfarçado em mulher,
E dois contos de réis o ladrão lhe levou
E estendido no chão, a correr, lhe deixou!

Como o ator que interpretava o coronel caricaturava-o com um sotaque nordestino extremamente arrastado, lento, uma simples repetição que o coro fazia da sua fala, apenas transferindo as orações para a 3ª pessoa, arriscaria deixar cair o ritmo da cena, que vinha acelerada pelas peripécias anteriores. Por isso, propus que o coro fizesse um *crescendo*²⁵ desde o primeiro até o quarto verso, começando mais fraco e aumentando a intensidade do som, a cada verso, até o final. Na verdade, o termo *crescendo* se refere à intensidade, mas no nosso caso a gradação abarcava também uma relação com a altura: começar falando em uma região mais grave e ir deslocando a fala para a região mais aguda, porém dentro da *tessitura*²⁶ da fala. Isto cenicamente se justificava: o grupo repetia o primeiro verso *piano* (baixinho, pensativamente, tentando entender), o segundo verso *mezzopiano* (um pouco mais forte, com uma ponta de estranheza), o terceiro *mezzoforte*²⁷ (com total descrédito) e o quarto verso *forte* (falando a plenos pulmões, já gargalhando às custas do coronel, que fica ainda mais constrangido).

²⁵ *Crescendo*: aumento gradativo do som. Cf. MED, 1986, p. 147.

²⁶ *Tessitura*: Conjunto de notas que o indivíduo pode emitir facilmente. Cf. DINVILLE, 1993, p. 11.

²⁷ *Piano, mezzopiano, mezzoforte, forte*: gradações de intensidade. Neste caso, do fraco para o forte. Cf. MED, 1986, p. 147.

Embora se trate de um detalhe, um trecho muito rápido, o exemplo ilustra como um entrave musical, por assim dizer, foi resolvido pela própria cena, e a cena, por sua vez, foi enriquecida por um artifício musical:

Na canção os diferentes ritmos identificam-se a formas que, muito propriamente, criam uma tradução dos sentidos do texto. Este entendimento, e a transposição desse procedimento para a fala, dotam a composição estética da oralidade de uma especial riqueza de formas e de recursos voltados para a construção de uma poética vocal (LOPES, 2007, p. 23).

De certa forma, os coros falados, tendo suas partituras rítmicas e contornos melódicos definidos, têm uma carga de beleza e estranhamento muito interessantes para a cena. O fato de não haver ali instrumentos musicais a acompanhá-los, a explicitar com harmonizações ou marcações de pulso a presença da música formal, torna instigante para o ouvido do espectador a presença desta música implícita, por assim dizer. O ritmo está em tudo: a nossa fala, cada frase que dizemos é, inevitavelmente, uma melodia, quer tenhamos consciência disto ou não. Quando estas melodias das falas soam em uníssono através de várias bocas, esta música implícita se acende à nossa percepção, pois ela está em tudo, permeia toda a nossa vida.

Com poucas exceções, as músicas de Ray Gouveia para *O mambembe* não eram exatamente simples; suas melodias tinham desenhos e intervalos difíceis. Um coro, uma vez tendo apreendido com clareza uma melodia, tenderá a soar bem e a afinação não será um problema. É preciso apenas ter o cuidado de que a sua entrada seja inequívoca – por uma contagem dos compassos ou uma sequência de acordes, ou mesmo por um solo introdutório com o qual irá se familiarizar.

De qualquer modo, na nossa montagem, me parecia interessante que dois ou três colegas mais seguros quanto às entradas servissem de guia para os outros, sendo isto muitas vezes explicitado aos demais. Entre colegas que já se conhecem bem, como era o caso da nossa turma, já se sabem quais podem ser os guias, os “regentes disfarçados”, por terem uma musicalidade mais desenvolvida. Exceto quando a cena não o permita, em uma situação de coro é essencial que todos se olhem sempre; isto favorecerá e muito a unificação de entradas, respirações e velocidades, aproveitando e mantendo o jogo das relações entre os atores.

Nas reflexões aqui expostas sobre minha experiência com o trabalho de preparação dos colegas para o canto, as colocações com relação às soluções adotadas

talvez pareçam excessivamente otimistas, apesar dos momentos de desistência relatados. É claro que não sou tudo perfeitamente, mas a experiência trouxe elementos para crer que, de um modo geral, para muitas das dificuldades encontradas no processo, e que variavam desde problemas de percepção (da afinação, das pausas, das entradas, de “deixas” dos instrumentos, da homogeneização dos coros falados) ao problema da memorização melódica, e até mesmo à questão do pânico da performance musical, as soluções encontradas prescindiam de um conhecimento ou experiência musical formal por parte dos atores.

As dicas e truques utilizados eram acessíveis ao ator, pois se relacionavam ao seu ofício e se inseriam no próprio jogo de cena que o espetáculo propunha. A questão, portanto, consiste em lançar mão de ferramentas que possibilitem a eliminação de obstáculos e crenças que impedem o ator de ser intérprete em uma música, tal como o é na cena não cantada, e, deste modo, toma lugar uma intensa comunicação entre palco e plateia. E, lembrando PAVIS (2008): “O corpo do ator não é um simples emissor de sinais (...); ele produz efeitos sobre o corpo do espectador, sejam eles designados por energia, vetor do desejo, fluxo pulsional, intensidade ou ritmo (...)”. Há que se considerar que esta relação inclui também a percepção do espectador: “Não se trata mais diretamente de uma propriedade do ator, mas da percepção interna pelo espectador do corpo do outro, das sensações, das impulsões e dos movimentos que o espectador percebe no exterior e transfere para si mesmo” (p. 58-59).

Quanto a isto, o que se pôde observar sobre a encenação de *O mambembe* é que a fragilidade (*a priori* evidente e no decorrer do processo já bastante diluída) quanto ao desempenho musical dos alunos-atores, perdia importância no momento da representação. A cumplicidade estabelecida com o público fortalece a convicção do ator no jogo, realimentando o pacto. Comentando sobre a canção e seu lugar no teatro de revista, afirma LOPES:

Seu melhor efeito só podia ser alcançado numa edição de boca a ouvido, no calor de presenças simultâneas, no palco e na plateia. Somente o som e a presença, o jogo vocal e corporal, podiam revelar o que fora escrito. Essa publicação era o que fixava, pelo tempo de uma apresentação, a totalização de muitos fatores integrantes da obra, criando e recriando uma unidade vivida, sempre única: a unidade de uma presença manifestada no som de uma voz (2004, p. 48).

Isto não quer dizer que não haja necessidade de se recorrer aos profissionais competentes para o estudo do canto ou para a preparação vocal dos atores. Pelo contrário, é lamentável que a dificuldade de acesso ao estudo do canto e à orientação dos profissionais especializados afaste de tal forma os atores do contato com o canto que muitas vezes os exclua da oportunidade de desenvolver-se em uma experiência tão rica como a oferecida pelo teatro musicado. O que se deve auferir destas reflexões é justamente a perspectiva, já referida por vários pesquisadores, de uma abordagem alternativa viável para o trabalho de preparação musical e vocal do ator.

3. LABORATÓRIO EXPERIMENTAL DE CANTO PARA ATORES

3.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Laboratórios experimentais têm sido utilizados como recurso metodológico para efeitos de investigação em diversas pesquisas acadêmicas em artes cênicas, a exemplo dos estudos de SILVA (1998) e MERÍSIO (2005), ambos voltados para a atuação e vinculados ao projeto integrado *Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas*, do Departamento de Teoria do Teatro da UNIRIO. A proposta dos laboratórios é favorecer a relação entre teoria e prática: “Propiciar essa investigação, no campo da pesquisa teatral, é alimentar cada uma dessas instâncias com fecundo material, o que proporciona recíproco aprofundamento” (SILVA, 1998, p. 122). Estas experimentações práticas visam à investigação e à reflexão, sem obrigatoriamente resultar em uma montagem de espetáculo.

No contexto da presente pesquisa, o laboratório teve como objetivo a investigação de estratégias de trabalho na preparação de atores para o canto, especificamente para atores com pouca ou nenhuma experiência com o canto em público, e que, portanto, enfrentavam dificuldades com relação à afinação, ao ritmo etc. Utilizando como material as músicas compostas para o espetáculo *O mambembe*, de Artur Azevedo, quando das montagens de 1904 e 1959, este laboratório se impôs como fundamental para esta pesquisa, pois seu viés histórico apenas se justifica como ponto de partida para pensar o trabalho do ator hoje, observando seus percalços e possíveis recursos. O modo de atuação característico do teatro musicado brasileiro do início do século XX, calcado na intensa triangulação dos atores com seus parceiros de cena e com o público, levou a pensar de que modo tal cumplicidade, fartamente explorada naquele teatro, poderia ser utilizada como ferramenta de apoio no trabalho de interpretação no canto.

Inicialmente, para designar o perfil do ator musicalmente inexperiente com o qual eu pretendia trabalhar, havia me utilizado do termo ator não-cantor, assim definido pela oposição ao ator que já fosse familiarizado com o canto. O termo, contudo, logo foi descartado, pois possibilitava uma conotação de interdição ao canto, o que resultava incoerente com relação à proposta. O objetivo não era a preparação do material vocal do ator, e sim o desenvolvimento da sua habilidade de cantar, de lidar

com o canto como intérprete que é, buscando solucionar ou minimizar suas dificuldades por meio de um trabalho musical que recorresse a jogos, imagens, ferramentas próprias ao trabalho do ator.

Este laboratório não pretendia resultar em uma montagem, cujas inúmeras demandas poderiam desviar o foco da pesquisa, mas funcionar apenas como um espaço de experimentação. Deste modo, no trabalho com as músicas de *O mambembe*, os atores não teriam a encenação ou a composição de personagens como suporte para o canto; a alternativa adotada foi buscar estimular a necessária disponibilidade corporal e emocional por meio de movimentações e brincadeiras. A princípio, a presença do público não estava descartada; foi logo aventada a possibilidade de um encontro aberto, por ser inegável a importância da experiência do canto para o público no contexto do trabalho que nos propúnhamos. Contudo, acordamos entre nós que isto seria definido no decorrer do processo, mesmo porque a própria turma de participantes do laboratório funcionaria como uma audiência para os momentos de trabalho do canto solista.

O principal registro das etapas percorridas e das observações suscitadas foi feito por relatos diários dos encontros, em formato adaptado do modelo utilizado por MERÍSIO (2005), que propicia não apenas o registro em si, mas também favorece a constante reavaliação do caminho percorrido, além do cotejo entre o que foi proposto e o que foi efetivamente alcançado.

LABORATÓRIO EXPERIMENTAL DE CANTO PARA ATORES
Data:
Atores presentes:
Atores Ausentes:
Músico ensaiador: () sim () não
Objetivos do encontro:
Exercícios propostos:
Comentários sobre os exercícios:
Avaliação dos objetivos:
Observações finais:
Formas de registro:

Além dos relatos dos encontros, foi planejada a gravação em vídeo das músicas cantadas pelos atores, na medida em que se avançasse nos ensaios. Entretanto, aos primeiros encontros e conversa com os atores, foi necessária uma mudança de planos. De acordo com MERÍSIO (2005), é preciso avaliar “a dimensão de interferência que as formas de registro podem acarretar no andamento do projeto” (p. 129). Em se tratando de um laboratório com duração total de três semanas, considerando-se os níveis de ansiedade e insegurança que os atores apresentavam no início do trabalho, realizamos apenas uma gravação de áudio de duas músicas, ao final da segunda semana, e uma gravação em vídeo das quatro músicas trabalhadas, ao final da terceira semana – no último encontro, portanto.

Outra questão importante foi a necessidade de obter dos participantes do laboratório uma declaração de cessão de direitos do uso de voz e imagem, para fins de amparo legal, uma vez que os referidos registros deverão ser utilizados como fontes primárias das análises. O modelo utilizado pelo pesquisador foi, assim, adaptado às nossas necessidades:

DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins de direito que cedi a Janáina Mércia Carvalho de Azevedo minha imagem e voz gravada para serem utilizadas em produtos e espaços pedagógicos resultantes de espaços de pesquisa que em seu âmbito se desenvolvem (publicações, sites e bancos de dados na web), sem fim lucrativo, nada tendo a exigir, portanto, de natureza pecuniária.

Salvador, 05 de agosto de 2011.

Assinatura: _____
Nome completo: _____
RG: _____ Órgão exp.: _____ Data exp.: _____

3.2 O PLANEJAMENTO

Foi determinado um período de três semanas de trabalho, com três encontros semanais, cada qual com três horas de duração. O tempo total, relativamente curto, foi assim estabelecido com o intuito de viabilizar ao máximo a assiduidade dos participantes. Em compensação, optou-se por trabalhar com uma turma reduzida, de modo a aumentar a possibilidade de atenção individual: a princípio foram convidados oito atores e atrizes, número máximo estimado para uma distribuição das músicas pela qual cada participante pudesse experimentar o canto como solista, ao tempo em que compunha também a assistência, por sua vez enriquecida pela observação do trabalho dos colegas. O número também possibilitaria a execução de trechos cantados em coro uníssono ou a duas vozes, ou mesmo uma música com solos de vários personagens.

Dos oito atores previamente convidados²⁸, cinco puderam garantir disponibilidade; porém, no primeiro encontro, um deles declarou que vinha trabalhando e estudando o canto com dedicação nos últimos meses, e colocou-se à disposição para continuar ou não no trabalho, reconhecendo, com a concordância dos demais colegas, que ele estaria em um nível mais avançado quanto à prática do canto em cena.

Em verdade, sua presença no laboratório não seria necessariamente um problema; diferenciada ou não, sua participação poderia ser levada em conta nas observações e reflexões acerca do processo. Porém, considerando os interesses da pesquisa, conforme foram devidamente explicitados no convite feito a todos os participantes, optei por abrir mão da sua presença no trabalho, agradecendo por seu interesse e compreensão, que aqui registro. Assim, a turma ficou formada por uma atriz e três atores²⁹.

Destes quatro integrantes, três haviam participado comigo da Oficina de Técnica Vocal e Interpretação no Canto, destinada a atores e ministrada pela professora Marilda Costa, em Salvador, entre os meses de março e abril de 2008, com duração de 16h. Naquele processo, pude conhecer o interesse que tinham em comum com relação ao canto, como também sua insegurança quanto a cantar sozinhos qualquer música ou

²⁸ Foram convidados atores profissionais formados pela Escola de Teatro da UFBA e atuantes na cidade de Salvador, com pouca ou nenhuma experiência com o canto em cena, e com interesse em desenvolver a habilidade de cantar.

²⁹ Após o primeiro encontro, o ator Joedson Silva deixou a turma e permaneceram os atores Anderson Dy Souza, Bertho Filho, Bruno Guimarães e Maria Marighella.

até mesmo um vocalise (frase musical para exercício da voz), e a tensão que sentiam em sua relação com um instrumento harmônico que os acompanhasse. Além destes três, o outro ator que integrou este laboratório havia participado da montagem de *O mambembe* realizada pela turma de Interpretação da Escola de Teatro da UFBA, em 2007.1, em que fui codiretora musical; foi ele um dos colegas em quem pude observar a eficácia da estratégia de utilização dos elementos atoriais para o trabalho com o canto. No entanto, o laboratório oferecia uma nova situação, pois, além de não se tratar de uma montagem, as músicas eram desconhecidas para ele.

Para que todos tivessem clareza acerca da proposta, fez-se necessária a inclusão de uma breve explanação introdutória, situando o espetáculo *O mambembe* no contexto do teatro musicado brasileiro do início do século XX, com seus respectivos procedimentos de atuação e condições de representação. Ainda que a proposta do laboratório não fosse de montagem, importava dar a conhecer o modo de atuação característico do espetáculo cujas músicas trabalharíamos; não para efeito de uma recuperação daquela atuação, mas no sentido de refletir sobre o quanto a cumplicidade alcançada entre atores e público pode ser útil para contornar as dificuldades dos atores quanto ao seu desempenho vocal e atenuar a sua própria tensão em relação a este desempenho, no contexto de um espetáculo musical em que precisem cantar.

3.2.1 Objetivos: o necessário ajuste de foco

A proposta deste laboratório consistia em trabalhar com os atores o desenvolvimento da sua habilidade de intérpretes na execução das músicas, dando ênfase aos aspectos expressivos do canto, os quais se relacionam estreitamente ao trabalho atorial. O pensamento inicial era de que o trabalho com as músicas de *O mambembe* fosse introduzido pela leitura do texto e experimentação de algumas cenas escolhidas, a fim de instalar a atmosfera na qual as vozes dos diversos personagens apresentariam essas músicas. Estas, então, se tornariam o material do trabalho musical de percepção e memorização, respiração, afinação e interpretação.

Entretanto, no decorrer da primeira semana de atividades ficou clara a necessidade de dedicarmos um tempo maior do que o previsto para o trabalho musical propriamente dito, a fim de possibilitar aos atores o rompimento de resistências e

inibições para um desnudar tranquilo das suas vozes, a partir da conquista gradual da confiança mútua e da familiaridade com o acompanhamento harmônico. Para atender a esta necessidade primordial, não haveria tempo hábil para que o trabalho com as cenas se tornasse um apoio para o canto, como aconteceria no caso de uma montagem. Ao contrário, ao invés de termos a cena a nosso favor, nós a teríamos como um entrave, pois os atores se sentiriam inibidos e inseguros.

Deste modo, abandonamos a experimentação das cenas, uma vez que estas funções de apoio cênico e plástico para o canto e de liberação corporal e emocional seriam exercidas pelos jogos e brincadeiras associados aos exercícios de percepção musical e ao trabalho específico com as músicas, de modo que, na intimidade criada com estas, ficassem os atores liberados ao máximo das preocupações com a execução musical.

3.3 OS JOGOS

De acordo com MALETTA (2005), “não é possível que um excelente ator seja desprovido de qualquer talento musical e corporal”, dado que esta excelência é intrinsecamente ligada à sua habilidade de ouvir, à percepção rítmica e melódica de falas e entonações (p. 170). Por esta perspectiva, o caminho adotado para trabalhar com os atores o desenvolvimento da sua habilidade de cantar se define no intuito de desfazer as resistências que obstaculizam o acesso à musicalidade que, como bons intérpretes, certamente possuem.

Em seu estudo sobre a formação múltipla do ator, Maletta afirma que a solução das dificuldades requer caminhos interdisciplinares, nos quais as diversas habilidades estimulem-se umas às outras. Neste sentido, o autor propõe exercícios de atuação polifônica, que têm como objetivo desenvolver a articulação entre vários discursos (palavra, melodia, gestual etc.), ao mesmo tempo em que se busca a conscientização sobre esta articulação. Outro ponto importante é que estes exercícios favorecem a desinibição corporal e vocal, pois “o gesto e o movimento podem tornar-se impulsos para o trabalho vocal, retirando o foco de um virtuosismo técnico que, muitas vezes, leva o ator a considerar-se inapto para a prática do canto, impedindo-o de experimentá-la” (2005, p. 189-190). Para promover a desinibição e estimular a

disponibilidade e a percepção através da musicalidade, foram utilizados no laboratório dois destes exercícios, cuja aplicação descrevo a seguir:

*Guli Guli*³⁰ - este exercício foi escolhido para inaugurar as atividades lúdicas do nosso laboratório: é uma adaptação de uma brincadeira infantil, e consiste em cantar uma determinada melodia acompanhada por uma sequência de gestos. Uma observação importante ressaltada pelo pesquisador sobre a aplicação deste exercício é que não se gaste muito tempo com o aprendizado da melodia ou dos movimentos, pois não é necessária uma execução perfeita. “Mais ainda, evita-se destacar aqueles que, realmente, têm mais dificuldades, estimulando-os a se expressarem com mais liberdade” (MALETTA, 2005, p. 339).

Instaurando um clima de alegria em que o erro evoca a leveza do riso e da brincadeira, o Guli Guli é nosso pretexto para experimentar na prática a ideia de que, mais que a perfeição técnica do canto ou da execução da coreografia, o que importa é a alegria de jogar. É o prazer de estar em cena, de cantar e dançar como em um jogo ou brincadeira, que deve ser sempre buscado e alimentado, tal como acontecia na atuação revisteira; esta foi, em suma, a proposta-aposta que norteou este laboratório.

*Voz e movimento circular*³¹ - este exercício propõe, além da execução de ações simultâneas, o desenvolvimento da habilidade rítmica e da percepção auditiva. Por apresentar uma aparência mais complexa e maior exigência quanto à coordenação motora, provocou na turma certa tensão e ansiedade por acertar, que procurei desfazer, ressaltando que o objetivo não era alcançar uma execução perfeita; o objetivo era o próprio exercitar, ainda que se procurasse realizar cada uma das ações da melhor maneira possível. Originalmente realizado com os participantes dispostos em círculo, o exercício foi experimentado por nós em semicírculo, por duas razões: primeiro, para instalar no corpo um estado de extroversão análogo à atuação revisteira, em que o ator, peito aberto, se dirige e se exhibe ao seu público (REIS; MARQUES, 2004); em segundo lugar, para evitar uma possível confusão gerada pela referência de espelho ao se olhar a movimentação do colega em frente, estando em círculo.

Em um primeiro momento, a proposta era realizar a movimentação cantando a escala de Dó maior, ascendente e descendentemente. No primeiro dia em que o

³⁰ Ver descrição do exercício na pág. 104.

³¹ Ver descrição do exercício na pág. 107.

experimentamos, o acréscimo do canto não parecia aumentar a dificuldade quanto à movimentação, ainda que esta absorvesse a maior parte da atenção dos participantes. No segundo dia, a escala descendente não soava: a turma explicou que conseguia entoar as notas, mas não os nomes das notas, no sentido descendente. Ou seja, tudo ia bem para dó-ré-mi-fá-sol-lá-si, mas se complicava para dó-si-lá-sol-fá-mi-ré, que é uma sequência mais conhecida no contexto de uma educação musical, ainda que básica, mas que os participantes não vivenciaram o suficiente para fixar.

Constatamos, os atores e eu, que no primeiro dia, provavelmente, tudo tivesse soado bem porque a turma estava sendo “levada” pelo colega que havia estudado música; na sua ausência, porém, o titubeio quanto aos nomes das notas gerou uma insegurança quanto à escala que contaminava até mesmo a movimentação que já estivera segura. Para liberá-los da tensão, passei a lhes falar os nomes antes de cada nota, pois o importante no momento não era a memorização, mas a realização das ações simultâneas, coordenadas rítmica e melodicamente. Sem esta preocupação, a coordenação aconteceu de modo satisfatório.

Um estágio posterior consiste em executar este exercício cantando a escala em cânone. Deste modo, sendo quatro pessoas, uma dupla começa, e a outra só faz o mesmo quando a primeira cantar a nota Mi. A dificuldade extra que então se apresenta, de cantar uma melodia e ouvi-la cantada por outro grupo em um tempo deslocado, se reflete sobretudo na afinação e torna-se ainda mais difícil em se tratando apenas de duplas: como cada dupla canta em seu próprio tempo, se uma pessoa vacila é muito fácil que seu companheiro também se perca.

Cantar ouvindo outra voz, outra melodia, é uma habilidade cujo desenvolvimento requer prática, tempo, constância, e traz grandes resultados para a ampliação perceptiva do ator, muito além das demandas do trabalho estritamente musical. Por isso, um excelente espaço de aprimoramento é o canto coral: “polifonia ensina polifonia”, afirma Maletta, destacando que a prática de cantar em diálogo com diferentes vozes, característica da polifonia vocal, favorece diretamente o aprimoramento da atuação polifônica, por estimular “não apenas o ouvido, mas também todo o corpo a incorporar múltiplas vozes” (2005, p. 190). Na prática do canto coral, exercita-se tanto a habilidade para ouvir, que é indispensável para contracenar, como também para dissociar, no sentido de ser receptivo às outras vozes e ao mesmo tempo preservar sua autonomia e a qualidade da sua própria ação.

O laboratório revelou uma grande carência por parte dos atores com relação à prática da polifonia vocal. Não tendo vivenciado isso como parte de sua formação dentro da Escola de Teatro da UFBA ou fora dela, dentro da breve experiência que tivemos juntos não lhes foi possível chegar à fase em que cantar a várias vozes gera prazer, ao invés de ansiedade, e ouvir as outras vozes já não confunde; pelo contrário, traz a segurança e o conforto da consonância, passando a ser mais fácil, pois as vozes auxiliam umas às outras.

É recomendável que os atores, tanto quanto possível, busquem e se permitam um contato mais continuado com a polifonia vocal, integrando corais universitários ou formando turmas sob a supervisão de um profissional competente. No âmbito das escolas de teatro, durante todo o período de formação dos atores, seria enriquecedor que, ao lado de um trabalho musical mais amplo, de conscientização rítmica e investigação de possibilidades musicais para a cena, o canto coral integrasse o seu currículo básico, propiciando a ampliação da percepção musical, o exercício técnico vocal e a apreensão de elementos da música e especificamente do canto, os quais são concernentes ao seu trabalho interpretativo.

3.4 OS VOCALISES

Lidando com indivíduos que possuam certo grau de inibição para cantar, é preciso levar em conta que o momento de fazer os exercícios vocais nos moldes de uma aula de canto tradicional é motivo de grande apreensão. Por isso, nosso primeiro contato com o vocalise, logo ao segundo encontro, foi feito sem alarde, para não dar tempo à instalação da ansiedade. Fizemos o *Guli guli* e na sequência foi feito um aquecimento vocal sem acompanhamento instrumental: eu cantava uma pequena célula e os atores a repetiam, apenas com vibração labial.

Em um primeiro momento, os exercícios eram feitos coletivamente, com intervalos de no máximo dois tons e sem avançar muito na extensão. O objetivo inicial era que os atores se familiarizassem com os vocalises sem se preocuparem com acerto ou erro; para desviar o foco desta apreensão, a princípio eram apenas estimulados a voltar sua atenção para as sensações e o estado do próprio corpo durante o canto: postura, respiração, tensões desnecessárias etc.

Quanto à respiração, não nos detivemos em exercícios diversos, atendo-nos somente às informações e princípios práticos da respiração para a voz cantada. Segundo DINVILLE (1993, p. 56), exercícios de vocalização são também exercícios de respiração e as situações particulares de cada aluno devem ser consideradas quando em atividades individuais. A autora ressalta a importância da maneira pela qual se dá a inspiração, pois dela depende a expiração, ou seja, a emissão vocal. Em se tratando de um processo interno na sua origem, é válido ajudar o aluno a visualizá-lo, explicando-lhe que, na inspiração, há um alargamento da cavidade abdominal, descontração do grande reto, abertura lateral das costelas inferiores etc., e, conseqüentemente, o abaixamento do diafragma e o alargamento vertical e transversal da caixa torácica.

Metáforas e imagens têm sido amplamente utilizadas como ferramenta por professores de canto de diversas técnicas estilísticas. Estudos realizados sobre a eficácia deste costume, transmitido continuamente pelos professores aos estudantes, e sobre a relação entre as imagens sugeridas e os mecanismos a que elas pretendem se referir, demonstram que, apesar da imprecisão encontrada, desde há muito essas “pedagogias inteiramente baseadas na imagem têm formado excelentes cantores (...). Ademais, o conhecimento dos fatos científicos da voz cantada não garante o melhor desempenho musical de um aluno de canto” (SOUZA; ANDRADA e SILVA; FERREIRA, 2010, p. 326).

Para os atores, as dicas através de imagens podem ser especialmente eficazes para acessar sensações internas, como por exemplo: visualizar a inspiração como a entrada do ar em um bolsão quando este é destampado. A sugestão desta metáfora no laboratório ajudou os atores a realizar a respiração “baixa”, ou seja, respirar evitando uma tomada de ar em demasia, o que causa uma tensão indesejada nos ombros, pescoço e laringe. A visualização do trato vocal como um espaço livre para a coluna de ar ajuda a liberar a tensão e o excesso de movimentos da laringe e mandíbula.

Na expiração temos a contração da cinta abdominal e do grande reto, fechamento das costelas e retorno do diafragma à posição original. O cantor deve aprender a controlar o escoamento do sopro, isto é, “regular constantemente o gasto de ar segundo a intensidade, a altura tonal, o timbre, a extensão e a duração da frase musical” (DINVILLE, 1993, p. 53). Para isto, deverá retardar voluntariamente o fechamento das costelas a partir da sustentação dos músculos da cinta abdominal e da parte inferior do tórax. Deste modo, o canto demanda tonicidade muscular superior à necessária para a fala, mesmo à fala do ator. Note-se, porém, que tonicidade não implica

em excessiva rigidez: a musculatura deve estar apta a relaxar a todo o momento, conforme a necessidade.

O controle do sopro começa no início da emissão (ou mesmo antes, preparando-a), de modo que o ataque não se dê com toda a pressão correspondente, mas de modo suave. Para exercitar o controle do sopro, recorreremos ao canto *legato*, no qual se busca a continuidade da sonoridade das notas, o encadeamento dos sons. A compreensão deste conceito é fácil quando ouvimos, mas não tão fácil de executar: a tendência geral será de cantar marcando as notas. No entanto, podemos novamente nos valer da habilidade dos atores para trabalhar com imagens: por exemplo, cantar ligando os sons corresponde a deslocar-se por uma esteira rolante (em bom funcionamento); um gesto contínuo, um grande círculo, por exemplo, pode representá-lo e pode também ser executado pelo aluno, enquanto canta: ele “alisa” as notas sem se deter nelas. O oposto seria um cantar que “dá tapinhas” nas notas, como alguém que se desloca pulando, ou como os solavancos de um carro cujo motor engasga.

A grande dificuldade do estudo da técnica vocal está justamente no fato de lidar com mecanismos impalpáveis, invisíveis:

o jargão metafórico parece ter sua origem na tentativa de descrição das sensações corporais positivas experimentadas pelo cantor, e pode nesse sentido servir como guia a um aluno de canto, desde que este consiga interpretá-lo e conquistar suas próprias sensações (SOUZA, ANDRADA e SILVA, FERREIRA, 2010, p. 326).

Por isso, a sugestão da visualização de imagens e realização de gestos durante os exercícios vocais têm especial importância para os atores, pois, mesmo em um momento inicial necessariamente coletivo de trabalho, as investigações e descobertas são individuais. Cada um precisará conduzir sua consciência como um foco para os diferentes estados do seu corpo, verificando sua postura, aliviando tensões desnecessárias na mandíbula, língua, ombros etc., percebendo sua inspiração, sua voz e as diversas sensações físicas evocadas por sua emissão nas diferentes regiões, percebendo-se afinado ou não com relação a outra voz ou instrumento. Assim, imagens e gestos concernentes ao que esteja sendo investigado poderão auxiliar neste processo.

Após algum tempo fazendo apenas exercícios vocais coletivos, no quinto encontro passamos ao trabalho individual, aguardado com bastante apreensão por alguns. Um dos atores, que a princípio se mostrava extremamente retraído, ofereceu-se

para ser o primeiro. Apesar de apresentar ainda a ansiedade que se revelava na dificuldade de cantar mantendo uma pulsação, sem acelerá-la, pareceu haver desenvolvido uma considerável dose de autoconfiança, e também de confiança na turma, como disse sorrindo, antes de começar: “estamos todos no mesmo barco, mesmo!”.

Foi bem diferente o caso com outro ator, que frequentemente declarava ter bloqueios emocionais para cantar na presença de alguém. Durante o aquecimento coletivo, comentou que o vocalise em *boca chiusa* lhe proporcionava uma emissão vocal bastante confortável. Pouco depois, porém, chegada a sua vez para o vocalise individual, mostrou-se muito tenso, embora ainda assim desejoso de experimentar. Para descontraí-lo, ao invés de lhe propor um vocalise tradicional, iniciei seu trabalho com um “vocalise-canção”, o *Baião de ninar*³². Cantando o baião e estimulado a “brincar de cantar”, atuando para os colegas, sua voz passou a soar mais vibrante; apesar de sua costumeira resistência a explorar as regiões mais agudas da sua voz, chegou com o baião (sem sofrer) até o Ré 4, alcance próprio da tessitura do tenor³³.

Cabe registrar que ele tem sido acompanhado por uma fonoaudióloga desde que se submeteu a uma cirurgia no palato, dois anos atrás. Este fato pode ou não ter sido mais um elemento a reforçar sua insegurança, mas, de qualquer modo, são muitas as questões emocionais que dificultam a relação do ator com o canto, e das quais ele frequentemente não tem consciência:

Muitas vezes, as explicações para tais dificuldades estão relacionadas a bloqueios e experiências traumáticas. Especialmente porque não é fácil para alguém que domina determinada habilidade conviver com suas próprias dificuldades no que diz respeito às outras habilidades. Assim, muitas vezes esse artista opta por negar aquela habilidade menos explícita ao invés de tentar desenvolvê-la, dado o risco de eventuais insucessos (MALETTA, 2005, p. 170).

Um dos participantes do nosso laboratório apresentava um trecho bastante velado³⁴ na região média da sua extensão vocal, atribuído a um nódulo diagnosticado em exame fonoaudiológico. Esta lesão havia sido adquirida por abuso voluntário,

³² *Baião de ninar*, quadra de domínio público muito executada por corais amadores: “*Esse baião eu inventei pra ninar/o meu amor num berço feito de raio de luar/ baião é de ninar*”.

³³ *Tessitura*: conjunto de notas que o cantor pode emitir facilmente. Cf.: DINVILLE, 1993, p. 11.

³⁴ Uma voz velada resulta de um mau funcionamento vocal e/ou respiratório, que leva a uma falta de tensão nas pregas vocais; “é uma voz despojada de harmônicos agudos” (DINVILLE, 1993, p. 116).

quando da construção vocal de um personagem e sua manutenção em temporada. Prosseguindo com a atuação, sua voz mudou. Sua extensão, embora seja própria das vozes mais agudas, é obscurecida em grande parte, o que lhe faz preferir cantar sempre na sua região mais grave, mais próxima da fala, evitando a insegurança que sente ao cantar uma melodia que lhe solicite sair desta região de conforto – na verdade um conforto relativo, pois sua tendência é compensar o escapamento de ar por meio de um maior esforço na emissão. Recomendei-lhe que consultasse um fonoaudiólogo tão logo fosse possível, e durante todo o processo do laboratório, pedi a todos os participantes que ficassem atentos para me reportar imediatamente qualquer sinal de desconforto, dor ou fadiga durante os exercícios.

Além disso, devido à demanda por outros exercícios que não os vocais, e também pela pequena extensão das músicas que trabalharíamos, não haveria necessidade de que nossos aquecimentos se estendessem por muito tempo, nem de que explorassem os limites agudos ou graves dos participantes.

3.5 AS MÚSICAS

O material musical utilizado no laboratório foi selecionado entre partituras de quinze músicas compostas para o espetáculo *O mambembe*, de Artur Azevedo, nas montagens de 1904, ano de estreia, e de 1959, pelo grupo Teatro dos Sete. Foram priorizadas músicas que favorecessem o trabalho de interpretação em solos, e que, a princípio, não apresentassem qualquer dificuldade em especial para seu aprendizado e execução. Sua distribuição entre os atores somente foi definida após algum tempo de trabalho, o que possibilitou o devido conhecimento das características vocais de cada um, bem como a observação do processo de apreensão do conteúdo musical por parte dos atores. Ao final deste período, foram escolhidos: um dueto do par romântico formado por Eduardo e Laudelina, duas coplas de Eduardo e uma copla de Laudelina, introduzida por Frazão, ator e empresário da companhia mambembe.

A seguir, descrevo o processo de trabalho com cada uma das músicas escolhidas, a utilização dos recursos próprios às suas características composicionais e os procedimentos realizados quanto às dificuldades encontradas.

3.5.1 Depois do que te ouvi, anjo querido

O primeiro aprendizado melódico que realizamos começou com a inserção de parte de um dueto de Laudelina e Eduardo, sem o respectivo texto, apenas cantarolado como trilha sonora de uma caminhada executada dentro de um quadrado³⁵. Este método serviu apenas para uma aproximação inicial relaxada; uma apreensão mais minuciosa se deu posteriormente, com o “encaixe” do texto à melodia. Como em um trabalho de mesa, em que o ator registra observações e indicações relativas à sua fala, foram marcados no texto os pontos críticos com relação à melodia, tais como um intervalo, entrada ou o que quer que demandasse maior atenção. Esta notação rudimentar foi feita por pontos, curvas, setas ascendentes ou descendentes etc.

Para um contato com os personagens e seu característico humor, fizemos a leitura da cena que precede este dueto, na qual Eduardo e Laudelina, com a companhia mambembe, estão sem um vintém, hospedados pelo favor de um coronel na pequena cidade de Tocos (cena 2, quadro 6, ato segundo):

EDUARDO — A tudo me resignaria se a senhora me dirigisse ao menos uma palavra de consolação... Mas, em vez disso, faz-me ter ciúmes... de quem?... Desse pateta, desse coronel Pantaleão, homem velho e casado!

LAUDELINA — Os seus ciúmes, além de serem absurdos, são injuriosos! Pois não foi o senhor mesmo que me recomendou que agradasse ao coronel?

EDUARDO — Sim, agradasse, mas não tanto...

LAUDELINA — Olhe, seu Eduardo, vou confessar-lhe uma coisa pela primeira vez: eu gosto do senhor.

EDUARDO — Ah, repita! Diga que me ama!...

LAUDELINA — Não! Eu não disse que o amava; disse que gostava do senhor... O verbo amar só se emprega no teatro e no romance... Eu gosto do senhor; vem a dar na mesma.

EDUARDO — Gosta de mim!

LAUDELINA — Gosto. Agora, diga: é pelo seu dinheiro?

EDUARDO — Não. Estou sem vintém...

LAUDELINA — É pela sua posição na sociedade?

³⁵ Primeira parte do exercício *Quadrados sonoros*: Cada pessoa se desloca quatro passos para a frente, quatro passos para a direita, quatro passos para trás, quatro passos para a esquerda, voltando ao ponto inicial. Recomeça em seguida invertendo a direção, avançando para a frente e depois para a esquerda, para trás e para a direita. Cf.: MALETTA, 2005, p. 361.

EDUARDO — Também não.

LAUDELINA — É pelo seu espírito? Pelo seu talento? (Eduardo não responde.) Também não. É pela sua beleza?

EDUARDO — Não há homens bonitos.

LAUDELINA — Na opinião dos feios. Pois bem; no entanto eu gosto do senhor. Gosto porque gosto, e hei de ser sua mulher...

EDUARDO — Que felicidade!

LAUDELINA — Espere. Hei de ser sua mulher, mas sob uma condição...

EDUARDO — Ó Laudelina!

Estando Eduardo já disposto a aceitar quaisquer condições que lhe sejam impostas por sua amada, tem início o dueto a que chamamos “Depois do que te ouvi”³⁶. A música que utilizamos, assinada por Assis Pacheco, tem um trecho introdutório no qual o canto se assemelha a uma declamação. Por sua característica livre, esta introdução se permite desde logo ser um momento de atuação, no qual o ouvinte poderá ter a percepção clara da voz que fala na voz que canta, e da relação estabelecida entre os personagens:

EDUARDO - Prometo que farei o que meu bem quiser!

LAUDELINA - Não creio nessas vagas promessas!

EDUARDO - Que mais quer de mim?

Quer que eu jure?

LAUDELINA - Sim!

Em sua própria composição, a melodia, aproximada à fala, sugere as intenções: a jura solene, a resposta desdenhosa, a aflição, a submissão, a satisfação. O vínculo entre os contornos melódicos e a entoação da fala cotidiana é claro; faz parte do que TATIT (2002, p. 21) identifica como uma *figurativização* característica da canção popular brasileira, ou seja, a sugestão de cenas ou figuras enunciativas que ocorre por meio desta coloquialidade presente no texto e na melodia. Segundo o autor, a figurativização se estabelece de duas maneiras:

- a) No texto, pela presença dos *dêiticos*, elementos linguísticos como imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc.,

³⁶ Os títulos atribuídos às canções correspondem ao primeiro verso de seus textos. No caso de “Depois do que te ouvi”, porém, a primeira e a segunda estrofes do texto não foram musicadas, ou, ao menos, não constam na partitura que serviu como fonte.

que “ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta [a fim de] lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala” (p. 21).

- b) Na melodia, pelos *tonemas*, inflexões finais das frases entoativas, que definem sua significação.

Os tonemas se constituem como modelo geral e econômico para uma análise figurativa da melodia, ocorrendo por três formas possíveis: descendência, ascendência ou suspensão. Assim,

uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte (TATIT, 2002, p. 21-22).

A figurativização aproxima o canto ao trabalho do ator com a fala teatral, trazendo-lhe o ensejo da entoação no momento presente, como uma fala inserida no tempo dramático; é a música como parte da ação e o canto como expressão da atuação. A apropriação dos atores com relação à interpretação dos versos na introdução referida anteriormente aconteceu com relativa facilidade.

Entretanto, ocorria certa tendência à aceleração do canto, dentro da relativa liberdade rítmica do trecho. Esta aceleração provocava o encavalamento dos versos a tal ponto que, mesmo que não houvesse acompanhamento por um instrumento e os atores apenas dissessem seus textos, teríamos a sensação de que não estavam contracenando, de que não se ouviam mutuamente. Este aspecto requer um cuidado muito específico, e o trabalho realizado neste sentido será relatado adiante.

Na segunda parte da música, as frases melódicas são quase totalmente cantadas por Laudelina, que enumera uma série de regras de conduta que Eduardo deve jurar seguir, restando a ele apenas as duas notas finais de cada frase para cantar as sílabas “ju-ro”. Por serem estas duas notas as últimas de uma frase rápida, a fim de que os “Eduardos” não tivessem que cantar assustados, começamos os ensaios cantando estas frases todas por inteiro sem os respectivos textos, para que todos as conhecessem

bem. Deste modo, posteriormente, as palavras puderam se encaixar em terreno já conhecido:

LAUDELINA - Jura que só chegando ao Rio
Se lembrará que é o meu futuro?
EDUARDO - Juro!
LAUDELINA – Não me lançar olhar sombrio
Quando agradar alguém procuro?
EDUARDO - Juro!
LAUDELINA – Não lhe passar pela cabeça
Que o meu amor não seja puro?
EDUARDO - Juro!

Ao final desta segunda parte, Eduardo se nega a jurar algo que lhe parece abusivo, e tal negativa se dá através de um desenho melódico que, por alguma razão que não pudemos apurar, não soava afinada com nenhum dos dois “Eduardos” que trabalharam esta música. Ao ensaiarmos, parando, ouvindo e repetindo o trecho, parecia ficar memorizada a melodia, mas logo em seguida, recomeçando de um ponto anterior, ao chegar ao trecho em questão a afinação fugia novamente. Em casos como este, a opção por abandonar a melodia e assumir a fala, não resulta em prejuízo para a cena ou para a música, e assim se evita que a insistência demasiada em correções venha a acarretar frustração ou tensão.

Ainda, neste caso, a transição abrupta da melodia pela fala é coerente com a cena, liga-se a uma quebra no acordo que está sendo construído e cantado; com a recusa, o doce idílio cantado cede lugar à fala cotidiana, cortante e contundente: “perdão, isso eu não juro!”. É importante que o ator não tenha constrangimento pela substituição do canto pela fala, e o faça com convicção – o que, nesta situação, a cena já dava de bandeja.

Mas eis que Laudelina, muito prática e segura de si, retruca: “Se não jura, eu lhe asseguro...” – respira, e com uma melodia ascendente, suave, sem drama, conclui o ultimato: “... não serei sua mulher...” – ao fim, uma nota longa, que sustenta (talvez calculadamente) pelo tempo necessário para que Eduardo se dê conta do perigo iminente de perdê-la.

A decisão, a aquiescência, vem logo a seguir, na terceira parte da música, na sutil troca do compasso quaternário pelo ternário, dançante, como um convite a uma

valsa, um aceno de reconciliação: “Juro, juro, juro, juro! Juro tudo que quiser!”; ao que Laudelina faz coro, adaptado e satisfeito: “Jura, jura, jura, jura! Jura tudo que eu quiser!”. E ficam em paz.

Afinando

Uma das dificuldades apresentadas pelos atores na execução de “Depois do que te ouvi” foi a afinação. Em gravação de áudio realizada na segunda semana de encontros, o problema parece mais grave por não ter havido até então tempo hábil para conhecer e memorizar bem a melodia. Nota-se também que nossa Laudelina, inconscientemente, evitava chegar à região onde sentia que sua voz lhe fugia ao controle, e “rearrumava” um pouco as notas, comprometendo assim a afinação.

Nos primeiros ensaios com o acompanhamento do teclado, percebia-se que ao ouvir o acorde de introdução, ora os Eduardos entravam no tom, ora fora dele. Assim, propus-lhes um exercício no qual lhes tocava como introdução o acorde original, de Ré maior, depois Ré sustenido maior, Dó sustenido maior, e assim, ouvindo tons próximos ao original, eles afinavam de acordo com o que era pedido. Contudo, afastando-se um pouco mais do tom a que estavam acostumados, já não respondiam a contento, tendendo a desafinar, aparentemente buscando repetir a sensação física aproximada àquela experimentada no tom original. Então, substituí esta atividade por um exercício para treino da percepção dos intervalos na tríade maior, associando as notas aos seus respectivos graus na escala (1, 3 e 5), sendo enfatizado que esses graus deveriam ser imaginados como degraus de uma escada, dispostos em sua altura.

Dos três atores presentes, dois rapidamente começaram a responder bem a este exercício. É provável que o terceiro participante, cuja insegurança com relação à afinação parecia ser a chave das suas dificuldades, chegasse a superá-las se este exercício pudesse ser aplicado mais constantemente, com um auxílio plástico ou gestual que o ajudasse a visualizar os graus da tríade enquanto cantava. Contudo, o tempo programado para o nosso laboratório não propiciou a observação de resultados a longo prazo, possibilitando apenas refletir sobre possíveis caminhos, estimulando os atores a buscar sempre mais.

Na gravação de vídeo feita pelas duas duplas, ao final da terceira semana, uma oscilação de afinação persistia, porém muito mais sutil. Em uma das duplas, a parte de Laudelina é cantada por um ator cuja extensão lhe permite um confortável falsete.

Entre os quatro atores participantes, a inconstância da afinação não chegou a ser comprometedor, dentro do contexto musical e cênico que trabalhamos. No percurso que realizaram neste laboratório de três semanas, pôde-se observar que se trata de uma questão de tempo e prática, tanto dos exercícios perceptivos quanto do exercício mesmo de cantar, de se ouvir e de cantar para os outros.

Pulsando

Outra grande dificuldade encontrada e que ficou mais evidenciada nesta música que em outras, foi a aceleração da pulsação do canto, como já foi dito. Esta tendência já havia sido percebida desde as primeiras atividades rítmicas, mas só com a observação individual é possível identificar de quem ela parte. Normalmente, o grupo inteiro termina por aderir inconscientemente às oscilações de andamento, como quando a fala de uma pessoa ansiosa tende a deixar ansioso também o seu ouvinte.

Nos vocalises individuais foi que se pôde perceber que era justamente por ansiedade que o nosso ator se punha a correr; a aceleração era tal que o canto se desligava totalmente do acompanhamento. Para trabalhar essa questão, aplicamos dois outros exercícios.

Primeiramente, foi criado e experimentado um jogo simples que tem como objetivos a incorporação e manutenção da pulsação dentro da estrutura do compasso, e a percepção da pausa dentro de determinada pulsação.

Pulso e pausa - Os atores se colocam de pé, em círculo, e todos batem palmas em uma mesma pulsação. Sendo quatro atores, a cada batida um ator fala um número, sequencialmente, de 1 a 4, repetidas vezes e sem intervalo, mantendo a pulsação e gerando a percepção do compasso quaternário. Em seguida, “pausamos” um ou mais atores, p. ex.: o ator 3 se cala no decorrer de alguns compassos, e em seguida volta a cantar seu número; depois se calam os atores 2 e 4, em seguida voltam a cantar seus números, e assim vão se deslocando as pausas dentro do compasso. Deve-se buscar manter a regularidade da pulsação e o “respeito” às pausas, pois a tendência natural é de que o tempo do silêncio seja precipitadamente invadido pelo participante que deve falar no tempo imediatamente posterior.

Este exercício pode ser feito também em contagens até 3 ou até 2, para a internalização dos compassos ternário e binário, respectivamente, para qualquer número

de participantes, de modo que a cada rodada o ator é responsável por um dos tempos do compasso. Isto demanda maior atenção por parte de todos e maior controle da ansiedade, principalmente quando entram as pausas.

O exercício seguinte foi adaptado de MALETTA (2005), e tem como objetivos principais: 1) o estímulo à percepção das relações entre conceitos musicais, plásticos e corporais na incorporação do conceito de ritmo, e 2) o desenvolvimento da execução do movimento e do canto quanto à precisão rítmica (p. 349). A seguir, uma descrição do exercício na forma modificada como o aplicamos no laboratório:

*Bolinhas rítmicas*³⁷ - dispostos de pé, em círculo, cada ator recebe uma bolinha de pingue-pongue. Primeiramente, um de cada vez vai lançando a bolinha para cima e pegando-a de volta, criando-se assim uma pulsação, sendo que cada pulso corresponde ao momento preciso em que ocorre o ato de agarrar a bolinha. Uma vez estabelecida a pulsação, todos cantam algo que lhes seja fácil; no nosso caso, a música “Eu vivia feliz no meu cantinho”, cuja melodia já conheciam, sendo que o texto, por não estar memorizado, foi substituído por “la la la”. Durante a execução do canto, a tendência é que o sentido da pulsação se perca; é preciso chamar a atenção para este fato, estimulando a percepção do ritmo contido no movimento da bola. Depois que o grupo houver cantado algumas vezes, fica apenas uma bolinha que deverá ser lançada de um participante para o outro, de modo que, na sequência, a bolinha vai girando por todo o círculo. Maletta propõe que se chame atenção para as inter-relações entre os conceitos de tempo, força e distância, presentes neste exercício, ressaltando que a força e o momento exato do lançamento da bolinha variam de acordo com a distância existente entre os jogadores. “Isso permite uma percepção múltipla do conceito de ritmo através dos universos musical, plástico e corporal” (p. 352).

Fica claro que a associação do canto com o movimento da bola é mais difícil para aqueles indivíduos que têm pouca intimidade com o dançar, com a sensação da pulsação no balanço do próprio corpo. Uma vez que a consciência das suas habilidades menos desenvolvidas tende a aumentar sua ansiedade, é fundamental que o trabalho se dê por uma abordagem lúdica, que quebre as resistências e a autocrítica, abrindo os participantes para a experimentação. Enfim, é um trabalho que se mostra tanto mais profícuo quanto mais se dispuser de tempo e constância para realizá-lo. No

³⁷ Para uma descrição completa do exercício original, ver MALETTA, 2005, pp. 349-352.

intuito de driblar a nossa carência de tempo para este trabalho tão necessário, foi improvisada e proposta uma atividade mais explicitamente aplicada à música, como descrevo a seguir:

Bolinha cantante – os atores se dispõem em círculo, sentados no chão e afastados uns dos outros. Dividimos a primeira parte da música “Depois do que te ouvi” em frases ou metades de frase, deste modo: “Prometo que farei o que meu bem quiser/Não creio nessas vagas promessas/Que mais quer de mim?/Quer que eu jure?/Sim!”. Cada ator canta um destes trechos, *ad libitum*³⁸, enquanto faz a bolinha deslizar lenta e longamente pelo chão até outro ator, que deverá fazer o mesmo cantando o trecho seguinte, e assim sucessivamente, à exceção da resposta “Sim!”, na qual a bolinha deve ser lançada rapidamente.

A proposta é que o canto se prolongue por todo o percurso da bolinha, com especial atenção para que quem irá recebê-la escute e respeite a finalização da frase do colega, e, só então, inicie a sua parte. Deste modo, busca-se trabalhar a ansiedade observada no canto e que se evidencia na aceleração de frases que se atropelam, quando deveriam ser cantadas tal como acontece em um diálogo, no qual alguém fala e outro escuta para falar em seguida, cada um a seu tempo.

Esta atividade alcançou resultados satisfatórios: os atores associavam suas frases melódicas ao percurso que a bolinha fazia, rolando pelo chão até o colega, e assim sua ansiedade cedeu lugar à atenção que se voltava para a bolinha-mensagem que ele enviava e em seguida recebia como resposta. O que antes soava como um dueto fragmentado em dois solos que se intercalavam (e se atropelavam), agora podia ser percebido como uma só música, uma conversa cantada, em que a palavra ia passando de um para outro. Contudo, deve-se ressaltar que esta foi uma solução pontual, pois persistia ainda a carência por um trabalho continuado de percepção rítmica.

No decorrer de uma gravação de áudio, um dos atores que cantavam a parte de Eduardo, embora não costumasse apresentar dificuldades rítmicas, tendia a perder a pulsação quando ocorria uma mudança de compasso quaternário para o ternário. Isto não havia acontecido quando, no mesmo encontro, repassamos a música antes de gravá-la: não havia oscilação significativa no canto deste ator com relação ao andamento. Já em uma segunda gravação, mesmo com o acompanhamento do teclado sublinhando

³⁸ *Ad libitum*: à vontade. Refere-se, neste caso, a ritmo e andamento opcionais. Cf. KENNEDY, 1994, p. 32.

marcadamente a pulsação, nota-se que o ator se perde: em realidade, ele não está “ouvindo” o acompanhamento com a percepção polifônica, ou seja, naquele momento ele não está aberto a recebê-la e interagir com ela, ele está apenas “dizendo” a sua parte. Neste caso, observa-se a carência de um trabalho de percepção para a atuação polifônica, pois a percepção rítmica está presente e razoavelmente desenvolvida, porém como habilidade isolada, sem articulação com outros elementos.

3.5.2 Eu vivia feliz no meu cantinho

Esta é uma das duas coplas do personagem Eduardo. Após fixar a melodia com o auxílio do teclado, fizemos um ensaio dividindo-a em quatro partes, um pequeno solo para cada ator. Com as repetições, um dos atores já mostrava estar bem à vontade, enquanto outro permanecia muito tenso ao cantar, preso à preocupação com a afinação; foi quando unimos ao canto uma adaptação da movimentação do exercício *Voz e movimento circular*, buscando um maior relaxamento corporal durante a música. Isto surtiu efeito para o ator que se mostrava mais tenso, mas teve efeito oposto para o ator que estava cantando mais à vontade, pois este tendia a se sentir muito inseguro quando lhe era exigida maior habilidade de coordenação motora: o fato é que a preocupação com a movimentação lhe tolheu toda a expressividade que já apontava no canto. Como a esta altura já estava programado que seu trabalho individual mais minucioso aconteceria com o dueto “Depois do que te ouvi”, passamos a ensaiar “Eu vivia...” com os outros atores, para os quais a prática com a movimentação foi mais proveitosa, deixando seus corpos mais relaxados e disponíveis para cantar.

O texto da música foi dividido entre dois atores para que se apresentassem juntos, atenuando-se assim sua ansiedade; porém, em uma hipotética continuidade do laboratório, o passo seguinte seria a apresentação individual. Livres da necessidade de memorizar o texto, que foi colocado em cartazes, e ocupados com uma movimentação simples, até mesmo ingênua, os atores ficaram mais livres para brincar e seu canto souu mais vivo, mais seguro, não no sentido da ausência de problemas, mas quanto à disposição emocional.

I

Eu vivia feliz no meu cantinho,
Sem a mais leve preocupação,
Fazendo os meus galãs no teatrinho
Ou trabalhando na repartição;

Minha vida serena deslizava,
Como barquinho em bonançoso mar;
Apesar de amador, eu não amava,
Eu não amava nem queria amar.

II

Mas, de repente, vida tão serena,
Buliçosa, agitada se tornou:
Eu comecei a amar fora de cena,
E o mesmo homem de outrora já não sou.

Foi dona Laudelina que esta chama
Veio aqui dentro um dia espreitar,
Mas, conquanto amadora, ela não me ama,
Ela não me ama nem me quer amar.

Considerando que esta música vinha sendo ensaiada apenas nesta terceira semana, e apesar da grande resistência e ansiedade que um destes atores sempre apresentava com relação ao canto solo, seu estado de ânimo esteve excelente, e este foi, em suma, o objetivo a que nos propusemos. Em relato de trabalho feito ao final do laboratório, o ator Anderson Dy Souza comentou:

O canto torna-se desafiante para iniciantes, porque a música parece algo muito preciso, ou afina-se ou não, ou está no tempo ou não, não existe meio termo. E sem a segurança de que se está cumprindo as exigências da música, torna-se muito difícil interpretar. Acredito que a interpretação está um passo à frente do domínio e apropriação dos conceitos do que se interpreta.

Importa ressaltar que a descontração resultou em uma sensível melhora na relação entre os atores e o acompanhamento instrumental. Pelo fato de as repetições terem se tornado prazerosas, alguns deslizes que precisaram ser corrigidos no início do processo e porventura voltavam a acontecer, já eram percebidos e resolvidos pelos

próprios atores no momento seguinte, sem que fosse necessária nova intervenção de minha parte, e de maneira relaxada, confiante.

A execução do canto acompanhado por instrumento harmônico, ensaiada repetidas vezes, é fundamental para permitir que o ator esteja gradativamente mais à vontade. O instrumento é outra voz, com a qual o ator tem que dialogar, contracenar. Tanto a segurança sobre estar cantando afinado algo que já se conhece, com um acompanhamento já familiar, quanto a intimidade com uma partitura de ação da qual se tem propriedade para executar durante o canto, são fatores importantes aos quais devemos dar atenção, a fim de possibilitar aos atores o desenvolvimento da sua habilidade de cantar interpretando.

3.5.3 Meus senhores, aqui lhes apresento

Da primeira vez em que trabalhamos esta música, fizemos uma gravação de áudio com acompanhamento do músico ensaiador, a pedido dos atores. Quem a iniciou foi um ator que normalmente tinha tendência a acelerar ansiosamente o canto; contudo, ele oscilou apenas na afinação, e mesmo porque até então tinha pouco tempo de contato com a melodia, mas conseguiu manter a pulsação. Isto provavelmente se deveu ao fato de que a gravação foi feita por sua própria sugestão, sem nenhuma expectativa, e ele cantou feliz e relaxado, brincando, despreocupado de qualquer coisa. Este ator se sentiu realmente estimulado a cantar apenas no contexto de uma brincadeira mais livre, pelo menos neste período em que apresentou resistência aos exercícios que envolvem desenvoltura corporal e coordenação motora, dos quais não pode prescindir.

Este estar à vontade não se deu em uma situação de apresentação, voltada para o público, mas entre nós, na pequena turma em que ele aprendeu a confiar. Parece pouco, mas em seu caso não é; trata-se de um indivíduo em quem o receio de errar provocava tal tensão que lhe turvava a audição, anulando mesmo todo o prazer que sentia quando cantava somente para si.

Nesta mesma gravação de áudio, a parte de Laudelina é cantada pela atriz e por mim ao mesmo tempo, pois ela ainda não havia fixado a melodia, e também pela resistência a cantar em uma região mais aguda do que a da sua fala, como já foi

comentado. Apesar das ressalvas técnicas quanto ao desempenho, ambos pareciam estar muito felizes, brincando de gravar.

No último encontro, ficando estabelecidos a atriz e os dois atores que cantariam, fizemos um ensaio desta música sem definir a movimentação, e avisei-lhes que gostaria de que eles fizessem a gravação em vídeo cantando assim mesmo, bem livres, como os vira em outros ensaios. Repassamos algumas vezes com o tecladista, e então saí da sala, deixando-os a sós para criar a cena ou movimentação que lhes aprouvesse.

Quando voltei, os três estavam ofegantes e ansiosos para mostrar a cena: o “Frazão” começou a cantar, anunciando a chegada de “Laudelina”, que entrou esfuziante, sendo também saudada pelo “coro” (de um só ator), e cantou sua copla de apresentação, que terminou com um refrão alegremente cantado e dançado com soltura quase infantil, no que foi seguida pelos colegas, que se juntaram a ela na mesma alegria de cantar e dançar livres, cada um a seu modo.

Canto

FRAZÃO- Meus senhores, aqui lhes apresento
Uma nova colega de talento,
Que brilhante carreira principia
E faz parte da nossa companhia!

CORO - Receba, pois, o nosso cumprimento
Esta nova colega de talento,
Que brilhante carreira principia
E faz parte da nossa companhia.

LAUDELINA – Não sei como agradeça, na verdade, tanta amabilidade!

Coplas

I

Sou uma simples curiosa,
Que se quer fazer atriz;
Por não ser pretensiosa,
Eu espero ser feliz.
Tudo ignoro por enquanto
Da bela arte de Talma,
Mas prometo estudar tanto,
Que o povinho enfim dirá:
Elle a quelque...

Quelque chose...

Elle a quelque chose là!

CORO - *Elle a quelque, etc.*

A encenação proposta, despretensiosa e relaxada, alcançou resultado semelhante ao obtido no processo de montagem de *O mambembe* da UFBA, em 2007. Ressalte-se, porém, a grande diferença de contexto, pois naquele processo os atores tiveram todo o suporte dado pela própria caracterização dos personagens, além do tempo de construção de relações, de apropriação da própria cena. Contudo, em ambos os casos, estabeleceu-se o jogo cúmplice entre os atores, e entre estes e o espectador, garantindo a eficácia da música e da cena.

As reflexões aqui colocadas acerca da experiência com o laboratório traduzem um olhar sobre um momento dentro do processo. Analisando-se as gravações feitas no nosso último encontro, verifica-se a permanência de falhas e dificuldades quanto à respiração, à pulsação, à afinação, à sustentação de frases e mesmo quanto à própria saúde vocal. O trabalho em busca de uma relação mais confortável com o canto é processual; porém, mesmo no período de três semanas, os atores que participaram deste laboratório lograram progressos importantes, conforme indicado em seus relatos de trabalho. Tais progressos estão condicionados principalmente à conquista da confiança em sua própria capacidade de desenvolvimento da habilidade de cantar, como registrou o ator Bertho Filho:

Percebi que podia cantar melhor e o laboratório me incentivou a querer buscar mais para aprimorar o meu canto. Acho de grande importância a inclusão de um laboratório de canto nesses moldes nas atividades do ator. Nunca dissocio a arte de interpretar e a música. Pelo contrário, uma completa a outra. E com esta experiência eu tive a certeza.

Declarando sua percepção de como as estratégias utilizadas no processo desviavam-no da tensão levando-o a apenas cantar, o ator Bruno Guimarães ressalta:

Esse caminho de investigação e aprimoramento do canto para atores é muito útil e viável. A linguagem, os artifícios utilizados através da ótica da imagem, da palavra e do corpo facilitam-nos ao entendimento já que faz parte da nossa rotina profissional. Acredito que uma experiência mais continuada através

deste caminho de investigação do canto pode oferecer aos atores resultados muito positivos.

Em conversa informal, ao final do encontro, os atores relataram como conquistas desta experiência a intimidade com a música e também a intuição com consciência. Creio que sejam mesmo estas as chaves para que o ator possa utilizar suas habilidades expressivas e interpretativas no canto. Pela disponibilidade corporal e emocional, com o corpo e a mente livres de bloqueios e expectativas, o ator se permite uma relação descomplicada com a música, despertando a consciência para os sons externos e internos, para ouvir a própria voz, para a sensação física da sua voz, e assim, trabalhando consciência e intuição, amplia a percepção musical sobre o mundo além da música; os sons do mundo, os movimentos e as formas passam a ter conotações musicais. Por conseguinte, o ator musicalmente desperto se relaciona com a cena de modo muito mais aberto e intenso, percebendo cena e música como indissociáveis.

CONCLUSÃO

A presente pesquisa teve como propósito a investigação das possíveis soluções para as dificuldades enfrentadas por atores que não dispõem de formação e/ou experiência musical, quando atuam em espetáculos nos quais precisem cantar. O ponto de partida da pesquisa, anterior ao mestrado, foi a experiência que tive na direção musical da montagem acadêmica do espetáculo *O mambembe*, de Artur Azevedo, realizado pela minha turma do 5º período de Interpretação Teatral na Escola de Teatro da UFBA, sob direção da professora Juliana Ferrari.

A proposta da encenação se pautava na pesquisa da composição de personagens-tipo nos moldes da atuação revisteira, modo de interpretar característico do teatro musicado brasileiro da virada do século XIX para o XX. Esta interpretação tinha como principal ponto de apoio a triangulação, pela qual o ator dividia seu foco de atenção entre os companheiros de cena e os espectadores. Assim, era exigida ao ator a habilidade de atuar “entrando e saindo” do personagem a todo momento, dirigindo olhares e comentários ao público, em intensa cumplicidade com este.

Tendo assumido a condição de co-diretora musical com a tarefa de preparar os colegas para o canto em uma fase adiantada da montagem, eu tinha como desafio o escasso tempo disponível para o trabalho musical, iniciado já na reta final do processo. Em compensação, o tempo utilizado para o trabalho interpretativo havia propiciado a nós, alunos-atores, a conquista de um relativo domínio dos códigos de atuação que acabou por nos munir com uma maneira diferente de encarar a própria atuação ao estabelecer uma relação cúmplice com o público.

O caminho adotado para trabalhar o canto com os colegas foi se desenhando a partir desta cumplicidade e levando a outras trilhas e atalhos, liberando bloqueios emocionais, indicando soluções onde música e cena se cruzam, onde cantar e atuar são expressões possíveis e acessíveis ao trabalho do intérprete. Dentre as inúmeras dificuldades surgidas no trabalho, muitas encontraram soluções – não todas, obviamente. Durante a experiência, no calor do processo no qual eu estava absorvida também como atriz, as observações foram feitas de maneira não sistematizada, fruto de uma investigação não planejada.

Não obstante, foi possível perceber a importância do desbloqueio emocional do ator com relação ao ato de cantar. Dentre os colegas que tinham solos a fazer,

estavam alguns dos mais inibidos para cantar em público. Entretanto, no contexto da encenação em que estávamos envolvidos, a composição de personagens, a caracterização física, a comicidade das cenas e a cumplicidade entre colegas-atores e público instauravam um clima de brincadeira altamente benéfico para dissolver tensões, possibilitando a disponibilidade física e emocional para o aprendizado, para as pequenas e às vezes insistentes correções, para a percepção das afinidades entre o trabalho com o canto e o trabalho com a fala teatral, e, sobretudo, para o momento da performance na presença do público.

A experiência provocou o desejo de aprofundar o olhar sobre aquele momento não tão remoto do nosso passado teatral, abordado por Angela Reis nas aulas de História do Teatro Brasileiro que fundamentaram as pesquisas feitas para a nossa montagem de *O mambembe*, em 2007. Refletindo sobre o caráter “mambembe” da nossa montagem, especialmente quanto ao nosso cantar e à nossa formação musical, busquei imaginar possíveis analogias com aquela época de condições de representação adversas, na qual, todavia, o trabalho dos atores tinha tamanho impacto e comunicabilidade com seu público.

De modo geral, o ator brasileiro não tinha educação vocal ou musical; até mesmo o próprio ofício de ator era aprendido no palco, na cena. Dentre os gêneros do teatro ligeiro, a opereta era o que apresentava maiores exigências técnicas e teóricas com relação ao canto, por incluir peças musicais de elaboração mais aproximada à música erudita. Nos gêneros mais aproximados à música popular, se era menor a complexidade musical para o canto, ainda assim as condições de representação o dificultavam muito sua execução. Para responder à demanda, os empresários contratavam atrizes-cantoras estrangeiras, especialmente da Europa, onde a educação vocal fazia parte da tradição, e comédicos brasileiros.

Apesar de seu desempenho musical ser alvo da crítica especializada, estes comédicos agradavam as platéias imprimindo sua marca pessoal nas interpretações, usando a cena e a cumplicidade com o público a seu favor. Era o teatro musicado, não havia como não cantar as coplas das operetas, burletas e revistas, e estas últimas tinham também as canções como parte da sua estrutura. O público aplaudia com fervor as interpretações dos seus artistas. Nos palcos, nas arenas de circos e nos chopos-cantantes (ou berrantes, a depender do nível), dentro da estrutura dos espetáculos ou apresentando quadros isolados, os cançonetistas cultivavam sua arte como *diseurs*, revelando os sentidos dos textos.

A grande indústria cultural passou a unir o teatro musicado ao carnaval, ao circo e à incipiente indústria fonográfica, formando um mesmo circuito de diversões, no qual os mesmos artistas transitavam. As músicas, assim como seus intérpretes e compositores, também circulavam por esses meios e pelas rodas musicais. Transformadas em produto fonográfico, fixavam em seus textos e contornos melódicos o poder persuasivo da fala.

Os estudos de TATIT (2002 e 2004) indicam uma aproximação entre o canto e a fala cotidiana na música popular brasileira, no modo como esta foi consolidada desde as primeiras gravações, no início do século XX. O autor aponta a presença da figurativização como marca importante nesta composição. Para LOPES (2007), a figurativização faz com que a música popular cantada se configure como importante material para o desenvolvimento da voz do ator, possibilitando-lhe o reconhecimento “das características gerais da nacionalidade no processo de conhecer a sonoridade corporal de sua voz, localizar a extensão natural de sua fala, manipular a plasticidade de seu material vocal na riqueza sonora de seu idioma” (p. 24).

Ampliando este objetivo para a investigação da própria interpretação no canto, os trabalhos citados foram utilizados como referência para fundamentar a utilização da música popular como material de estudo para desenvolvimento técnico da voz para atores. Recorri ao estudo de MALETTA (2005), que defende o que denomina como uma formação polifônica para o ator, pela qual se dê o desenvolvimento e, principalmente, a articulação de diversas habilidades que se estimulam entre si. Para este pesquisador, um bom ator que tenha dificuldades em cantar precisa apenas desenvolver a musicalidade que certamente tem, pois a habilidade que possui como intérprete “depende também da sua habilidade em ouvir, em perceber o ritmo de uma fala ou de um gesto, em descobrir a entonação (melodia) correta de sua voz para que ela traduza determinada emoção, e não outra” (p. 170).

Exercícios e jogos propostos por este autor no trabalho citado foram utilizados de forma adaptada na presente pesquisa para aplicação em laboratório experimental de canto para atores realizado em 2011, com músicas de *O mambembe* compostas para as montagens de 1904 e 1959. O projeto inicial previa a experimentação de cenas do espetáculo em paralelo ao trabalho musical propriamente dito. No entanto, o tempo se mostrou escasso para que as cenas pudessem servir de suporte ao canto, e elas foram abandonadas, pois dificuldades de ordem musical e bloqueios emocionais identificados no decorrer do laboratório demandaram maior atenção e mais tempo do

que o previsto. Foi necessário priorizar um contato tranquilo dos atores com os exercícios vocais e com as músicas. Percebemos, a turma e eu, que ao invés de tentarmos alcançar a meta preestabelecida de trabalhar a interpretação no canto, seria mais válido nos demormos em um trabalho necessariamente anterior à interpretação: a conquista da escuta, os exercícios perceptivos, o rompimento de resistências e a conquista da familiaridade com as músicas e o acompanhamento instrumental. Os jogos de disponibilização corporal e desinibição foram fundamentais para criar a atmosfera de confiança mútua necessária a estes objetivos, conforme depoimentos dos atores. Dentre estes, um dos que se mostravam mais inseguros com relação a cantar sozinhos, ao final registrou em suas impressões sobre o laboratório: “acredito que sim, posso vir a cantar!”.

Apesar dos ajustes e desvios ocorridos no decorrer do processo, tanto para a pesquisa quanto para os participantes o laboratório serviu como espaço/momento para levantar pistas, encontrar “caminhos para conquistas”, como declarou em ficha de trabalho a atriz Maria Marighella:

Encontrar um espaço/lugar/estudo onde podemos treinar “profissionalmente” o canto, ou seja, na cena onde somos profissionais, mas sem sermos “cantores” é algo inédito para mim. É um lugar onde podemos aprender, estender conhecimentos e experiência sem a obrigação do “talento” – lugar mais comum quando o assunto é técnica (sobretudo musical).

Não foi possível aos atores chegar a uma apreensão aprofundada de elementos musicais no curto período do laboratório – e ainda menos durante a montagem de *O mambembe* da minha turma de Interpretação Teatral –, tampouco era esta a proposta. O que se pode computar como um ganho, para eles, é o experienciar do estímulo a uma ampliação de sua percepção, da escuta de si e do outro, da musicalidade da fala, da música implícita no silêncio da cena.

Esta pesquisa, graças à confiança em mim depositada pelos colegas atores que participaram das duas experiências práticas aqui relatadas, pôde investigar as possibilidades de uma abordagem alternativa de trabalho na preparação do ator para o canto em cena. A presença do olhar histórico neste estudo (como em qualquer outro) tem importância fundamental na medida em que conhecer o passado nos ajuda a pensar as questões do nosso presente. É esta perspectiva que traz aqui *O mambembe*. Ao pensar sobre ele, pode-se compreender como o texto e as músicas no teatro musicado eram

elementos de uma intensa comunicação entre atores e público, um jogo cujas regras eram explícitas a todos os participantes. Neste contexto, com relação à atuação, mais importante do que um desempenho tecnicamente irretocável do canto, é manter a comunicação e a cumplicidade com os espectadores. Em outras palavras, quando o ator começa a cantar, tanto ele quanto o seu público sabem que ele não é necessariamente um cantor, e isso, afinal, não é importante: o que importa é que o pacto aconteça; que, brincando, ele cante. Importa pensar de que maneira esta sensação de desobrigação quanto ao virtuosismo, mas de compromisso com a brincadeira, poderá determinar uma melhor relação do ator com o seu trabalho vocal para o canto na cena, hoje.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- AZEVEDO, Artur. O Mambembe. In: **Teatro de Artur Azevedo**. Tomos V. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983-1987. (Clássicos do teatro brasileiro).
- _____. AZEVEDO, Artur; PIZA, José. **O mambembe**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BECKER, Lidia. História do ator; história da atuação; a *performance* passada: um estudo comparativo sobre a estética vocal de Sarah Bernhardt e Eleonora Duse. In: **Folhetim**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, nº3, 2006, p. 28-61.
- BIÃO, Armindo; Cristiane A. Ferreira, Ednei Alessandro e Carlos Ribas (pesqs.). 2003.1. Xisto Bahia. In: **Revista da Bahia**, nº 37, s/d. Disponível em <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Teatro/xisto.htm>> Acesso em: 18 dez 2011.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história**, ou, O ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. **O teatro na Bahia: da colônia à república (1800-1923)**. Salvador: EDUNEB/EDUFBA, 2008.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BORGES, Naranda Costa. **Dançatar: uma autopoieses do feminino através da dança**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Dança/Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- BRANDÃO, Tania. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- _____. É da pontinha! In: RUIZ, Roberto. **O teatro de revista no Brasil: das origens à Primeira Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: INACEN, 1988. p. 9-14.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad.: Fiama Pais Brandão: [textos coletados por Siegfried Unseld]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CARVALHO, Angela Materno de. A Commedia dell'arte. In: **O teatro através da história**. NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate *et alii* (introd. Tania Brandão). Rio de

- Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, c1994. p. 49-67. Vol. I: O teatro ocidental.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CERQUEIRA, Fernando. **Musicalidade e poesia**: anseio e recusa do sentido. Salvador: Quarteto, 2006.
- DINVILLE, Claire. **A técnica da voz cantada**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.
- DUARTE, Aderbal. **Percepção musical**: método de solfejo baseado na MPB. Salvador: Boanova, 1996.
- GUENZBURGER, Gustavo. **Acendam as luzes, O Mambembe voltou**: de Artur Azevedo ao Teatro dos Sete, redenção e idealismo na invenção póstuma da belle époque teatral. 2011. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.
- GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto, e LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.
- KENNEDY, Michael. **Dicionário Oxford de Música**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1994.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.
- LOPES, Sara. Do canto popular e da fala poética. In: **Revista Sala Preta**, nº 7, 2007, p. 19-24. Disponível em <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF07/SP07_02.pdf>. Acesso em: 05 set 2011.
- _____. Assim falou a revista. **O Percevejo** – Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Teatro/UniRio, 2004. Ano 12. Nº13. p. 42 – 53.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Artur Azevedo e sua época**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.
- MALETTA, Ernani de Castro. **A formação do ator para uma atuação polifônica**: princípios e práticas. 2005. 370 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, UFMG.
- _____. Uma proposta metodológica para a apropriação de conceitos do discurso musical na criação cênica. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Silvia (org.). **Ensaio em cena**. Salvador: ABRACE, 2010. (p. 127-140).
- MED, Bohumil. **Teoria da música**. Brasília: MusiMed, 1986.

- MEICHES, Mauro; FERNANDES, Sílvia. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. **A voz e a partitura**: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Campinas, 2003. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.
- MERÍSIO, Paulo Ricardo. **Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar**: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 como fonte para laboratórios experimentais. 2005. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UNIRIO.
- NEVES, Larissa O. O mambembe: a descoberta da obra-prima. In: AZEVEDO, Artur; PIZA, José. **O mambembe**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. IX a XXXIV.
- NEVES, Maria Helena Franca. **De La Traviata ao maxixe**: variações estéticas da prática do Teatro São João. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2000.
- NUNES, Mario. **40 anos de teatro**. Rio de Janeiro: MEC/SNT, s/d. 1º vol.
- OLIVEIRA, Jacyan Castilho. **O ritmo musical na cena teatral**: a dinâmica do espetáculo de teatro. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Dicionário de Teatro**. Trad.: Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**: 1570-1908. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- _____. **Seres, coisas, lugares**: do teatro ao futebol. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- QUINTEIRO, Eudósia Acuña. **Estética da voz**: uma voz para o ator. São Paulo: Summus, 1989.
- RAY, Sonia. Considerações sobre o pânico de palco na preparação de uma performance musical. In: ILARI, Beatriz; ARAÚJO, R.C. (Org.). **Mentes em música**. Curitiba: Ed. UFPR, 2010. p. 153-172.
- REIS, Angela de Castro. Filho de peixe peixinho é: famílias de atores no Brasil. In: **Folhetim**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, nº 17, p. 34-47, mai-ago 2003.

- _____. **Cinira Polonio, a divette carioca**: estudo sobre a imagem pública e o trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.
- _____. As condições de representação teatral na virada do século. In: **Folhetim**. Rio de Janeiro: 1999, v.5, p. 60-73.
- _____; MARQUES, Daniel. Eu sou meio perigoso nesta história de cacós: apontamentos sobre a atuação no teatro de revista brasileiro. **O Percevejo** – Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em teatro/UniRio, 2004. Ano 12. Nº13. p. 179-188.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- RUIZ, Roberto. **Teatro de revista no Brasil**: do início à Primeira Guerra Mundial. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.
- SILVA, Daniel Marques da. **“Precisa arte e engenho até”**: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luís Peixoto. 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Rio de Janeiro: Uni-Rio, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação.
- SILVA, Renata Cardoso da. **O Mambembe**: uma experiência de criação de maquiagem na formação de atores. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia.
- SOUSA, Joana Mariz, ANDRADA e SILVA, M. A., e FERREIRA, L. P. O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens. **Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**. v. 15, p. 317-328, 2010. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rsbf/v15n3/03.pdf>>. Acesso em: 18 jan 2012.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **As noites do Ginásio**: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868). Campinas, SP: Editora da Unicamp, CECULT, 2002.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Trad.: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

- _____. **Música popular:** teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.
- VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil.** Campinas: Pontes: Editora da UNICAMP, 2001.
- _____. Revistando o baú revisteiro. **O Percevejo** – Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em teatro/UniRio, 2004. Ano 12. Nº13. p. 30-41.
- WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe:** o caso Pestana. São Paulo: Publifolha, 2008.
- ZARATIN, Terezinha Nackéd. **Comunicação verbal:** educação vocal: o teatro: fonte e apoio. São Paulo: Paulus, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura.** 2. ed. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

ANEXOS

Descrições dos exercícios *Guli-guli*, e *Voz e movimento circular*, extraídas da tese de doutoramento intitulada: **A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas**, de Ernani Maletta. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, UFMG.

ANEXO A

*Guli-guli*³⁹:

1) Os participantes devem estar dispostos em pé, em círculo;

2) Primeiramente, aprende-se a canção⁴⁰:

Guli guli

The musical score for "Guli guli" is written in 2/4 time and consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A first ending bracket covers the final four notes (F4, E4, D4, C4). The lyrics under the first staff are: "Ta - a - ta - tá, ta - a - ta - tá, gu - li gu - li gu - li gu - li a - ta - tá. Tá -". The second staff continues the melody with a quarter note G4, followed by eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A second ending bracket covers the final four notes (F4, E4, D4, C4). The lyrics under the second staff are: "a - ta - tá. Au - ê - ê, au - ê - ê, gu - li gu - li gu - li gu - li a - ta - tá. Au - a - ta - tá".

³⁹ Cf. MALETTA, 2005, p. 336-339.

⁴⁰ Com títulos diferentes (“Aram sam sam”, “Guli guli”) e variações na melodia e no texto, esta música pode ser encontrada em inúmeros vídeos na internet, como também nos CD’s *Pandalelê* (2001), do grupo Palavra Cantada, e *Xuxa só para baixinhos 5 – Circo* (2004), de Xuxa, apresentadora de TV.

3) Em segundo lugar, aprende-se o seguinte desenho coreográfico, associado a cada frase musical da canção:

3.1) Primeira parte – executar 2 vezes:

TEXTO	MOVIMENTOS
Ta-a-ta-tá	Bater, três vezes, as palmas das mãos nas coxas, simultaneamente às três últimas sílabas da frase.
Ta-a-ta-tá	Repetir o mesmo movimento.
Guli guli guli guli	Colocar a mão direita acima da cabeça e a mão esquerda abaixo do queixo, os dedos esticados e juntos, fazendo um movimento de abrir e fechar; ao mesmo tempo, balançar os quadris para os lados.
A-ta-tá	Bater, três vezes, as palmas das mãos nas coxas.

3.2) Segunda parte – executar 2 vezes:

TEXTO	MOVIMENTOS
Auê-ê auê-ê	Com os braços para cima, balançar lateralmente as mãos por sobre a cabeça, primeiramente para a direita, depois para a esquerda.
Guli guli guli guli	Colocar a mão direita acima da cabeça e a mão esquerda abaixo do queixo, os dedos esticados e juntos, fazendo um movimento de abrir e fechar; ao mesmo tempo, balançar os quadris para os lados.
A-ta-tá	Bater, três vezes, as palmas das mãos nas coxas

4) Executar as três variações, que deverão ser aprendidas separadamente para depois serem executadas encadeadas, de modo sucessivo.

1ª Variação – Cada participante do grupo realiza o exercício completo no próprio corpo;

2ª Variação – O movimento de bater as palmas das mãos nas coxas (e apenas esse) deverá agora ser realizado nas coxas do colega que está à direita de cada participante;

3ª Variação – Além de o movimento de bater as palmas das mãos nas coxas ser realizado como na 2ª Variação, cada participante deverá fazer o movimento correspondente à frase *guli guli guli guli* emoldurando a cabeça do colega que está à sua esquerda.

ANEXO B

*Voz e movimento circular*⁴¹:

- 1) Os participantes se dispõem em círculo (ou semicírculo, conforme experimentação registrada na pág. 73).

- 2) Desenho coreográfico:
 - 2.1) Três passos para a direita, começando com a perna direita, sem desfazer o círculo. Para fechar o último passo, o pé esquerdo bate **duas vezes** no chão, batendo-se, simultaneamente, **duas** palmas;
 - 2.2) Três passos para a esquerda, começando com a perna esquerda, sem desfazer o círculo. Para fechar o último passo, o pé direito bate **duas vezes** no chão, batendo-se, simultaneamente, **duas** palmas;
 - 2.3) Repetir o item 2.1, acima;
 - 2.4) Repetir o item 2.2, acima;
 - 2.5) Dois passos para a direita, começando com a perna direita, sem desfazer o círculo. Para fechar o último passo, o pé esquerdo bate **uma vez** no chão, batendo-se, simultaneamente, **uma** palma;
 - 2.6) Dois passos para a esquerda, começando com a perna esquerda, sem desfazer o círculo. Para fechar o último passo, o pé direito bate **uma vez** no chão, batendo-se, simultaneamente, **uma** palma;
 - 2.7) Repetir o item 2.5, acima;
 - 2.8) Repetir o item 2.6, acima;
 - 2.9) Um passo para a direita, começando com a perna direita. A perna esquerda bate no chão **uma vez**, fechando o passo, batendo-se **uma** palma simultaneamente. Um passo para a esquerda, começando com a perna esquerda. A perna direita bate no chão **uma vez**, fechando o passo, batendo-se **uma** palma simultaneamente. Um passo para a direita, começando com a perna direita. A perna esquerda bate no chão **duas vezes**, fechando o passo, batendo-se **duas** palmas simultaneamente;

⁴¹ Ver MALETTA, 2005, p. 353-355.

2.10) Repetir os movimentos do item 2.9, acima, começando com a perna esquerda;

3) **Primeira partitura** de ações simultâneas:

Executar o desenho coreográfico acima descrito, cantando a Escala de Dó Maior Ascendente: as notas Dó, Ré, Mi e Fá correspondem respectivamente aos movimentos dos itens 2.1, 2.2, 2.3 e 2.4.. A nota Sol corresponde aos itens 2.5 e 2.6. A nota Lá, aos itens 2.7 e 2.8. A nota Si, ao item 2.9 e, finalmente, a nota Dó corresponde ao item 2.10. Repetir, cantando a Escala Descendente.

4) **Segunda partitura**:

Dividir o grupo de participantes em dois círculos concêntricos, de modo que quem está no círculo de dentro fique de frente para quem está no círculo de fora.

Executar o exercício em Cânone²⁸³. Assim, um dos grupos deve começar, e o outro só faz o mesmo quando o primeiro for cantar a nota Mi.

Observação: o exercício pode ser associado a um cânone ou outra canção qualquer, ao invés de se empregar a Escala de Dó Maior.