

Aline Soares Araújo

CONSTRUÇÃO CÊNICA PARA A CANÇÃO:

Princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-
musical.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação da Escola de Música da Universidade
Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para
obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: *Performance Musical*

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro
Silva Dutra (UFMG)

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2012



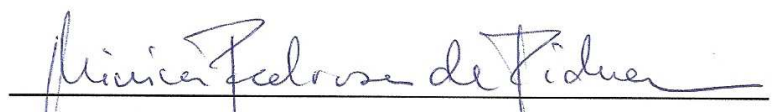
Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna ALINE SOARES ARAÚJO, em 14 de setembro de 2012, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:


Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)


Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta
Universidade Federal de Minas Gerais


Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais


Profa. Dra. Mônica Pedrosa de Pádua
Universidade Federal de Minas Gerais

A Cristo,
Pelo dom da vida terrena e celeste.

À Minha Linda Família,
Minha mãe, Cacilda e
Meus irmãos Alisson, Adler e Adrian.
Por serem presentes de Deus para minha vida.
Por serem provas de Amor e Fidelidade eternos.

À Luciana Monteiro

**Orientadora, Professora, Doutora, Mestra,
Educadora, Pesquisadora, Cantora, Incentivadora,
Artista em todas as suas funções,
Exemplo de conduta,
Por sua belíssima voz,
Por me aceitar como aluna,
Por acreditar nas minhas ideias e no meu trabalho.**

A Adriano Lopes,
Pianista e Amigo,
Colaborador fundamental deste trabalho,
Por sua competência, profissionalismo, musicalidade,
sensibilidade, disponibilidade, apoio
e também pelas horas de boas risadas.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Cacilda e meus irmãos Alisson e Adler, juntamente com suas esposas Stéfanie e Michele;

Ao Adrian, meu irmãozinho querido, por seu carinho e inocência;

Aos sobrinhos, Mariana, Gabriel e Elisa, pela doçura que trouxeram às nossas vidas;

Às avós, Conceição e Dorvalina, pelo mimo e atenção;

Aos tios e aos primos, em especial ao Gleydson, confidente de todas as horas;

A todos os Professores e Funcionários da Escola de Música da UFMG e da UEMG, em especial Mauro Chantal, Mônica Pedrosa, Guida Borghoff, Jussara Fernandino, Myriam Rugani, Eliane Fajoli, Eneida Gonçalves e Marisa Simões;

Aos Professores que, gentilmente, participaram das bancas de avaliação: Fausto Borém, Ernani Maletta, Mônica Pedrosa e Ângelo Nonato.

À CAPES por me proporcionar uma dedicação integral aos estudos;

A todos os mestres que, de alguma forma, participaram da minha caminhada;

A Lukas D'Oro, meu primeiro mestre da arte do Canto Lírico e muitas vezes “pai”;

A Iberê Carvalho, violista e amigo, por me apresentar o sonho do *Zwei Gesänge* – de Brahms – e tornar possível realizá-lo.

A todos os amigos pianistas, representados aqui por Adriano Lopes, Victor Martins, Euridiana Silva, Marcus Medeiros, Islei Corrêa, Wagner Sander e tantos outros, pelos constantes compartilhamentos de aprendizagens, ideias e repertórios musicais.

À Raísa Campos, pela direção cênica e preciosíssimas orientações teatrais;

A Leo Ortiz, pelos importantes conhecimentos transmitidos;

A Leonardo Maia, amigo e professor de artes plásticas, por ter me ensinado que, na arte como na vida, a partir de um erro fazemos um novo traçado e seguimos em frente;

A Frederico Natalino, pela edição das partituras manuscritas;

A Felipe Massote, pela tradução do Abstract;

A Neylson Batista pela contribuição com a análise harmônica;

Aos amigos da Escola de Música da UFMG;

Aos tantos amigos, de antes, de agora e do futuro, os efêmeros e os eternos, sempre presentes, representados aqui por Juliana e Fábio, Nathalie, Laércio, Luiz, Alison Leal, Tim, Denis Sales, Michelle Cássia, Joseph, e infinitos outros, pelo companheirismo de sempre,

pelo incentivo e apoio e, também, pelos constantes convites tentadores para me tirar dos estudos e me fazer relaxar um pouco;

À Sônia Molero, que me ajuda a lidar com alegrias e também com as dores;

Ao Coral do Cefet, minha primeira experiência de práticas em conjunto;

Ao Coral Lírico de Minas Gerais, pelas oportunidades e por tudo que aprendi com este grupo;

A Deus, pelas infinitas bênçãos.

RESUMO

Em nossa própria vivência e também do convívio intenso com outros cantores, percebemos que alguns cantores, e em especial os cantores líricos, se deparam frequentemente com dificuldades de associar um trabalho corporal ao trabalho vocal que realizam. Durante suas *performances*, muitas vezes se sentem despreparados ou sem recursos para se expressarem da maneira como realmente desejariam. Não raro, pouco usufruem de possibilidades expressivas resultantes das relações entre seu próprio corpo e a música, entre seu corpo e sua voz, o espaço e o público. Diante da escassez no Brasil de uma bibliografia que aborde um trabalho cênico-corporal voltado para cantor, esta pesquisa propõe o desenvolvimento de certos princípios que possam ser as bases de possibilidades técnicas, auxiliando os cantores em seus estudos e em suas *performances*. Para isso, nos amparamos sobretudo na bibliografia teatral, não apenas por sua já ampla disponibilização, mas pelo fato de empregar elementos musicais em sua elaboração e desenvolvimento, evidenciando a interação entre Música e Teatro. Após uma ampla revisão bibliográfica, fundamentada nas propostas de Constantin Stanislavski, selecionamos alguns pontos principais, especialmente aqueles voltados para o seu Sistema de Ações Físicas. Associamos a esses pontos alguns ensinamentos de outros autores e elaboramos um percurso de criação cênica para o gênero Canção de Câmara, por meio do qual um cantor possa se guiar a fim de trabalhar questões expressivas e pré-expressivas. Espera-se que a construção cênica, resultante da fusão entre as canções de câmara e os esquemas ora propostos, auxilie o *performer* cantor no desenvolvimento de suas próprias possibilidades expressivas. Considerando que tal desenvolvimento vise proporcionar maior segurança e ampliação de recursos, acreditamos que o cantor possa se valer destes percursos de construção cênica não apenas para a *performance* da canção, mas para a de outros gêneros musicais que venha a trabalhar.

PALAVRAS-CHAVE

Stanislavski, Canção de Câmara, Teatro, Canto, Construção Cênica.

ABSTRACT

In our self-experiences and also dealing with other singers, we perceive that some singers, and specially lyrical singers, frequently come across difficulties to associate bodily work to the vocal work they produce. While performing, they often feel unprepared or short of resources to express themselves the way they really wished. Usually, few enjoy the expressive possibilities which result from the relations either between their body and the music, their body and voice or space and the public. In face of the shortage of a bibliography in Brazil that approaches a scenical-corporal work directed to the singer, this research proposes the development of some principles which could become the basement of technical possibilities that may help the singers in both their studies and performances. For that, we resort mainly on the theatrical bibliography, not only for its already broad availability, but also because it has employed musical elements to elaborate and develop, which evidences the interaction between Music and Theatre. After a wide literature review, based on Constantin Stanislavskis' proposals, we chose a few main themes, specially those concerning his System of Physical Actions. We relate those themes to some other authors' teachings and elaborate a scenic creation path for the Art Songs through which a singer may follow in order to work both expressive and pre-expressive matters. Hence, the scenic construct resultant from the fusion between chamber songs and the hereby proposed schemes, is expected do help the singing performer develop their own scenic-corporal expression possibilities. Considering that this development aims to provide more safety and broader resources, we believe that the singer can rely on those scenic construction paths not only to perform the art song, but also other musical genders which they might execute.

KEY-WORDS

Stanislavski, Art Songs, Acting, Singing, Scenic Building

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

Quadro I: Divisão da canção <i>Conselhos</i> - de Carlos Gomes - em Unidades Menores e Unidades Maiores de acordo com as seções musicais.	52
Quadro II : Inserção dos Objetivos relacionados às Unidades Propostas.....	54
Quadro III: Exemplos de ações que podem ser associadas às unidades e aos objetivos fornecidos para a canção <i>Conselhos</i> - de Carlos Gomes.....	65
Quadro IV: Divisão da canção <i>Conselhos</i> - de Carlos Gomes - em Unidades Menores e Unidades Maiores de acordo com as seções musicais.	92
Quadro V: Definição dos Objetivos-base para a canção <i>Conselhos</i> - de Carlos Gomes.....	92
Quadro VI: Inserção do Subtexto em relação ao texto verbal.	94
Quadro VII: Linha de Ações Físicas para a canção <i>Conselhos</i> - de Carlos Gomes.....	97
Figura 1: Escolha dos personagens da canção <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (C. 1-10)	39
Figura 2: Mudanças Harmônicas que podem direcionar as mudanças cênicas (pontos de atenção, ações, subtexto, etc.) em <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 5-9)	47
Figura 3: Controle das doses de tensão corporal direcionado por uma relação com as indicações de dinâmica e de expressão contidas na partitura musical – <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 48-56)	51

Figura 4: Seleção de Células rítmicas frequentes na partitura musical para constituição do Tempo-Ritmo do personagem – Grupos de semicolcheias com anacruse – <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 1 com anacruse)	61
Figura 5: Seleção de Células rítmicas frequentes na partitura musical para constituição do Tempo-Ritmo do personagem – Colcheia pontuada com semicolcheia – <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 24-28)	61
Figura 6: Seleção de Células rítmicas frequentes na partitura musical para constituição do Tempo-Ritmo do personagem – Agrupamentos diferentes de colcheias e semicolcheias – <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 33-37).62	
Figura 7: Encaixe do subtexto em comentários musicais – <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 10-19)	67
Figura 8: Encaixe do subtexto em comentários musicais – <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 29-37)	68
Figura 9: Encaixe do subtexto em comentários musicais – <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 43-51)	68
Figura 10: Escolhas para a realização de ações vocais que despertem algum tipo de reação por parte dos ouvintes – <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 38-47)	77
Figura 11: Tempo-ritmo principal do Dr. Velho Experiente – Canção <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 37)	98
Figura 12: Tempo-ritmo principal da Menina imaginária – Canção <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c.1)	98
Figura 13: Ritmo das passadas do Dr. Velho em alguns momentos cômicos – Canção <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 1)	98
Figura 14: Célula internalizada desde o compasso anterior para induzir uma respiração com aparência de cansada ou ofegante	99
Figura 15: Inserção de elementos que produzirão a Linha de Ações Vocais – Escolhas de Dicção e Acentuação na canção <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 10-11)	99

Figura 16: Inserção de elementos que produzirão a Linha de Ações Vocais – Pausas Psicológicas inseridas em momentos de suspensão na música - <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 10-11).....	100
Figura 17: Modelo 1 para Mímesis Corpórea	104
Figura 18: Modelo 2 para Mímesis Corpórea, sobretudo expressão facial	104
Figura 19: Auxílio Melódico – Sensação de recuo e ênfase - <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 17-18)	107
Figura 20: Auxílio Melódico – Sensação de insistência e retorno ao mesmo ponto – <i>Conselhos</i> – de Carlos Gomes (c. 5-7).....	108
Figura 21: Exemplo de Mímesis para Doutor Velho Experiente.....	110
Figura 22: Exemplo de Mímesis para Toureira	120
Figura 23: : Exemplo de Mímesis para Morte	121
Figura 24: Exemplo de Mímesis para Ana.....	126
Figura 25: Exemplo de Mímesis para Ana (Pietà).....	139
Figura 26: Exemplo de Mímesis para Hammer, Nino e Erlkönig	155
Figura 27: Exemplo de Mímesis para Mara.....	182
Figura 28: Exemplo de Mímesis para Mara.....	199
Figura 29: Exemplos de Mímesis para Teobaldo.....	206
Figura 30: Exemplos de Mímesis para Lia	218
Figura 31: Exemplos de Mímesis para Sinhá e Negra:.....	229
Gráfico 1: Gráfico comparativo sobre os Benefícios da Construção Cênica para Canção de Câmara.....	245

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
CAPÍTULO 1	
CONSTANTIN STANISLAVSKI.....	30
1. 1- Vida e Arte	30
1. 2- Princípios de Stanislavski	33
1.2. 1- Ação	35
1.2. 2- Circunstâncias dadas	38
1.2. 3- “Se” mágico.....	40
1.2. 4- Imaginação	42
1.2. 5- Concentração da Atenção.....	44
1.2. 6- Relaxamento dos Músculos.....	48
1.2. 7- Unidades.....	51
1.2. 8- Objetivos	53
1.2. 9- Fé e Sentimento da Verdade.....	54
1.2. 10- Memória das Emoções (ou Memória Afetiva).....	55
1.2. 11- Memória dos Sentidos.....	56
1.2. 12- Comunhão	57
1.2. 13- Tempo-Ritmo	59
1.2. 14- Superobjetivo	63
1.2. 15- Linha direta de ação	64
1.2. 16- Subtexto.....	66
1.2. 17- Perspectiva	69

1.2. 18- Adaptação.....	70
1.2. 19- Caracterização Externa.....	71
1.2. 20- Contenção, Controle e Acabamento.....	72
1.2. 21- A Voz e a Fala.....	73
1.2. 22- Ação Vocal.....	76
1.2. 23 - Análise.....	78
1.2. 24- Tom interior	79
1.2. 25- O Superconsciente, O Subconsciente, O Inconsciente e O Consciente.	80
1.2. 26- Imagens visuais e sonoras	81
1.2. 27- Objetos imaginários	82
1.2. 28- Improviso	83
1.2. 29 A Partitura do Papel Teatral	83

INTERLÚDIO

A PRÉ EXPRESSIVIDADE.....	85
---------------------------	----

CAPÍTULO 2

O CANTOR E A CONSTRUÇÃO CÊNICA.....	87
2.1- ADAPTAÇÃO E PRÁTICA.....	87
2. 2– Processo de Criação da Canção-Tipo: <i>CONSELHOS</i> de Carlos Gomes.....	90
2. 3 - Finalização - Partitura Global da canção <i>Conselhos</i> de Carlos Gomes	109

CAPÍTULO 3

PARTITURAS GLOBAIS	117
3. 1– <i>Der Tod und das Mädchen</i> - Franz Schubert.....	119
3. 2 <i>Zwei Gesänge</i> – J. Brahms, op. 91 para Canto, Piano e Viola	125
3.2. 1- <i>Gestillte Sehnsucht</i>	126

3.2. 2 - <i>Geistliches Wiegenlied</i>	139
3. 3- <i>Erlkönig</i> - Franz Schubert	154
3. 4- <i>A Lágrima</i> - Samuel Matheus	181
3. 5- <i>Borboleta</i> - Samuel Matheus.....	198
3. 6- <i>Cotidiano</i> - Ronaldo Miranda	205
3. 7- <i>Três Trovas de Mário de Andrade</i> - Achille Picchi	217
3.7. 1- <i>Barquinho esguio</i>	218
3.7. 2- <i>Menina de Fita e Renda</i>	222
3.7. 3- <i>Quem te viu</i>	224
3. 8- <i>Essa Negra Fulô</i> - Lorenzo Fernandez	228
 CONCLUSÃO.....	242
BIBLIOGRAFIA.....	246
 ANEXOS	
Anexo 1 – Questionário utilizado no Recital-Pesquisa.....	250
Anexo 2 – Programa de Concerto do Recital Final, Poemas e Traduções das Canções.....	254
Anexo 3 – Partitura editada de <i>Cotidiano</i> de Ronaldo Miranda	262
Anexo 4 – Partitura editada de <i>Conselhos</i> de Carlos Gomes.....	268
Anexo 5 – Partitura editada de <i>Três Trovas de Mário de Andrade</i> de Achille Picchi.....	272

INTRODUÇÃO

A relação do cantor lírico com o espaço cênico e os questionamentos acerca de sua movimentação e de suas possibilidades corporais em cena são pontos frequentes nas discussões do estudante de canto no Brasil. Não apenas porque ele necessite desenvolver tais habilidades, mas porque se preocupa com lacunas¹ que, algumas vezes, pode vir a encontrar em sua formação no que concerne ao preparo de um trabalho corporal simultâneo ao trabalho vocal associado à *performance*. Se o cantor procura preocupar-se com sua *performance* na ópera, gênero cênico por natureza, questiona-se também a respeito de sua *performance* na canção de câmara, na qual os recursos teatrais podem ser bastante utilizados.

Acredito que os cantores ressintam-se, pois, de um trabalho corporal e de um direcionamento objetivo de como estar “em cena” durante a *performance* da canção, isto é, de algo como uma “partitura de ações corporais”, capaz de auxiliá-los na construção performática de uma determinada obra. Estas aparentes lacunas se devem, provavelmente, à própria conceituação *Hanslickiana*² da música e à maneira como a canção de câmara é, muitas vezes, concebida, sendo analisada e interpretada, quase sempre, como uma associação exclusiva do par texto/música, quando muito. Essa associação, apesar de dever ser geralmente buscada, percebida e transmitida pelo cantor, seguramente não é a única.

Encarar a obra por uma perspectiva linear pode resultar numa dicotômica e inativa *performance*, muitas vezes condicionada à personalidade do intérprete. De um lado, o cantor pode ver-se aprisionado e tolhido por uma inércia absoluta. De outro lado, o cantor, por ansiedade ou desespero, põe-se a gesticular a esmo com gestos estereotipados ou sem nenhum significado compreensível, desprovidos de plasticidade. Ambos os tipos de

¹ “Porém, apesar da existência de instituições sérias de ensino dedicadas ao assunto em todo o mundo e das recentes iniciativas brasileiras, ainda se verificam lacunas na formação de muitos profissionais, especialmente os que não tiveram a oportunidade de receber formação nessas instituições. No Brasil, ainda nos deparamos com profissionais que se formam apenas como cantores, ou atores, ou bailarinos, e que precisam buscar treinamento nas outras áreas para especializarem-se como *performers* desta linguagem (sobre Teatro Musical).” (TAGLIANETTI, 2010, p. 8 e 9)

² “O pensamento estruturalista tomou força a partir das ideias de Eduard Hanslick, que em meados do século XIX, reagindo contra as concepções expressivas da música desenvolvidas no Romantismo, concebia a música como, essencialmente, uma forma em movimento. Para Hanslick, na música não existe conteúdo que se oponha à forma, pois, segundo o autor, não há forma independente do conteúdo. Jakobson elaborou semioticamente as ideias de Hanslick, afirmando que a música, em vez de visar a algum objeto externo, parece ser uma linguagem que significa a si mesma. (...)” (PÁDUA, 2009, p. 101 e 102)

performance demonstram a falta de conhecimento de uma técnica corporal por parte do cantor e evidenciam sua necessidade de busca ou construção de possibilidades que o tornem mais livre e seguro. Chegamos, assim, ao nosso tema, que é também objetivo em nossa busca pessoal: a criação cênica para canções de câmara como um caminho para o cantor desenvolver sua expressividade cênico-corporal em auxílio à sua atuação. Pelos termos “Criação Cênica” e “Construção Cênica”, refiro-me ao processo de desenvolvimento, criação, estudo, ensaios, pesquisa, experimentação, fluência e apresentação da cena final.

O objetivo principal desta pesquisa é, portanto, elaborar uma proposta de desenvolvimento de um percurso, a partir dos princípios de Stanislavski, que possa servir de base para a edificação de possibilidades técnico-corporais voltadas para cantor, como meio de capacitá-lo a expressar-se de modo mais eficaz e de auxiliá-lo no gerenciamento das várias informações que constituem a rede de sua *performance*.

Cabe-nos apresentar aqui um pouco dos conceitos de *Rede* e *Hipertexto* que permeiam a presente pesquisa, amplamente discutidos no trabalho “*Traduções da Lírica de Manuel Bandeira na Canção de Câmara de Helza Camêu*” de Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra. De acordo com DUTRA:

“Verifica-se que a importância da visão hipertextual reside, sobretudo, na possibilidade que oferece de observação dos aspectos textuais constituídos a partir de relações com outros aspectos. Se isto está particularmente claro em um texto literário, cujas freqüentes remissões a outros textos e sistemas semióticos provocam um estado permanente de reconfiguração do sentido, o mesmo se passa em um texto musical, e de modo especial na canção de câmara que, por princípio constitutivo, aglutina diferentes sistemas semióticos como a escrita literária, a escrita musical, a produção de sons e gestos performáticos, além de estar inevitavelmente inserido em um determinado contexto performático, que oferece e potencializa elementos e vozes dialogais. Analisando os principais pontos apontados na conceituação do hipertexto, desde suas origens, pode-se afirmar, em síntese, que sua questão básica é a produção de conhecimento, podendo ser percebido como uma forma ou modo de produzir, armazenar, organizar, representar, apresentar, recuperar e disseminar saberes e informações. O hipertexto não se apresenta como uma estrutura ou como uma organização, mas como uma configuração em rede que pode ser redesenhada a cada leitura que dele se faça. Sua dinâmica é ditada por funções associativas, que fornecem ligações entre os diversos nós da rede, permitindo o deslocamento de “sentidos” pelas trilhas que o próprio leitor escolha ou por caminhos que, ainda que inconscientemente, seu pensamento venha a conduzi-lo. (...) O *performer* que reconhece os meandros da rede hipertextual da obra que irá interpretar ou que ao menos saiba guiar-se através do mapa constituído, pode intervir em seu contexto imediato, viabilizando conexões entre o contexto e os elementos acessados na interpretação, criando ou modificando conexões com o receptor. (...)” (DUTRA, 2009, p. 39-41)

A atuação performática pode, então, aproximar-se da realização de conexões múltiplas entre elementos internos e externos a uma partitura musical. Algumas dessas

conexões seriam: 1- As relações observadas entre o texto e a música notada; 2- As relações entre texto literário/musical e as ações técnicas dos artistas; 3- As relações entre os significados textuais e as ações físicas do cantor; 4- Entre o corpo e a voz; 5- Entre o corpo e o espaço cênico; 6- Entre o público e a música; 7- Entre a música da canção e outras músicas já ouvidas pelos autores, *performers* e ouvintes; 8- Entre o texto poético e outros textos; 9- Entre a música e a história; 10- Entre a música e o contexto da apresentação; numa multiplicidade de conexões entre elementos de natureza diversa, materiais e imateriais, reais e imaginários. Essa multiplicidade conectiva, aparentemente complexa, não revela outra coisa senão a própria natureza do pensamento humano, multilinear e heterogêneo, em busca de processos que o auxiliem na compreensão de relações.

Para alcançar tal objetivo, tal compreensão, julgamos necessário promover um diálogo entre o trabalho técnico de construção cênica e a própria obra de arte, a canção, criando um delineamento metodológico concomitante a um desenvolvimento da expressividade do cantor. A escassez de bibliografia no Brasil acerca do trabalho corporal para o cantor conduziu-nos a um proveitoso e revelador intercâmbio da música com a bibliografia teórica teatral.

Frente aos nossos questionamentos e, sobretudo, frente às possibilidades que se nos apresentam de compreender uma obra, por via de trajetórias novas ou renovadas, propusemo-nos então questões básicas, passíveis de serem respondidas através das conexões entre Teatro e Música: 1- De que maneira o cantor pode se tornar um *performer* de comunicação mais eficaz, ou seja, como pode obter maior êxito performático na canção de câmara, cujo texto literário é geralmente um poema³? 2- Que elementos primordiais podem direcioná-lo em suas atuações no palco? 3- Que elementos referentes ao trabalho de ator o cantor pode incorporar? 4- Como localizar os acessos a esta obra de arte e como realizar conexões?

Na busca de respostas a essas perguntas, procuramos uma bibliografia que apontasse especificamente para as interfaces entre a música e o teatro, reatando na contemporaneidade os laços entre essas artes. A musicista, atriz e professora Jussara Fernandino aponta em sua dissertação de Mestrado para uma série de elementos musicais reconhecidos nas estéticas teatrais do século XX, a partir do estudo de obra de autores importantes na bibliografia teatral como Constantin Stanislavski, Émile Jacques-Dalcroze, Vsevolod Meyerhold,

³ Note-se que os poemas utilizados para as canções possuem inesgotáveis elementos teatrais, os quais podem ser benéficamente explorados pelos *performers*, embora muitas vezes estes até ignorem aqueles.

Antonin Artaud, Bertold Brecht, Etienne Decroux, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba e Robert Wilson. Segundo informa a pesquisadora, o objetivo de seu estudo foi:

“(...) identificar os elementos de musicalidade presentes em cada concepção teatral e a sua função nesse contexto, por meio do levantamento das estratégias e recursos musicais utilizados pelos seus respectivos encenadores. (...) ressaltando-se que a explanação não pretende esgotar o assunto, abordando as poéticas teatrais em seu pensamento essencial.” (FERNANDINO, 2008, p. 20)

Da leitura deste trabalho, percebe-se o quanto os aspectos musicais estão presentes na literatura teórica sobre o teatro e como assumem importância primordial na formação do ator. De modo análogo, intui-se que o cantor possa sentir-se à vontade para perceber elementos de teatralidade na música, especificamente no estudo e na *performance* da canção de câmara e de outros gêneros vocais que veiculam textos literários, buscando no teatro elementos enriquecedores para sua formação artística.

Ainda de nossas consultas à bibliografia teatral dos séculos XX e XXI, observamos que um autor extremamente presente e estreitamente ligado à música é Constantin Stanislavski:

“[...] Stanislavski mudou-se para uma nova e enorme casa onde funcionou também seu laboratório, e onde foram sendo elaborados os passos principais e finais de seu “sistema” sobre o trabalho do ator. Nesta casa, como podemos notar na obra *Stanislavski on Opera*, [...] o piano nunca cessava de tocar, exceto à noite [...]” (MAUCH *et al.*, s. d. p. 1)

“Nesta época o diretor trabalhava, em sua casa estúdio, técnicas para a Ópera do Bolshoi, sob sua responsabilidade desde 1918, em ensaios que começavam bem cedo e iam até o final da tarde, estudando intensamente a forma de aprofundar seu ‘sistema’ de interpretação junto ao teatro operístico. Em 1922, ano em que o Teatro de Arte de Moscou iniciara sua turnê mundial, Stanislavski encenara um de seus grandes trabalhos, *Eugene Onegin*, com música de Tchaikovsky, encenação esta considerada uma das grandes reformadoras da Ópera russa [...] Toda essa preparação contava ainda com a ajuda de sua irmã Zindaïda Sololova - responsável pela partitura interior da personagem “inner score” - e seu irmão Vladimir Alexeiev, importante pianista, que aprofundava a parte lidada ao ritmo.” (MAUCH *et al.*, s. d., p. 1-2)

A escolha de Stanislavski como autor principal para a fundamentação teórica deste trabalho deveu-se a diversas razões. Se em primeiro lugar a escolha relacionou-se ao fato de que a maior parte da bibliografia acessível aponta, de algum modo, para as proposições de Stanislavski, quer seja no sentido de corroborá-las, complementá-las ou questioná-las (sendo Stanislavski, portanto, autor fundamental àqueles que desejam conhecer as teorias mais importantes relacionadas à *performance* no teatro), deveu-se também à interdisciplinaridade que compõe o pensamento do autor, cujos conhecimentos musicais estiveram na base de sua

própria escrita teórica. O teatrólogo utilizou amplamente elementos musicais conectados à “arte de viver um papel teatral”, como atestam algumas de suas citações:

“A fala é música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia. A pronúncia no palco é uma arte tão difícil como cantar, exige treino e uma técnica raiando pela virtuosidade. Quando um ator de voz bem trabalhada e magnífica técnica vocal diz as palavras de seu papel, sou completamente transportado por sua suprema arte. Se ele for rítmico, sou involuntariamente envolvido pelo ritmo e tom de sua fala, ela me comove. Se ele próprio penetra fundo na alma das palavras do seu papel, carrega-me com ele aos lugares secretos da composição do dramaturgo, bem como aos da sua própria alma. Quando um ator acrescenta o vívido ornamento do som àquele conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que amoldou com sua própria imaginação criadora. Quando controla seus movimentos e lhes acrescenta palavras e voz, parece-me que isto se torna um harmonioso acompanhamento para um lindo cantar. Uma boa voz de homem entrando em cena com a sua *deixa* é como um violoncelo ou um oboé. Uma voz feminina pura e alta, respondendo à *deixa*, faz-me pensar num violino ou numa flauta. As profundas notas de peito de uma atriz dramática lembram-me a introdução de uma viola. O baixo pesado de um pai nobre ressoa como um fagote, a voz do vilão é um trombone, que troveja mas também gargareja para dentro como se fosse por causa da raiva ou de saliva acumulada.” (STANISLAVSKI, 2001a, p.128)

A escolha se justifica ainda frente à sintonia entre o pensamento de Stanislavski em relação à abertura da obra teatral e os ideais que norteiam nossa pesquisa. No trecho abaixo o autor faz clara referência à abertura de uma obra artística:

“Somos propensos a esquecer que a peça impressa não é uma obra acabada enquanto não for encenada no palco por atores e animada por emoções humanas autênticas. O mesmo se pode afirmar de uma partitura musical: só é realmente uma sinfonia quando executada num concerto por uma orquestra de músicos. Logo que as pessoas – quer atores quer músicos – instilam a vida de seu próprio sentimento no subtexto de uma obra escrita para ser transmitida a uma platéia, os mananciais espirituais, a essência íntima, são libertados – as coisas reais que inspiraram a composição da peça, do poema, da partitura musical. Todo o sentido de qualquer criação dessa espécie está no subtexto latente. Sem ele, as palavras não têm nenhuma desculpa para se apresentar no palco. Quando são faladas, as palavras vêm do autor; o subtexto vem do ator. Se assim não fosse, o público não teria o trabalho de vir ao teatro, ficaria em casa, lendo a peça impressa.” (STANISLAVSKI, 2006, p. 165)

Tendo por base o pensamento de Stanislavski e de alguns autores que o tiveram como referência, cabe-nos interligar algumas de suas ideias a canção de câmara, a fim de que possamos desenvolver um processo de construção cênica adequada ao cantor na execução desse gênero. Ressalte-se que Stanislavski dizia não pretender “escrever uma gramática inalterável”, e seu “sistema”, segundo afirmava, não teria por finalidade criar qualquer espécie de receituário para a interpretação de papéis determinados. O teatrólogo temia estabelecer regras que pudessem se tornar rígidas. Entretanto, diante da possibilidade

de que seus escritos pudessem vir a estimular outros artistas, decidiu apresentá-los formalmente em textos. Afirmava ainda que não intencionava “ter inventado coisa alguma”. Não seria objetivo de Stanislavski “descobrir uma verdade”, mas “tornar a verdade acessível aos atores e diretores de talento, dispostos a enfrentar o necessário treinamento” (STANISLAVSKI, 2006, p. 9). A verdade se apresentaria em Stanislavski, a nosso ver, como uma instância aberta⁴, passível de ser acessada através de diferentes e possíveis percursos.

Da mesma forma, não é objetivo deste trabalho apresentar uma fórmula, mas buscar uma concepção **renovadora** de treinamento e capacitação do cantor que possibilite seu crescimento artístico geral. Tal concepção se tornará renovadora na medida em que trouxer mais liberdade à atuação do cantor, ainda que retomando práticas de leitura outrora utilizadas pelo *performer*-cantor. Será renovadora à medida que transformar ou introduzir elementos no estudo da canção de câmara, revalorizando, na música vocal, por via das práticas teatrais, as interseções texto-música-cena, presentes na base conceitual e no desenvolvimento da ópera barroca, em conceitos posteriores como no *Liederspiel*⁵, no *Gesamtkunstwerk*⁶ de Wagner, na *Commedia dell'arte*⁷, e em muitos outros fazeres musicais mais recentes.

⁴ “(...) a ideia de abertura do texto, que passou a permear as formulações teóricas de forma decisiva na segunda metade do século XX, foi também fundamental à noção de hipertextualidade em suas aproximações com o fazer artístico. Em sua *Obra Aberta* (1962), Umberto Eco define a arte como “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante”. Por outro lado, a noção da poética como um programa operacional proposta pelo artista corresponderia ao projeto de formação de uma determinada obra e os graus de abertura dessa obra serviriam para equacionar a participação de seus leitores/intérpretes ou fruidores. No Brasil, em *A obra de arte aberta*, de Haroldo de Campos (1955), obra precursora do livro de Eco, já se manifestava a preocupação com a abertura estética, idéia também proclamada pelo músico Pierre Boulez: “Não estou interessado na obra fechada, de tipo diamante, mas na obra aberta, como um barroco moderno.” (DUTRA, 2009, p. 34)

⁵ “*Liederspiel* significa, literalmente, “peças de canções”. É um tipo de encenação dramática desenvolvida na Alemanha no século XIX, na qual as canções são introduzidas em uma peça teatral.” (BRANSCOMBE *apud* PEREIRA, 2007, p.3)

⁶ “Richard Wagner (1813-1883), compositor alemão, considerado um dos expoentes do Romantismo na Música, escreveu um tratado sobre o teatro musical intitulado *Wort, Ton und Drama* (Palavra, música e ação), onde propunha a integração, baseada na Grécia antiga, de poesia, música e teatro. O termo *Gesamtkunstwerk* é atribuído a Wagner e consiste na conjugação operística de música, teatro, canto, dança e artes plásticas.” (FERNANDINO, 2008, p. 22)

⁷ “As representações teatrais, levadas a cabo por atores profissionais, eram feitas nas ruas e nas praças, e fundaram um novo estilo e uma nova linguagem, caracterizada pela utilização do cômico. Ridicularizando militares, prelados, banqueiros, negociantes, nobres e plebeus, o seu objetivo último era o de entreter um vasto público que lhe era fiel, provocando o riso através dos recursos da música, da dança, de acrobacias e diálogos pejados de ironia e humor.” Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'arte Acesso em 21 de Nov. de 2010.

Por ser o estudo das técnicas teatrais aplicadas à construção cênica para canção de câmara uma proposta relativamente nova nas escolas de canto do Brasil, faz-se necessária a formulação de diretrizes que possibilitem ao *performer* percorrer e experimentar, de maneira eficaz, as etapas e resultados dos processos criativos cênicos.

A idéia de delinear um *percurso* parece-nos adequada à presente proposta, pois não se pretende elaborar uma receita infalível, fechada em si mesma, como temia Stanislavski, mas traçar um roteiro ao qual o artista poderá adicionar novas vias e atalhos, adicionando informações que complementam a ampla rede da canção. Nesse sentido, o próprio mestre russo expõe aquilo que designa como um “sistema”, e apresenta elementos constituintes de um conjunto sistêmico coeso e inesgotável, englobando atividades, técnicas, comportamentos, idealizações, criações.

A elaboração deste percurso proposto seguirá, portanto, algumas das importantes proposições de Stanislavski, da seguinte maneira: após uma revisão de sua bibliografia, serão estudados os principais princípios abordados em sua bibliografia. Far-se-á então uma experimentação prévia desses elementos e em seguida serão extraídos aqueles mais passíveis de serem registrados. Seleccionados os pontos que atendem a esse quesito, serão aplicados e adaptados às canções na expectativa de que sirvam de material para a construção de uma partitura corporal e direcionem o cantor, tanto em sua preparação quanto no palco.

Segundo propõe este trabalho, para percorrer seu novo percurso, o *performer*-cantor poderá desenvolver atividades em fases distintas, que podem ocorrer simultaneamente: 1- Experimentação e desenvolvimento de um trabalho de pré-expressividade⁸; 2- Experimentação e desenvolvimento de um processo de criação cênica (corporal e vocal) na *performance*, 3- Experimentação e aperfeiçoamento, síntese e registro de elementos utilizados. A essas três fases⁹, se segue a *performance* efetiva da canção, em seu estado de

⁸“Segundo a Antropologia Teatral, existem níveis de organização que constituem a expressão do ator. O nível básico de organização, que está na raiz de todas as técnicas, é chamado nível pré-expressivo (...). Fatores como relação espaço-tempo, energia, impulsos e ritmicidade atuam nos princípios pré-expressivos que assim são denominados: *equilíbrio precário*, *oposição*, *dilatação*, *equivalência*, *omissão*, dentre outros.” (FERNANDINO, 2008, p. 82)

“A Antropologia Teatral é definida por Eugênio Barba, seu principal teórico e fundador, como uma ciência pragmática que estuda as bases técnicas do trabalho do ator, a partir de um processo comparativo com vários estilos de interpretação do teatro oriental e ocidental. Esta atividade de investigação comparativa acontece na ISTA (*International School of Theatre Antropology*), uma rede internacional e multi-cultural de *performers*, atores, estudiosos e acadêmicos do teatro. Fundada em 1979 é uma espécie de universidade livre itinerante cujo foco central é a antropologia teatral.” Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Antropologia_teatral Acesso em 04 de Out. de 2012

⁹Ressaltamos que a fase da pré-expressividade não será discutida a fundo nesse trabalho, embora seja indispensável ao artista do palco, porque discuti-la ou estudá-la neste trabalho seria o equivalente a desviar o

atuação *ampliada* ou *reduzida*. Chamamos *Ampliada* à *performance* da canção com uma encenação ampla, em que as ações físicas são visivelmente maiores. Chamamos *Reduzida* a *performance* da canção com ações físicas menores, mas mantendo o mesmo estado de atuação e intenções da versão ampliada.

Com o intuito de aperfeiçoar o percurso, princípios de outros autores, podem ser implementados em certos casos, a exemplo tem-se:

a) A Mímica Corporal de Decroux:

“Na Mímica Clássica há predominância de temas cômicos, sendo a expressão centrada nas mãos e no rosto do ator, que permanece silencioso. No gênero Pantomima, o ator apresenta luvas e rosto pintado de branco, ilustrando ações cotidianas, a partir de Jacques Copeau, de Etienne Decroux e de seu discípulo e colaborador Jean Louis Barrault, a arte da Mímica desenvolveu novas possibilidades, apresentando as seguintes características: palco vazio ou com elementos essenciais, corpo praticamente nu; rosto eventualmente coberto por um véu; presença de voz em cena; caráter plástico; expressão focada no tronco e coluna vertebral; predominância de temas dramáticos. A Mímica moderna prioriza, ainda, o uso de metáfora à descrição de acontecimentos, valorizando movimentos de caráter subjetivo, relacionados a sentimentos e emoções.” (FERNANDINO, 2008, p. 56 e 57)

b) O Teatro Pobre de GROTOWSKI:

“Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurino especial, sem cenografia, sem um espaço isolado de representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. Trata-se, sem dúvida, de uma verdade teórica antiga, mas quando rigorosamente testada na prática destrói a maioria das nossas ideias vulgares sobre teatro.” (GROTOWSKI *apud* FERNANDINO, 2008, p. 62 e 63)

c) A Dança Pessoal de BURNIER:

“Trabalhamos as ações recorrentes. As que não têm sentido para o ator, não se repetem, são, portanto, naturalmente eliminadas. (...) Assim, o treinamento pessoal vai levando o ator a um conjunto de ações esparsas e desconexas, mas que ecoam de maneira muito particular, quase nunca racional, que são como uma extensão física de sua pessoa. Essas ações começam a formar seu léxico. Com elas, ele começa a *conversar* consigo mesmo e mais tarde também com o espaço externo. (...) O treinamento pessoal começa a virar uma espécie de *dança*. Uma dança das energias, das vibrações, uma dança pessoal.” (BURNIER, 2001, p. 144)

foco do trabalho específico com as canções para discutir ou estudar os assuntos relacionados à técnica vocal (que poderíamos chamar de trabalho pré-expressivo vocal).

d) E o Distanciamento de BRECHT:

“Para produzir o efeito de distanciamento, o ator teve de pôr de lado tudo o que havia aprendido antes para provocar no público um estado de empatia perante as suas configurações. Além de não tentar induzir o público a qualquer espécie de transe, o ator não deve também colocar-se em transe. Os seus músculos deverão permanecer relaxados. Um gesto de voltar a cabeça, por exemplo, com os músculos do pescoço contraídos, pode arrastar atrás de si, “magicamente”, os olhares e, por vezes, até, as cabeças dos espectadores; mas toda e qualquer especulação ou emoção perante um gesto desta ordem apenas virá a ser debilitada pela magia que dele decorre. Que a dicção do ator não peque por um tom de ladainha de púlpito e por uma cadência que embale o espectador de modo a fazê-lo perder a noção do sentido. O ator, mesmo que esteja representando uma personagem possessa, não deve agir como possessor; como poderia então o espectador descobrir de que está possuído o possessor? Em momento algum deve o ator transformar-se completamente na sua personagem. Para ele, deve ser desanimador um juízo como o que se segue: “Não, não desempenhava o papel de Lear, era o próprio Lear, em pessoa.” O ator deve mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la; o que não significa que, ao representar pessoas apaixonadas, precise mostrar-se frio. Somente os sentimentos pessoais do ator é que não devem ser, em princípio, os mesmos que os da personagem respectiva, para que os do público não se tornem também, em princípio, os da personagem. O público deve gozar, neste campo, de completa liberdade.” (BRECHT, 2005, p. 147-148)

Segundo o próprio Stanislavski, “na prática, todas as escolas de arte se misturam.” (STANISLAVSKI, 2006, p. 59).

Para alcançarmos o alvo principal desta pesquisa, que consiste em desenvolver as possibilidades expressivas cênico-corpóreas para o cantor lírico com base na arte de ator e através do percurso por processos de criação, tomamos por respaldo o caminho proposto e trilhado por Luiz Otávio Burnier, fornecido ao cantor lírico através de uma leitura pelo viés da analogia das referências desse autor ao treinamento técnico da “arte de ator”, as quais trazem importantes indicadores para o treinamento técnico do *performer*¹⁰:

“Treinamento técnico: neste tipo de treino, “trata-se [...] de modelar primeiro o corpo, para em seguida permitir que esta modelagem encontre um eco em nós, acordando então nossos impulsos interiores” (L. O. Burnier, 1985, p. 53). O treinamento técnico é abordado de duas maneiras. A primeira e mais conhecida entre nós é o aprendizado via imitação de técnicas corpóreas preestabelecidas, quando o ator aprende uma técnica já codificada ou então trabalha com um conjunto de elementos extraídos de técnicas diversas. A segunda, mais árdua, difícil e demorada, é o desenvolvimento de uma técnica própria e pessoal do ator, partindo-se da premissa de que em cada indivíduo existe um movimento natural, que pode ser o germe de uma técnica pessoal” (BURNIER, 2001, p. 27).

¹⁰“Por “ator” me refiro a todos os artistas do palco, o que em inglês é denominado por *performer*. Nosso trabalho se reporta ao ator especificamente, mas muitos dos elementos que trabalhamos são igualmente válidos para o bailarino e outros artistas performáticos. Vale lembrar que no Oriente esta distinção ator-bailarino quase não existe. Um ator tem momentos de “*dança pura*”, e um dançarino, de “*pura ação dramática*”. (BURNIER, 2001, p. 29)

Consonante ao sistema de ações físicas de Stanislavski, onde se faz necessário o desenvolvimento de ações eminentemente práticas, Burnier recomenda exercícios de vivência corporal. O autor passa por um processo em que se desvencilha de quaisquer preconceitos – conceitos prévios ou caminhos previsíveis em seu roteiro e acaba por criar uma técnica pessoal.

As ações eminentemente práticas são justificadas por Burnier:

“A primeira constatação a que cheguei foi a de que o fato de nossos atores não serem munidos de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas, impossibilitava uma busca objetiva de elaboração técnica a partir de elementos encontrados em nossa cultura. Urgia, portanto, dar um passo atrás. Foi assim que redimensionei minhas pesquisas sem, no entanto, perder de vista os objetivos principais. Antes de elaborar uma técnica a partir de estudos sobre corporeidades da cultura brasileira, deveria delinear caminhos operativos visando a uma edificação técnica para o ator. Esses caminhos não poderiam ser teóricos, mas *práticos*; para encontrá-los, deveria percorrê-los.” (BURNIER, 2001, p. 13)

É sugerido ao *performer* que ele evite, de fato, criar empecilhos ao seu fluxo no trajeto e também que trabalhe, inicialmente, sem o auxílio de adereços, cenários ou outros elementos especificamente voltados para o contexto cênico que deseja trabalhar e, quando esses estiverem presentes, que seus significados estejam condicionados à própria atuação do intérprete. Nesse caso, o cantor de canções que, a princípio, já atua com um mínimo de recursos externos, tiraria proveito desta sua aparente dificuldade, a qual deve ser inevitavelmente assumida.

“Existe método que seja mais científico do que aquele que desnuda o ator a fim de ver o que resta? Que consiste antes, e por longo tempo, de privá-lo de tudo o que não é seu ser: cenário, figurino, acessórios, texto? Quando o ator, sozinho, tiver descoberto o que ele pode e o que ele verdadeiramente não pode, não veremos melhor que papel representavam aquelas coisas suprimidas? E portanto, em que medida e para que fim deveria reintegrar o que foi confiscado.” (DECROUX *apud* BURNIER, 2001, p. 112)

Nesta descoberta, é imprescindível que o cantor lírico se afaste dos mais comuns clichês e tabus e faça uso da Técnica Vocal como elemento libertador e não como um elemento condicionador de sua mobilidade corporal, pois:

“(…) Pode-se formar tonalidades, obter volume, quer o ator esteja deitado de bruços ou de costas, de cabeça para baixo, sentado de cócoras ou dando pinotes no ar. Só depende da vontade do ator. Os atores às vezes alegam que em certas posições o tom é feio, sua voz adquire uma cor diferente. Mas que mal há nisso? Às vezes um tom feio ou uma cor diferente é justamente o efeito que queremos. Se as palavras fossem *faladas* com raiva ou

desdém a cor mudaria. Por que não haveria de mudar também quando são *cantadas*?” (STANISLAVSKI, 2006, p. 20).

No processo de criação, é imprescindível que o *performer*-cantor realize uma leitura hipertextual¹¹ da obra a interpretar, considerando a multiplicidade de vozes e a polissemia que a obra oferece. Essa leitura permitirá ao cantor não só que conheça os textos - o musical e o literário -, mas que desenvolva sua liberdade de escolhas e de traçado de rotas através dos vários caminhos oferecidos na rede da canção. A leitura participativa visa ao reconhecimento de potencialidades semânticas da obra, de algumas das relações entre texto e música, de ambiências criadas pela música (por meio do emprego pelo compositor de elementos como melodia, harmonia/modulações, ritmos, andamentos, agógica, dinâmica e fraseado), da presença de intertextualidades, de relações históricas, de relações subjetivas. Uma leitura comprometida irá fornecer ao *performer* elementos para que ele reconheça e transite pelos caminhos traçados através dos planos que compõem a obra, a alguns dos quais se refere Stanislavski:

“Uma peça e seus papéis têm muitos planos pelos quais vai fluindo a sua vida. Primeiro temos o *plano externo* dos fatos, acontecimentos, enredo, forma. Contiguamente há o *plano da situação social*, subdividido em classe, nacionalidade e ambiente histórico. Há um *plano literário*, com suas ideias, seu estilo e outros aspectos. Há um *plano estético*, com as subcamadas de tudo que é teatral, artístico, e tudo que se refira ao cenário e à produção. Há o *plano psicológico* da ação interior, dos sentimentos, da caracterização interior; e o *plano físico*, com suas leis fundamentais da natureza física, objetivos e ações físicas, caracterização exterior. E, finalmente, há o *plano dos sentimentos criadores pessoais*, que pertencem ao ator.” (STANISLAVSKI, 2002, p. 29)

Nesse sentido podemos enumerar fatores que tornam o gênero Canção ideal para incorporar o corpus de estudo da teatralidade, como se pretende neste trabalho: 1- a canção suscita naturalmente a criação de imagens¹² (cenários imagéticos), não apenas por meio de

¹¹ Ver página 17 sobre o trabalho *Traduções da Lírica de Manuel Bandeira na Canção de Câmara de Helza Camêu* de Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, que aborda os conceitos de Rede e Hipertexto.

¹² “Na canção, a imagem global, como um mosaico, é resultado da reunião, da justaposição dos vários tipos de imagens criadas por seus elementos literários e musicais. A ideia é de simultaneidade, não de fusão. É necessário perceber cada parte, cada tipo de imagem, num processo de construção, de exploração dos seus elementos. Posteriormente, essas imagens são acionadas para a construção de sentido, em processos relacionais. Múltiplas sensações, múltiplos processos de simbolização, múltiplas imagens dadas e construídas, percebidas ou evocadas. Mais que tentar representar o todo, buscamos uma forma de vivenciar o todo. Diversos modelos interpretativos da atualidade utilizam o modo de organizar e dispor o conhecimento baseado em redes, como as redes neurais ou as redes dos sistemas eletrônicos. Um mosaico que justapõe elementos heterogêneos se assemelha aos modelos de rede, que também conectam elementos heterogêneos. Numa rede temos nós e conexões. As conexões, de uma certa forma análogas ao esmalte do mosaico, surgem de um

seu texto literário, mas pela escrita musical; 2- a canção é uma forma concisa, que permite a experimentação e a conclusão ou síntese prática por meio de um maior número de experimentos; 3- a execução da canção é amplamente viável, exigindo a reunião de um grupo de câmara mínimo, com até dois participantes; 4- as canções e seus poemas oferecem uma diversidade de temas e cargas semântica consideráveis, propondo desafios para uma resolução cênica. Há canções, por exemplo, onde dialogam dois ou mais personagens definidos; em outras, há a subjetividade de um *eu lírico*; há canções com poemas descritivos, sem personagens ou interlocutores definidos, sem qualquer ação na narrativa, mas que requerem ação na imobilidade etc.; 5- não existe, a priori, nenhuma convenção expressa que indique exatamente como uma canção deva ser criada cenicamente.

Ainda que a canção de câmara represente o *corpus* deste trabalho, acreditamos que os resultados obtidos podem ser transportados para outros gêneros vocais, como a própria ópera, os musicais, oratórios etc. Neste primeiro momento, pretende-se alcançar uma *performance* que vise principalmente um trabalho artístico¹³.

Resumidamente, o objetivo geral desta presente pesquisa é descobrir meios que capacitem o cantor lírico para expressar-se de maneira mais eficaz, tornando-se apto a gerenciar de maneira consciente as várias informações que constituem a rede de sua *performance*. Para que este alvo seja alcançado, o trabalho contará com a seguinte disposição: no Capítulo 1, denominado *Constantin Stanislavski*, serão apresentados *Traços Biográficos* desse autor a fim de contextualizá-lo e situar o leitor no que diz respeito à vasta experiência e relevância adquiridas por esse ator russo ao longo dos anos. A seguir, serão descritos e comentados em 29 itens os *Princípios* trabalhados por ele, amplamente vinculados a aspectos musicais, bem como serão esclarecidas possíveis divergências de vocabulário entre os ambientes musical e teatral.

processo criativo, de relações dinâmicas. É necessário um potencial imaginativo para fazer ligações, organizar as conexões e criar mecanismos que permitam conectar mais facilmente elementos diversos. Esse processo é semelhante ao que nossa mente executa para reconstituir, por exemplo, a imagem de uma pessoa. (...) Retomando a canção, as imagens de diferentes modalidades se constituem como os nós de uma rede. O todo é resultante das diferentes possibilidades de conexões entre esses nós. A imagem final é como um esboço desse todo, que pode ser reconstruído de várias maneiras, conectando-se ou não a esses diferentes nós.” (PÁDUA, 2009, p. 121 e 122)

¹³ Arte vem de *Ars* (do Latim), que significa técnica ou habilidade, geralmente é entendida como a habilidade humana ligada a manifestações de ordem estética, feita por artistas a partir da percepção, emoções e ideias, com o objetivo de estimular essas instâncias de consciência em um ou mais espectadores dando um significado *único* e *diferente* para cada obra de arte. (Grifos meus) Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Arte> Acesso em 04 de Dez. de 2010.

No *Interlúdio* comentaremos de forma breve a *Pré-Expressividade*, seus benefícios e sua importância. No Capítulo 2, denominado *O Cantor e a Construção Cênica*, será explicitado de maneira mais abrangente o processo de criação proposto. Utilizaremos para tanto a canção¹⁴ *Conselhos* de Carlos Gomes, tratada como uma canção-tipo. Nesse ponto, serão expostas e comentadas algumas adaptações livres feitas ao Sistema de Ações Físicas, proposto por Stanislavski.

Dando continuidade, serão apresentados no Capítulo 3 as *Partituras Globais*, caminhos práticos efetivamente trilhados para as construções cênicas das canções apresentadas no recital final de nosso curso de Mestrado. Serão, portanto, apresentadas as por nos denominadas *Partituras Globais* de cada processo de criação, como meios de registrar os processos criativos empreendidos, sempre vinculados às Análises Musicais e Literárias realizadas e aos seus resultados auxiliares à *performance*.

As canções escolhidas para o recital final, das quais serão apresentadas as Partituras Globais como resultado dessa pesquisa, são:

- 1- *Der Tod und das Mädchen* – Franz Schubert
- 2- *Essa negra Fulô* – Lorenzo Fernandez
- 3- *Cotidiano* – Ronaldo Miranda
- 4- *Três Trovas de Mário de Andrade* – Achille Picchi
 - *O Barquinho*
 - *Menina de Fita e Renda*
 - *Quem te viu*
- 5- *Erlkönig* – Franz Schubert
- 6- *Gestillte Sehnsucht* - Johannes Brahms Op. 91, N.1
 - *Geistliches Wiegenlied* - Johannes Brahms Op. 91, N.2
- 7- *A Lágrima* - Samuel Matheus¹⁵
- 8- *Borboleta* - Samuel Matheus
- 9- *Conselhos* - Carlos Gomes (Partitura Global no Capítulo 2)

¹⁴Também será apresentada no recital final a canção *Conselhos* – de Carlos Gomes, a qual perpassa os capítulos 1 e 2 a título de exemplo. Essa canção foi escolhida para ser a canção tipo deste trabalho por ser de forma breve e por seus elementos serem apropriados a fins didáticos.

¹⁵ Samuel Matheus é natural de Vitória – ES e, atualmente, cursa Regência na Escola de Música da UFMG. Suas composições, em muitos casos, são frutos de parcerias com outros artistas contemporâneos, incluindo *Borboleta*, cujo poemeto é de minha autoria.

Alguns dos motivos que nos levaram à escolha dessas canções foram:

a) Diversidade de personagens, ambiência harmônica, traços de comédia e humor, drama e outros elementos que essas canções nos oferecem e que podem ser cenicamente explorados.

b) O tema de algumas das canções escolhidas foi utilizado não só para composições musicais, mas para criações em artes plásticas, balé e poesia (o texto cantado é uma poesia), possibilitando um enriquecimento de nosso percurso criativo, graças à sua ênfase na observação de relações interdisciplinares.

c) Este repertório inclui canções de câmara brasileiras que condensam em si, além de ritmos e tempo-ritmos¹⁶ característicos de nossa cultura, registros de um apelo social, comentando de maneira crítica episódios importantes de nossa história.

d) Outras canções escolhidas trazem uma escrita composicional mais contemporânea, exigindo do *performer* que seu corpo e sua voz estejam tecnicamente bem treinados tanto na área musical quanto cênica e que seja flexível às demandas atuais que poderá encontrar no seu caminho.

Ao final do trabalho, é apresentada uma *Conclusão*, abordando os benefícios que este percurso (metodológico), baseado no Sistema de Ações Físicas, pode nos trazer enquanto cantores, bem como quanto à flexibilidade e versatilidade que essa rede de construção multilinear pode oferecer ao ser acessada através de seus vários pontos, diferentes e interligados entre si.

¹⁶ Ver tópico Tempo-Ritmo na página 59.

CAPÍTULO 1

CONSTANTIN STANISLAVSKI

1.1 - Vida e Arte

Konstantin Serguêievitch Aleksîiev, mais conhecido por seu pseudônimo Constantin Stanislavski, nasceu em Moscou em 1863 e faleceu, também em Moscou, em 1938. Seu pai Serguêi Vladímirovitch Aleksîiev era um industrial e sua mãe Ielisavieta Vasílievna Aleksîievna, russa por parte de pai e francesa por parte de mãe, era filha da atriz parisiense Mary Varley.

Nascido em uma família de burgueses abastados, Stanislavski teve acesso desde cedo a um ambiente artístico requintado e vário. Ele e seus nove irmãos eram, com frequência, levados ao circo, ao teatro, à ópera, ao balé e aos concertos musicais. Essas idas a espetáculos artísticos eram transformadas em “verdadeiros acontecimentos” por sua mãe que levava não apenas os filhos, mas também a criadagem. Na opinião de TREVISAN, “o fato de ela ter nascido da união de um famoso comerciante russo com uma renomada atriz parisiense, em *tournée* por São Petersburgo, talvez tenha contribuído para fazer correr nas veias dos seus dez filhos o amor pelas artes cênicas.” (2009, p. 22)

Constantin começou muito cedo não só a assistir bons espetáculos, mas também a atuar e a dirigir. Ele e os irmãos se alternavam nas diversas funções exigidas em uma produção teatral, realizando números circenses e representações que, “feitas nos jardins da casa, com maquiagens, figurinos e cenários improvisados, logo evoluíram para um teatro de bonecos onde apresentavam fragmentos de operetas e de bailados.” (TREVISAN, 2009, p. 22).

O desenvolvimento artístico da família deveu-se ainda ao fato do pai construir um teatro em casa, o Circo Aleksîiev, onde eram promovidos espetáculos teatrais com a participação dos filhos, amigos, parentes, governantas e professores. Ali, Constantin conheceu vários atores, artistas plásticos, músicos e diretores reconhecidos à época.

Esta intensa e precoce vivência artística, que incluía aulas de música, canto, dança, ginástica etc., estimulou em Constantin Stanislavski o desejo de seguir profissionalmente a carreira de ator.

A partir da leitura dos comentários feitos por TREVISAN sobre os relatos biográficos de Stanislavski, podemos traçar uma sucinta e elucidativa cronologia de sua vida dedicada ao Teatro:

1877– Estréia de Stanislavski no Circo Aleksîiev onde atuou por praticamente dez anos.

1888– Encenação da comédia musical francesa *Lili*, um dos últimos espetáculos encenados, pois o Circo Aleksîiev começara a se desfazer em virtude dos casamentos de seus integrantes (entre eles as irmãs de Stanislavski), que acabavam por se distanciar da eclética companhia. Sem ter onde praticar, nesse meio tempo, Stanislavski tem “aulas de canto lírico e tenta representar óperas, mas logo se convence da sua falta de talento e retorna ao drama.” (TREVISAN, 2009, p. 23)

1888– Fundação da Sociedade Moscovita de Arte e Literatura por Stanislavski, em conjunto com o tenor e professor Theodor Komissarjêvski, o pintor Fiódor Sologoub e o ator, encenador e dramaturgo Alexander Fedótov. Este último, famoso dramaturgo, ator e diretor do Teatro Máli¹⁷, onde Stanislavski conhece Rossi e Salvini, este último casado com a atriz Glikéria Fedótova, com quem Stanislavski tem aulas de interpretação.

Sobre o Teatro Máli o próprio Stanislavski relata:

“O Máli Teatro influenciou, mais que qualquer escola, a minha evolução intelectual. Ensinou-me a ver e observar o belo. O que pode haver de mais útil que essa educação do sentido e do gosto estético? Eu me preparava para cada espetáculo do Máli Teatro. Para isto formou-se um pequeno círculo de jovens, que liam todos juntos a peça incluída no repertório do teatro, estudavam os ensaios e a crítica sobre ela, formulavam seus próprios pontos de vista sobre a obra. Depois íamos todo o círculo assistir ao espetáculo, após o que fazíamos novas discussões, quando trocávamos impressões, voltávamos ao teatro e tornávamos a discutir sobre a peça. Nessas discussões revela-se frequentemente a nossa ignorância em diversos problemas das artes e das ciências. Procurávamos saná-la com novos conhecimentos, arranjando aulas em casa e fora de casa. O Máli Teatro tornou-se o veículo orientador do lado espiritual e intelectual da nossa vida. À adoração ao próprio teatro juntou-se em nós a adoração a algumas atrizes e atores. Eu ainda encontrei os artistas maravilhosos e extraordinários do Máli Teatro, um autêntico buquê de talentos e gênios. Outrora mimado pela ópera italiana, formada quase exclusivamente de celebridades, fiquei mimado também pela pródiga riqueza de talentos desse teatro.” (STANISLAVSKI, 1989, p. 50-51)

1891– Encenação de *Os Frutos da Instrução*, de Tolstoi, primeira obra integralmente dirigida por Constantin Stanislavski.

¹⁷ *Máli* significa “pequeno” bem como *Bolshói* significa “grande”.

1898– Estabelece com seu amigo Niemróvitch-Dântchenko o *Teatro de Arte de Moscou*, que dirige por quarenta anos e onde encena peças de Tchekhov, Gorki, Tolstói, Shakespeare, Goldoni, Puchkin, Gogol entre outros. Nestas montagens teatrais conta também com a presença de alunos seus e de Dântchenko, com o apoio do pintor Símov, do maquiador Gremislavski e a colaboração de uma importante “equipe técnica e administrativa” (TREVISAN, 2009, p. 25-26). É neste local que Stanislavski, durante anos, testa novos métodos e técnicas, registrando os principais aspectos de suas experiências e de outros atores. Esses registros tornam possível a organização de técnicas que rompam com a prática tradicional, até então utilizada, de se aplicar os princípios da oratória ao trabalho de criação. Suas inovações técnicas dão base então ao que viria a ser conhecido como “Sistema Stanislavski”.

1900– O Teatro de Arte de Moscou (TAM) passa a ser mundialmente reconhecido.

1902– Devido às encenações de peças de tendências sociais e políticas realizadas no Teatro de Arte de Moscou, os acontecimentos do TAM passam a ser vigiados pela polícia.¹⁸

1905– A Greve geral, seguida da Revolução Russa, faz o teatro fechar as portas. Stanislavski e Dântchenko, nesse tempo, viajam a outros países em busca de renovação.

1911– Novamente na Rússia, Stanislavski funda o primeiro Teatro Estúdio, lugar de pesquisas e de formação de novos atores segundo inovações que propõe a seus próprios métodos.

1918 a 1922– Stanislavski dirige o Estúdio de Ópera ligado ao Teatro Bolshoi “decidido a aumentar o nível de atuação de seus cantores” (TREVISAN, 2009, p. 32).

1919– O Teatro de Arte de Moscou é obrigado a abrir mão de vários de seus artistas, os quais precisam sair de Moscou e só retornam em 1922, embora o teatro permaneça fechado ao público até 1927 para a preparação de novos espetáculos.

A pesquisadora Maria Trevisan relaciona as fases da vida de Stanislavski com o desenvolvimento gradativo de seu Sistema:

“A experiência de Constantin no Circo Aleksîiev é responsável pelos seus primeiros questionamentos sobre o ato de representar e sobre a relação entre o ator e o público que o assiste. É ali que ele inicia o exercício da técnica vocal e gestual e da construção externa da personagem. No teatro Máli, em plena juventude, Stanislávski aprimora a sua

¹⁸ “Na verdade, a encenação de peças com tendências sociais e políticas simplesmente acompanhou a onda de reivindicações populares que desembocaram na Primeira Revolução Russa.” (TREVISAN, 2009, p. 28-29)

formação intelectual lendo, analisando e assistindo peças teatrais de qualidade. Entra em contato com grandes atores da época, tem aulas de interpretação, e observa atentamente a técnica desenvolvida por eles, tomando-os como exemplo de atuação. Na Sociedade de Arte e Literatura, aperfeiçoa-se como ator e encenador, e, livrando-se das cópias e dos modelos, começa a buscar em si próprio os aspectos externos da construção da personagem. Transita por vários estilos de encenação e começa a organizar o Sistema. No Teatro de Arte de Moscou, desenvolve e aplica esse Sistema, formatando uma base teórica para a arte teatral. Dedicar-se aos processos interiores da emoção e à busca dos elementos de um estado criador, ao mesmo tempo em que renova a expressão corporal dos atores e a plasticidade dos espetáculos. Finalmente, no Estúdio de Ópera de Moscou, investiga a influência do ritmo e das ações corporais na atuação do ator, e chega ao Método das Ações Físicas, mais tarde desenvolvido por Michel Tchekhov e por Meyerhold.” (TREVISAN, 2009, p. 33-34)

A despeito do reconhecimento público da importância de suas descobertas, Stanislavski relutava em publicar suas ideias. Entretanto, com o firme propósito de auxiliar outros artistas, Constantin decidiu escrever e disponibilizar para a leitura do público os livros *A preparação do Ator*, *A construção do personagem*, *A criação de um papel* e *Minha vida na Arte*, livros que nos chegam hoje nas versões em português a partir de traduções das versões em inglês¹⁹.

Sobre a forma na qual foram escritas estas publicações, Elizabeth Reynolds Hapgood, tradutora de uma versão norte americana, traz esclarecimentos aos leitores ao revelar que Stanislavski optou por adotar uma forma de narrativa semifictícia²⁰, na qual ele mesmo aparece como personagem, com o nome de Tortsov, um professor experiente, e também como Paulo, um aprendiz.

1.2 - Princípios de Stanislavski

Após uma leitura atenta da bibliografia deixada por Stanislavski, especificamente dos títulos que possuem versão em português, realizamos um levantamento dos princípios²¹

¹⁹ A grande distância entre as datas das publicações dos livros de Stanislavski (devido à Segunda Guerra Mundial) e também as possíveis diferenças nas traduções, provavelmente trouxeram prejuízos no entendimento das técnicas de Stanislavski. Nesse sentido, os artigos “*The Stanislavski System – Growth and Methodology*” de Perviz Sawoski e *Um elo perdido: Stanislavski, música e musicalidade, teatro, gesto e palavras* dos autores Michel Mauch, Adriana Fernandes e Robson Corrêa de Camargo trazem alguns esclarecimentos.

²⁰ “Resolveu (Stanislavski), portanto, adotar uma forma semifictícia. Que ele mesmo aparece, com o nome de Tortsov, é coisa que não escapará ao leitor arguto nem será difícil perceber que o discípulo estudioso que faz um registro das aulas é o Stanislavski de há meio século, tateando em busca dos métodos mais adequados para refletir o mundo moderno.” (STANISLAVSKI, 2006, p. 13 e 14)

²¹ É sabido que muitos dos pontos listados não são considerados especificamente Princípios de Stanislavski, mas indubitavelmente são necessários à existência e compreensão dos mesmos e, por conseguinte, necessários a esta pesquisa.

utilizados por Stanislavski, quer tenham eles sido descobertos, desenvolvidos e/ou discutidos por ele.

É difícil estabelecer uma ordem linear ou cronológica para as ideias de Stanislavski pois, muitas vezes, ele expôs temas e conceitos que só muito mais tarde iria explicar e, em outras vezes, retomou em uma seção final temas propostos no início das primeiras seções. Na multilinearidade característica de seu pensamento, reside a um só tempo a simplicidade e a complexidade desse autor e, de modo geral, do seu fazer artístico: simples, porque todos os elementos imensuravelmente entrelaçados visavam a uma única e coesa *performance*; complexo porque caberia ao *performer* gerenciar todos os elementos mantendo-os em unidade para que não se tornem a colagem de uma escultura “fragmentada”²² ou um “quebra-cabeça” do qual faltam peças. Vale lembrar que cada elemento Stanislavskiano - e isso também ocorre na grande maioria dos elementos referentes à *performance* -, conecta-se a todos os outros, promovendo uma rede com múltiplos caminhos para a criação.

Por termos consciência da divergência de significados que um mesmo termo adquire em artes distintas, faz-se nos necessário não somente citarmos os princípios utilizados por Stanislavski, mas também trazer à luz seus respectivos significados, fazendo uso das próprias definições fornecidas pelo mestre russo e de explicações mais recentes, advindas da compreensão de outros artistas e pesquisadores.

Nas explanações desta terminologia técnica da qual nos valeremos doravante, geralmente é empregado o termo *ator*, considerando-se que partimos das definições dadas pelo próprio Stanislavski, mas todas elas podem ser, em nosso trabalho, estendidas e experimentadas pelo cantor e por outros artistas de palco. Sugere-se que, sempre onde estiver escrito ator, entenda-se também *cantor*. Para que o entendimento dos tópicos seja mais rapidamente associado à atuação do cantor, faremos uso, quando possível, de exemplos²³ práticos associados à interpretação da canção *Conselhos* de Carlos Gomes, para voz e piano, que será assumida como “canção-tipo” para os exemplos apresentados neste primeiro capítulo.

Embora todos os Princípios estejam em maior ou menor grau inter-relacionados, sendo quase impossível separá-los, tentaremos listá-los segundo a ordem de sua citação nos escritos de Stanislavski.

²² STANISLAVSKI 2006, p. 152-153

²³ Esses exemplos visam contribuir para uma melhor compreensão do trabalho eminentemente prático e experimental realizado e relatado com mais profundidade no Capítulo 2.

1.2. 1 - Ação

Stanislavski relata que, desde sua estreia, o que mais temia no palco era a sensação de inação:

“O espetáculo aconteceu numa pequena casa situada no fundo do pátio da casa senhorial. No arco da casinha semidestruída montou-se um pequeno palco com cortinas feitas de mantas. Como era de praxe, foram montados os quadros vivos “As quatro estações do ano”. Eu – não me lembro se com três ou quatro anos – representava o inverno. Como sempre ocorre nesses casos, colocaram no centro do palco um pequeno abeto cortado, enfeitado com flocos de algodão. Sentaram-me no chão, metido numa peliça, um chapéu de pele na cabeça, uma longa barba branca presa e bigode que subiam constantemente, e eu ali sentado sem saber para onde olhar e o que fazer. A sensação de embaraço diante de uma absurda inação no palco provavelmente me atingiu o inconsciente já naquele momento, pois até hoje eu a temo mais que tudo nos tablados.” (STANISLAVSKI, 1989, p. 17)

Assim, iniciar pela definição de **ação** parece-nos uma boa escolha, considerando que para Stanislavski “a ação é a base da arte que o ator persegue” (2006, p. 66). Em seus escritos, o mestre russo deixa claro que **ação NÃO** corresponde a gesticulações realizadas somente em função do gesto em si; ação não é realizar poses, clichês ou demonstrar afetações. Agir é, muitas vezes, algo diferente e que vai além de certos comportamentos frequentemente observados em *performers*.

A Ação pode ser tanto exterior quanto interior:

“[...] a imobilidade exterior de uma pessoa sentada em cena não implica passividade. Pode-se estar sentado sem fazer movimento algum e, ao mesmo tempo, em plena atividade. E isto não é tudo. Muitas vezes a imobilidade física é resultado direto da intensidade interior, e são essas atividades íntimas que têm muito mais importância, artisticamente. A essência da arte não está nas suas formas exteriores, mas no seu conteúdo espiritual. [...] Em cena é preciso agir, quer exterior, quer interiormente.” (STANISLAVSKI, 2006, p.67)

Outros esclarecimentos importantes sobre as diferenciações entre gesto e **ação**, atividade e **ação**, movimento e **ação**, são feitos por Luiz Otávio Burnier, em seu livro *A Arte de Ator: da técnica à representação*, fruto de suas pesquisas de doutorado. Burnier aponta como gestos alguns movimentos exigidos por certa profissão, como os gestos sacramentais de um padre, ou ainda um aperto de mãos dado por certo alguém que mora na cidade, geralmente periférico, diferente do cumprimento de pessoas do campo, nos quais as mãos partem de dentro do corpo. Pode-se dizer que, para Burnier, o gesto é um movimento

periférico do corpo, enquanto a ação física nasce do centro do corpo, do interior do corpo, da coluna vertebral.

Com respeito às atividades, como lavar chão, lavar pratos, etc., Burnier relata que repeti-las sem um propósito determinado não constitui executar uma *ação* e traz luz ao exemplificar com simplicidade de que forma atividades podem transformar-se em *ações*:

“Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa (e é quase sempre assim), eu tenho de ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito “sólida”. Neste momento vira ação física, porque isto me serve. Estou muito ocupado em preparar o cachimbo, acender o fogo, assim depois posso responder à pergunta.” (GROTOWSKI *apud* BURNIER, 2001, p. 32)

Por último, Burnier distingue movimentos puramente “coreografados” de uma *linha de ações*. Para ele a diferença está nas intenções constantes que uma sequência de ações físicas deve conter, ou seja, é justamente nisso, em possuir um propósito específico, uma justificação interior, lógica e coerente que reside o significado da ação, quer seja interior ou exterior. Stanislavski por inúmeras vezes reitera “o que quer que aconteça no palco, deve ter um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve ter um propósito (específico) e não apenas (...) geral de ficar visível para o público” (2006, p. 65).

Do desenvolvimento desta ideia de indivisibilidade do elo que existe entre a vida física e a vida espiritual de um papel (ou seja, entre o propósito e ação, entre o sentimento e o corpo, entre outros) é que mais tarde surgirá o “Sistema das Ações Físicas”, que será comentado mais adiante neste trabalho.

Acreditamos²⁴ que o trabalho com as ações vem ao encontro de algumas de nossas necessidades enquanto cantores, muitas vezes condicionados, justamente, a esta profunda inação no palco, tão temida por Stanislavski. Na parte prática de nossa pesquisa, mais especificamente relatada no Capítulo 2, serão consideradas várias possibilidades para a criação de ações físicas relacionadas à *performance* de uma canção. O cantor poderá trabalhar com as ações de diferentes maneiras, podendo improvisá-las no início e em seguida justificá-las ou poderá definir ações fundamentais a partir do texto e posteriormente inserir novas ações; poderá ainda justificar suas ações ao mesmo tempo em que as define.

Em nossas experimentações, as ações partem da leitura dos textos poético e musical e do contexto social que evocam, ou de outra inspiração (como uma gravura, uma

²⁴ No Capítulo 1, todos os parágrafos iniciados por palavras em negrito e sublinhadas indicam a transição entre a exposição das ideias de Stanislavski (que geralmente iniciam os tópicos) e a exposição de nossas próprias ideias, as quais seguem até a finalização de cada tópico.

experiência vivida, um quadro, etc.). Para criarmos o exemplo correspondente à canção *Conselhos*, partimos do seguinte texto poético, associado à canção homônima de Carlos Gomes:

Conselhos

Menina, venha cá, veja o que faz!
Se por seu gosto o casamento quer
A vontade ao marido há de fazer
Que este dever o casamento traz.

Se o homem velho for... ou se ainda rapaz
Tome, tome, a lição que ele quiser lhe dar
Se funções e contradições não quiser,
Também não queira que é melhor pra não brigar
Menina venha cá, Veja o que faz!

Procure de agradar sem contrariar,
Pronta sempre a obedecer...
Tenha dele cuidados com amor
Enquanto ao resto deixe lá correr

Se ainda muito moço e arrebatado for
Nada, nada de ciúmes, que seria pior!
O menina venha cá, veja o que faz...
A mulher só faz o homem bom ou mau
Que assim como dá pão, pode dar pau! Ai!

Partindo da leitura desse texto, as ações que poderíamos propor são: chamar (em negrito) e aconselhar, exercidas pelo suposto locutor do texto, ainda não justificadas. Para sua *performance* o cantor necessitará desenvolver outras ações e para isso ele poderá contar com o auxílio de outro princípio técnico, como o das “Circunstâncias Dadas”, elucidado a seguir.

1.2. 2 - Circunstâncias dadas

Provavelmente, essa expressão não foi estabelecida por Stanislavski, já tendo sido anteriormente usada por Puchkin²⁵. As circunstâncias dadas são todas aquelas informações que o enredo da peça fornece. Na análise inicial de uma obra, segundo sugere Stanislavski, devem ser buscadas as circunstâncias capazes de despertar sentimentos, e não os sentimentos em si. Para Stanislavski, as circunstâncias dadas estão sempre ao nosso alcance e são responsáveis por nos dar um contorno geral para a vida dos personagens, do ambiente que os cerca.

Além das circunstâncias fornecidas pelo autor, outras podem ser criadas pelo diretor da peça, pelo cenógrafo, pelo próprio ator, pelo técnico de luz, etc. O ator pode então indagar-se: “Como eu agiria nas circunstâncias determinadas?” ou “Quais ações eu executaria nessas circunstâncias?” A partir da execução dessas ações físicas é que os sentimentos surgiriam espontaneamente.

Utilizamos, então, algumas perguntas-padrão que podem auxiliar os *performers* a encontrar e/ou definir as circunstâncias dadas. São elas: Onde ocorre a ação? Quando ela ocorre? Por quê? Como? Quem as executa? Quais são os acontecimentos? Qual a época? Quais as condições de vida? Quais os acontecimentos sociais e políticos importantes? E assim por diante.

Propor essas questões ao texto da canção *Conselhos*, de Carlos Gomes, por exemplo, levanta uma dificuldade vivenciada pelos cantores durante sua interpretação de canções: evidencia-se o fato de que, frequentemente, essas obras interpretadas não oferecerem um enredo pré-definido ou claramente explicitado aos seus intérpretes. Nesse sentido, sugerimos que os próprios cantores busquem respostas às nossas perguntas-padrão. As respostas que irão gerar as informações de que necessitam para preencher as lacunas observadas não serão dadas, entretanto, de maneira aleatória. A princípio, a própria obra pode fornecer indícios suficientes para a elaboração de respostas que construam sentido. Estabelece-se, portanto, um diálogo entre o autor, a obra e o *performer*. Haverá situações em que o cantor poderá realizar uma pesquisa acerca do processo produtivo da obra, apreendendo algum indício circunstancial relevante. Na ausência de quaisquer informações externas à própria obra, o

²⁵“(…) Tirara o paletó e pegara uma grande e linda faixa, na qual estavam escritas as palavras do aforismo de Puchkin: Sinceridade de emoções, verossimilitude de sentimentos em circunstâncias dadas, isto é o que nossa mente requer do teatrólogo. (...) esta afirmação de Puchkin é a base de tudo. Todo o nosso sistema está baseado nela.” (STANISLAVSKI, 2001, p. 359)

intérprete poderá criar suas próprias respostas, desde que outros elementos disponíveis justifiquem de alguma maneira as respostas criadas. Traça-se, assim, um caminho coerente.

Voltando então à canção *Conselhos*, poderíamos indagar: quem são os personagens? Não havendo no texto nenhuma especificação direta acerca de um determinado personagem, o cantor poderia criar aquele que desejasse: uma mulher e uma menina, um rapaz e uma menina e outra pessoa observando, etc. Optamos por considerar a cena composta por dois personagens: um deles, interpretado pelo próprio cantor, o locutor, seria um personagem de quem coerentemente proviriam as palavras do poema musicado. O outro personagem seria um interlocutor imaginário a quem a mensagem proferida seria bem apropriada. O locutor seria o “Doutor. Velho Experiente²⁶”, indicado como autor do poema na própria partitura e, como interlocutora, teríamos a Menina a quem o Doutor se dirigiria.

CONSELHOS
canção popular brasileira (1884)

Carlos Gomes

"Dr. Velho Experiente"

Allegretto accentata la prima sempre stacc.

Canto

Piano

p staccatissimo cresc. dim. p

stacc.

Me - ni-na, ve-nha cá,

Figura 1: Escolha dos personagens da canção *Conselhos* – de Carlos Gomes (C. 1-10)

Para o Dr. Velho Experiente, poderíamos propor uma idade de cerca de 80 anos, e para a Menina, que poderia ser sua neta ou bisneta, proporíamos a idade entre 4 anos e 7 anos, considerando que o bisavô a chama reiteradas vezes e que as crianças menores são geralmente muito irrequietas, gostando de correr de um lado para outro²⁷. A Menina seria, assim, um personagem imaginário, mas não para o Velho - pois não se trata de um caso de loucura. A menina seria imaginada pelo cantor/ator, que interpretará o Dr. Velho, não se

²⁶ Suposto pseudônimo de Carlos Gomes.

²⁷ Sugestão dada pelo professor e ator Leo Ortiz como contribuição à construção cênica.

tratando a canção, entretanto, de um dueto. A Menina será chamada por aquele que profere o texto.

Onde esses personagens estão? Também não há na partitura especificação quanto ao lugar da ação, o seu cenário. Assim, eles poderiam estar em uma casa, em um salão de festa, em um parque, etc. Vamos considerar, então, que eles estejam em um parque, bastante arborizado, com um lago, um banco de jardim etc.

Quando ocorre a ação? Pode-se buscar a resposta por meio da idealização de uma caracterização climática (enquanto chovia...), de época, (era primavera, outono, etc.) ou ainda uma característica temporal, ou seja, se quem fala está se lembrando de um fato ocorrido, falando, no momento presente da ação, ou ainda prevendo uma ação futura. Situamos nossos personagens em um parque, numa tarde de sol, na primavera, e consideramos que as ações ocorrem no momento presente. Assim, as perguntas vão se sucedendo de acordo com as necessidades do cantor.

Todas estas definições podem respaldar novas ações, por exemplo: se eles estão em um parque, a cena começa com o bisavô e a menina sentados, em pé, ou correndo?

Assim, poderíamos traçar algumas ações para o bisavô, como, por exemplo, levantar, chamar, acenar, procurar a menina (caso ela se esconda atrás de uma árvore), acariciar os cabelos da bisneta, etc. Experimentadas as ações, caberá ao cantor escolher aquelas que formarão mais tarde sua linha contínua de ações físicas e justificá-las com a ajuda das “Unidades e Objetivos”, de que falaremos mais à frente neste capítulo.

1.2.3 - “Se” mágico

Segundo Stanislavski, atrelado às “circunstâncias dadas” está o mágico “se”. É ele que transporta o ator para o mesmo plano das circunstâncias determinadas da personagem, estabelecendo afinidade e analogia entre os sentimentos de ambos. A partir de perguntas tais quais como “o que eu faria se eu fosse tal personagem?” ou “o que faria e como agiria se estivesse em circunstâncias iguais às que ele se encontra?”, o “se mágico” auxilia na construção de ações lógicas e coerentes.

Para Stanislavski:

“O se dá o empurrão na imaginação dormiente, ao passo que as *circunstâncias* dadas constroem a base para o próprio se. E ambos, juntos ou em separado, ajudam a criar um estímulo interior.” (STANISLAVSKI, 2006, p. 81)

“Os poetas de talento, como Shakespeare, nos dão peças transbordantes de genialidade, recheadas do começo ao fim de matéria sedutora para reflexão, em quantidade infinita, com interessantes “se” mágicos e circunstâncias determinadas.” (STANISLAVSKI, 2002, p. 204)

Com relação ao *se mágico* é importante mencionar que a aplicação desse recurso de modo nenhum significa que os atores devam “entregar-se a algo parecido com a alucinação”, mas é aconselhável sempre que se lembrem de “que estão rodeados pelo cenário e pelos adereços.” (STANISLAVSKI, 2001b, p. 125)

Para evitar frequentes confusões feitas quando se fala acerca de certos elementos que lidam diretamente com a imaginação, entre eles o próprio *se mágico*, traduzimos as considerações de Perviz Sawoski, em seu artigo “O Sistema Stanislavski – Crescimento e Metodologia” (do original em inglês “The Stanislavski System – Growth and Methodology”):

“In Stanislavskian technique, as in most other theatre training techniques, an actor does not actually *believe* in the truth of the events on stage, only in the *imaginative creation* of them. Indeed, an actor who honestly believed himself to be **Hamlet** would be deeply deluded and in need of psychiatric help. This then posed the problem of creating the *appearance* of reality for the spectator. Stanislavski’s answer to this problem was in the creation of the ‘Magic If.’ The actor tried to answer the question, “If I were in *Macbeth*’s position, what would I do?” Thus, the character’s objectives drove the actor’s physical action choices. Through the stimulus of the powerful ‘if,’ an actor could make strong theatrical choices that would appear to the audience as real, true and believable.” (SAWOSKI, s.d., p. 7)

“Nas técnicas Stanislavskianas, assim como na maioria das outras técnicas de preparação do teatro, um ator não *acredita* realmente na veracidade dos eventos no palco, somente na *criação imaginativa* deles. De fato, um ator que honestamente acreditasse ser ele mesmo **Hamlet** estaria profundamente iludido e precisando de ajuda psiquiátrica. Isto então constituiu o problema de criar a *aparência* de realidade para o espectador. A resposta de Stanislavski para este problema estava na criação do ‘Se Mágico’. O ator tentaria responder a questão, “Se eu estivesse no lugar de *Macbeth*, o que eu faria?”²⁸ Então, os objetivos do personagem conduziram as escolhas das ações físicas do ator. Por meio do estímulo do poderoso ‘se’, um ator poderia fazer escolhas teatrais consistentes que para o público pareceriam reais, verdadeiras e críveis.” (Tradução nossa)

Assumimos então que, em síntese, o *se mágico* é uma ferramenta que auxilia o ator a se posicionar numa condição equiparada à do personagem, trabalhando sua imaginação criativa.

²⁸Sawoski sugere que esta sentença poderia ser melhor formulada para: “As an actor playing Macbeth, what would be the most appropriate choices of action I make to fulfill the character’s objectives?” Ou seja, “Se sou um ator que representa Macbeth, quais seriam as escolhas mais apropriadas em termos de ações que eu faria para realizar os objetivos do personagem?” – Tradução nossa.

Em nossa “canção-tipo”, por exemplo, consideramos que o cantor não precisa ser necessariamente um senhor de cerca de 80 anos, mas imaginar quais seriam as sequências de suas ações, “se” tivesse essa idade, como agiria em situações análogas a do personagem, com qual mentalidade agiria “se” tivesse nascido na mesma época do personagem, qual seriam pensamentos condizentes, como andaria “se” fosse esse personagem etc.

1.2. 4 - Imaginação

Na opinião de Stanislavski, “*a imaginação artística*” é “uma das principais forças criadoras de nossa arte” e é por meio dela que as circunstâncias propostas pelo dramaturgo e “o seco registro dos fatos” podem ser recriados em uma forma viva. Assim:

“(…) Sem imaginação não pode haver criatividade. (...) O ator precisa saber aplicar sua fantasia a toda espécie de temas. Deve saber como criar em sua imaginação uma vida verdadeira com qualquer material que lhe seja dado. Como uma criança, ele deve saber brincar com qualquer brinquedo, e achar prazer em seu jogo. O ator tem plena liberdade de criar o seu sonho, desde que este não se extravie muito do pensamento e tema básico do dramaturgo.” (STANISLAVSKI, 2002, p.38)

Outras proposições que observamos a partir dos escritos de Stanislavski sobre a imaginação são: 1- A imaginação, quando exercitada diariamente, pode fazer com que as circunstâncias propostas na peça tornem-se habituais na vida imaginária do ator, transformando-se numa segunda natureza do ator. 2- Alguns fatores, reais ou imaginários, podem auxiliar em tal exercício como, por exemplo, a observação contínua e atenta e a percepção das características de certas pessoas, fatos e lugares; a acumulação de impressões, lembranças e especialmente a definição de toda uma sorte de detalhes extremamente necessários ao teatro. 3- Nesse propósito de praticar e desenvolver a imaginação, também é de vital importância buscar não tolher²⁹ a espontaneidade imaginativa, deixando livre a criatividade e apenas cuidando para que a mesma não vá a direções distintas às da trama da obra interpretada.

²⁹ “Quando acabei de contar o que via com minha visão interior, senti-me logo tentado a criticar o tolo produto de minha imaginação, mas Tortsov sacudiu os braços excitadamente e disse: - Não faça isso, pelo amor de Deus! Você não tem o poder de ordenar a si mesmo que evoque estas ou aquelas lembranças, conforme sua vontade. Deixe que elas revivam espontaneamente e atuem como poderosos estimulantes para a sua criatividade de ator. A única condição é que não contradigam essencialmente a trama fundamental da peça, como o dramaturgo a escreveu.” (STANISLAVSKI, 2002, p. 206)

Perviz Sawoski considera que todos os diferentes aspectos do Sistema Stanislavski requerem do ator uma rica fonte de imaginação. Quanto mais fértil a imaginação do ator, mais interessantes seriam as escolhas feitas em termos de objetivos, ações físicas e circunstâncias dadas criadas em torno do personagem³⁰.

É também por uma imaginação abastada que o *performer* pode ter uma percepção e compreensão mais profundas das circunstâncias internas e externas da vida, na peça e no seu papel, pois, além de todas as qualidades citadas, “a vida da imaginação tem a vantagem de não conhecer obstáculos nem demoras.” (STANISLAVSKI, 2002, p.39)

Consideramos que para o cantor de canções, a imaginação talvez seja ainda mais fundamental ao exercício de sua *performance* do que para sua atuação em outros gêneros performáticos, não apenas porque esse gênero de obra breve não evidencia as informações tão necessárias das quais falamos, mas porque a imaginação e o corpo, e consequentemente a voz do cantor com suas características (timbres, ruídos, intensidade, alturas), estão imensurável e inseparavelmente conectadas. Se pedirmos ao cantor que assuma o corpo de um velho, quer seja um velho atlético ou debilitado, e solicitarmos que ele fale uma frase, é possível que seu timbre vocal seja alterado juntamente com sua postura corporal.

Nosso corpo se ajusta quase que instantaneamente à nossa imaginação e esse recurso é também frequentemente estimulado durante nossas aulas de canto. É por intermédio da imaginação de situações ou imagens, cenários, figuras que o cantor regula seu timbre vocal, abaixa ou sobe sua laringe, enrijece ou afrouxa seus músculos abdominais, estica ou retrai sua língua, fecha ou abre sua boca, produzindo, com tais movimentos corporais, os diversos timbres vocais de que é capaz, até alcançar aquele que considera mais adequado ao seu propósito.

Assim, a imaginação, já tão presente nas descrições anteriores, é um fator imprescindível para a efetivação de técnicas vocais e teatrais e, portanto, para a *performance*, de modo que acreditamos que os *performers* não devam medir esforços para desenvolvê-la no exercício de seu ofício.

³⁰ Tradução adaptada de: “Obviously, all the different aspects of the Stanislavski System required the actor to possess a rich source of imagination. The more fertile the actor’s imagination, the more interesting would be the choices made in terms of objectives, physical action and creating the given circumstances around the character.”(SAWOSKI, s.d., p. 8)

1.2. 5 - Concentração da Atenção

Constantin acreditava que, por diversas vezes, quando o *performer* está no palco, ele tende a voltar sua atenção especialmente para a plateia, estando e/ou demonstrando preocupar-se com suas impressões. Não raro isso o deixa perdido, desconcertado, com dificuldade de executar ações como andar, sentar, olhar, as quais, embora simples e corriqueiras na vida cotidiana, podem se tornar difíceis quando o ator está em público.

Isto ocorre porque:

“(...) o ator, quando entra em cena perante o público, pode perder o domínio de si por medo, embaraço, timidez, agitação, senso de responsabilidade esmagadora, dificuldades insuperáveis. Nesse instante, ele é incapaz de falar, ouvir, olhar, pensar, querer, sentir, andar ou sequer mover-se de maneira normal, humana. Sente uma necessidade nervosa de agradar o público, de se exhibir e esconder seu próprio estado.” (STANISLAVSKI, 2006, p. 313)

Em consequência, várias ações precisam ser reaprendidas. De acordo com Sawoski³¹, nas práticas de Stanislavski a concentração é a chave para a reeducação dos atores no que concerne à realização das ações. Com o propósito de auxiliar os atores nesta tarefa, Stanislavski cria os “Círculos de Concentração” ou “Círculos de Atenção”.

Estes “Círculos” foram criados para que os atores pudessem exercitar sua concentração da seguinte maneira: um holofote projetava, primeiramente, um pequeno círculo de luz ao redor do ator que por sua vez deveria manter sua atenção em objetos, pessoas, ações, etc., que estivessem somente dentro desse pequeno círculo. Nessa primeira fase, o menor círculo de atenção que abrangia somente o ator foi chamado de “Solidão em Público”, e mesmo diante de uma grande audiência, o ator deveria ser capaz de estar sozinho. Depois, o círculo de luz era aumentado, alcançando um tamanho médio, e posteriormente, um tamanho ainda maior, até que atingisse toda a extensão do palco, devendo o ator manter sua atenção sempre dentro dos limites propostos pelos círculos de luz.

Em outras experiências, o círculo de luz passava de um objeto a outro, demonstrando também como os atores constantemente passariam sua atenção de um ponto a outro dentro do palco, constituindo assim uma *linha sólida* de focos diferentes. Um ator (e seu

³¹ “Believing rightly or wrongly that concentration was the key to ‘re-educating’ the actor, Stanislavski created ‘Circles of Concentration’ (of attention).” (SAWOSKI, s.d., p. 11) “Acreditando (Stanislavski) corretamente ou erroneamente que a concentração era a chave para ‘re-educar’ o ator, Stanislavski criou ‘Círculos de Concentração’ (de atenção).” – Tradução nossa.

personagem) que, porventura se apegasse a um só objeto durante todo o ato ou a peça, seria considerado desequilibrado, “vítima de uma *idée fixe*” (STANISLAVSKI, 2006, p. 306).

A seguir exemplifica-se o exercício do “Círculo de Atenção”:

“Subi e dei vários passos para a lareira. Fez-se escuridão total. Depois, de alguma parte, surgiu um *spotlight*, que acompanhava meus movimentos. Embora perambulando, sentia-me à vontade e confortável, no centro de um pequeno círculo. Andei de um lado a outro da sala, com o *spot* me seguindo. Fui até a janela e ele também veio. Sentei-me ao piano, com a luz, ainda. Isto me convenceu de que o pequeno círculo de atenção que anda com a gente era a coisa mais essencial e mais prática que já me haviam ensinado. Para demonstrar seu uso, o diretor narrou-me um conto hindu, sobre um marajá que, na hora de escolher um ministro, declarou que só aceitaria o indivíduo que fosse capaz de dar a volta à cidade andando sobre a sua muralha, tendo na mão um prato cheio de leite até a beira, sem derramar uma só gota. Vários candidatos, ouvindo gritos, assustando-se ou então levados por outras distrações deixaram entornar o leite. “Esses”, disse o marajá, “não são ministros”. Veio outro então, e nenhum brado, nenhuma ameaça, nenhum tipo de distração conseguiam fazê-lo despregar os olhos da beira da tigela.

- Fogo! – exclamou o comandante das tropas militares.

Atiraram, mas sem qualquer resultado.

- Eis aí um verdadeiro ministro – exclamou o marajá.

- Você não ouviu a gritaria? – perguntaram.

- Não.

- Escutou os tiros?

- Não. Eu estava vigiando o leite.” (STANISLAVSKI, 2006, p.120-121)

O mestre russo também realçou a diferença entre o que ele denominou “atenção baseada no intelecto” e “atenção baseada no sentimento”. Poder-se-ia dizer que a primeira é referente às características físicas de um objeto, ou seja, à sua forma, dimensões, detalhes, etc., e a segunda refere-se aos aspectos relacionados às circunstâncias imaginadas, que podem transformar o próprio objeto, acentuando a reação que ele provoca nas emoções do ator, ou seja, de onde este objeto provem, quem era seu antigo dono, qual a importância histórica ou afetiva que este objeto pode ter tido etc.

É importante esclarecer que quando Stanislavski utiliza o termo “objeto”, não se refere somente a objetos materiais inanimados, mas aos “objetos de atenção” que podem ser: um candelabro, um objetivo a ser cumprido, um animal de estimação, uma ação que alguém executa e para a qual o ator volta sua atenção, uma expressão facial, um olhar, um tom de voz etc.

Esses exercícios de atenção são ainda mais importantes a partir do momento em que a observação do objeto desperta o desejo de se executar com ou sobre ele uma ação e, reciprocamente, essa ação intensifica a observação, ampliando a atenção e a concentração.

O ator deve deixar-se interessar pelo objeto a partir da criação de um objetivo a ele relacionado. Esses vários pequenos objetivos físicos que inicialmente são executados somente pelas ações, e fixam a atenção do *performer* no palco, posteriormente podem ser diretamente conectados ao enredo da peça³².

Concentrar-se em tantos pontos de atenção, pensar no papel, nos processos técnicos, na plateia, nas palavras, nas deixas, na sonorização, na melodia, na interação com os outros músicos ou atores, pode parecer uma tarefa extremamente complexa, e por esse motivo Stanislavski faz uma comparação entre o ator (ou no caso desta pesquisa, cantor) e o malabarista de circo, que “não hesitaria em enfrentar coisas muito mais complicadas, e correndo risco de vida.” Segundo ele, o malabarista pode executar suas ações porque a atenção é feita de várias camadas que não interferem umas nas outras e após uma enorme quantidade de trabalho, tempo e exercícios disciplinados, o hábito traz fluidez à maior parte da atenção.

Outro fator importante é que a atenção do ator irá direcionar a atenção do público, por exemplo:

“Uma língua tagarela, mãos e pés que se movem mecanicamente não substituem o olhar perspicaz. Os olhos do ator que olha para um objeto e o vê atraem a atenção do espectador, e por isso mesmo indicam-lhe o que *ele* deve olhar. Reciprocamente, um olhar vago permite que a atenção do espectador se desvie do palco.” (STANISLAVSKI, 2006, p.113)

O ator deve então concentrá-la no palco, na peça, no papel, no cenário e não no auditório, embora, indubitavelmente, a plateia comungue³³ com a *performance*.

Adaptamos essa ideia para nossa “canção-tipo”, na qual os pontos de atenção poderiam estar voltados para os *Objetos Imaginários*, a exemplo de uma bengala, a Menina, um laço de fita em seu cabelo, um detalhe ou objeto presente no parque etc. O cantor poderia avaliar também qual a importância emocional ou social que esses objetos teriam

³²“(…) Além disso, acharam muitas coisas para fazer ali, vários pequenos objetivos físicos que tiravam sua atenção da plateia, fixando-a no palco. (...) De início, faziam tudo isso simplesmente pelas ações, porque estavam emocionalmente empenhados nelas. Mas logo, com o auxílio de Tortsov, puderam transferir o que faziam no barco para alguma coisa mais diretamente ligada ao enredo (...)” (STANISLAVSKI, 2002, p.171) “O importante é que você o deseje sinceramente, e acredite na possibilidade de atingir seu objetivo. Se assim fizer, sua atenção ficará plenamente concentrada nas ações físicas que você preparou. Enquanto isso, sua própria natureza, libertada da supervisão, fará por você o que nenhuma psicotécnica pode realizar conscientemente.” (STANISLAVSKI, 2002, p. 284)

³³“He however did not advocate that the actor *forget* the audience, or tries to believe it did not exist. That, he felt, would be contradictory to the art of theatre, because the audience was an important ‘co-creator’ of the *performance*.” (SAWOSKI, s.d. p. 11) “Ele (Stanislavski) entretanto não defendia que o ator *esquecesse* os espectadores, ou tentasse acreditar que o público não existe. Isto, ele reconheceu, seria contraditório a arte do teatro, porque o público era um importante ‘co-criador’ da *performance*.” – Tradução nossa. Ver tópico Comunhão na página 57.

para o seu personagem. Além disso, para facilitar o gerenciamento das informações, o cantor poderia, intencionalmente, coincidir ou distanciar a mudança de pontos de atenção das mudanças ocorridas na música, como mudanças harmônicas, de seções etc. Por exemplo:

The image displays two staves of a musical score in G major (one sharp). The first system, starting at measure 6, features a vocal line and a piano accompaniment. A blue box highlights measures 6-8, labeled 'Tônica (Lá bemol maior)', 'Dominante', and 'Tônica'. A red box highlights measures 9-10, labeled 'Dominante de Dó menor'. The second system, starting at measure 10, includes performance directions: 'rall.' (measures 10-11), 'a tempo' (measure 12), and 'sempre stacc.' (measures 13-14). A red box highlights measures 10-11, labeled 'Dó menor' and 'Dominante'. A blue box highlights measures 12-14, labeled 'Dominante de Lá bemol maior' and 'stacc. Lá bemol maior'. The lyrics are: 've-ja o que faz! Se por seu gos-to o ca-sa-men-to quer... A von-tade ao ma-ri-do há de fa-zer Que es-te de-ver o ca-sa-men-to traz... Se o ho-mem ve-lho'.

Figura 2: Mudanças Harmônicas que podem direcionar as mudanças cênicas (pontos de atenção, ações, subtexto, etc.) em *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 5-14)

Se na introdução da música o personagem estivesse caminhando com o ponto de atenção voltado para si mesmo e para a sua bengala e depois voltasse sua atenção para a Menina com quem fala, poderia, no compasso 7, mudar sua atenção para outro objeto que o remetesse ao seu próprio casamento, por exemplo, sua gravata, uma flor, etc. Isto seria uma mudança da atenção prévia para a ambientação harmônica em Dó menor. Da mesma forma, o cantor poderia voltar sua atenção para a Menina, tanto no compasso 13, quando volta para Lá bemol Maior (Tônica), quanto no compasso 12, quando realiza as mudanças que o preparam para a transição.

1.2. 6 - Relaxamento dos Músculos

O controle do relaxamento muscular³⁴ tem trazido muitas dúvidas aos atores no que diz respeito à produção vocal porque, conforme veremos abaixo, o trabalho vocal muitas vezes aponta para um completo relaxamento, paradoxalmente associado a um complexo controle muscular:

“Voz: neste primeiro momento, ela era trabalhada junto com os exercícios físicos, ou a partir de um conjunto de movimentos que exploravam distintos níveis e qualidades de tensão. Como se sabe, voz é respiração e corpo. Isso é evidente, mas, no caso do ator, significa algumas particularidades específicas, que podem determinar alterações na metodologia do trabalho vocal. Normalmente, no contexto do trabalho de voz para o cantor ou em trabalhos de terapia vocal, o indivíduo fica em pé, com o peso ligeiramente para frente, a garganta e a cabeça relaxadas; nessa postura, o indivíduo se concentra em sua respiração e na emissão da voz. Para um ator, isso simplesmente não funciona, pois ele não pode estar relaxado no palco, a menos que represente um morto! Nossa arte significa trabalhar as tensões e suas variações. Lembremos Etienne Decroux: ele dizia que a lei da vida é a do menor esforço para o maior efeito, e a da arte de ator, a do maior esforço para o menor efeito (princípio este retomado por Eugenio Barba). Não existe arte de ator no relaxamento, mas, ao contrário, na tensão (que varia de forte a fraca). O importante como ressalta Grotowski, é não fechar a laringe. Talvez ele tenha sido o diretor ocidental que mais tenha pesquisado a questão da voz para o ator.” (BURNIER, 2001, p. 116)

Além das questões vocais, o relaxamento dos músculos tem gerado outras dúvidas na produção de artigos valiosos como, por exemplo, o já anteriormente citado *The Stanislavski System – Growth and Methodology*, em que o autor coloca:

“Os pensamentos de Stanislavski sobre relaxamento eram baseados na premissa que para alcançar o controle de todas as faculdades motoras e intelectuais, o ator precisava relaxar seus músculos (...) Entretanto, sua linha de raciocínio sobre isto era um pouco obscura. Por um lado, ele muito corretamente (com razão) identificou a tensão muscular como a causa para várias constrições na *performance*. Algumas dessas constrições poderiam ser a perda de plenitude (volume) vocal, uma aparência física endurecida (como que de madeira), ou o bloqueio da criatividade. Essas preocupações foram válidas porque os atores tem sido conhecidos por ‘travar’³⁵ por causa da tensão muscular. Entretanto sua ideia de que somente quando um ator estivesse *totalmente* relaxado poderia a *performance* ser de algum modo boa, é problemática. Deixe-nos considerar a afirmativa de Stanislavski por um momento, no que diz respeito ao balé, uma forma de arte

³⁴O controle do relaxamento muscular, que deveria ter sido colocado junto com a parte exterior do treinamento, foi antecipado por Stanislavski (2006, p. 131) provavelmente para evitar que os alunos tivessem lesões durante o processo. Ele nos revela sua preocupação a esse respeito quando narra uma situação em que um de seus alunos fictícios se lesionou.

³⁵“Travar” foi o termo mais adequado encontrado para a tradução de “*clam up*”: *suddenly stop talking, especially when you are nervous or shy* – ou seja – repentinamente parar de falar especialmente quando se está tímido ou nervoso. Fonte: *LONGMAN Exams dictionary*, editora Longman Pearson, 2009.

altamente disciplinada. Quando bailarinas aparentemente deslizam (planam) sem esforço, saltam, fazem piruetas, elas não estão completamente relaxadas, mas mantêm certos músculos abdominais fortemente enrijecidos. Elas também retesam ou contraem outros músculos com o intuito de alcançar aquela fluidez de movimento. Na verdade, se elas estivessem totalmente relaxadas, elas perderiam energia, forma e não conseguiriam atingir seu alto nível de mestria (artístico). Ao contrário, uma oposição na contração e alongamento dos músculos ajuda a obter aquela aparência de leveza (facilidade).” Tradução nossa³⁶.

Todavia, algumas dúvidas podem ser sanadas mediante uma leitura com mais acuidade dos relatos de Stanislavski (2006, p. 134), nos quais o autor considera ser imprescindível relaxar os músculos tanto em cena, quanto na vida real, mas impossível libertar o corpo inteiramente de todas as tensões desnecessárias. Desse modo, como ser humano, o ator (e o cantor) estando inevitavelmente sujeito à tensão muscular, pode estar atento a todas as partes do corpo, no intuito de controlar algumas das tensões, impedindo que haja uma tensão exacerbada. O ator irá treinar este controle até que a auto-observação e a redução ou extinção da tensão desnecessária se tornem fluidas.

A consciência de que as tensões são inerentes à condição humana, mas também de que o ator deve tentar apreender este ciclo de “tensão-relaxamento-tensão-relaxamento”, seria primordial ao ator/cantor, à medida que Stanislavski acredita que a própria rigidez muscular interfere na experiência emocional interior³⁷ assim como nas nuances de sentimentos e ações.

Inferimos, de tudo isso, que o mestre russo não pretendia alcançar um relaxamento completo, mas sim, doses adequadas de relaxamento e tensão para partes distintas de um trabalho.

³⁶ “Stanislavski’s thoughts on relaxation were based on the premise that in order to achieve control of all motor and intellectual faculties, the actor needed to relax his muscles (...) However, his line of reasoning on this was somewhat unclear. On one hand he quite rightly identified muscular tautness as the cause for several constrictions in performance. Some of these constrictions could be loss of fullness of voice, a ‘wooden’ physical appearance, or the blockage of creativity. These concerns were valid because actors have been known to ‘clam up’ through muscular tension. However his suggestion that only when an actor was *totally* relaxed, could the performance be any good, is problematic. Let us consider his statement for a moment, with regard to ballet, a highly disciplined art form. When ballerinas appear to effortlessly glide, leap, pirouette, they are not completely relaxed, but hold certain abdominal muscles tightly in. They also stretch or contract other muscles in order to achieve that fluidity of motion. In fact, if they were totally relaxed, they would lose energy, form and not be able to achieve their high level of artistry. Instead, an opposition in contraction and elongation of muscles helps achieve that look of effortlessness.” (SAWOSKI, s.d, p. 13)

³⁷ Para provar tal hipótese Stanislavski (2006, p. 132-133) sugere que se alguém estiver exercendo muita tensão muscular (carregar um piano, por exemplo) e tentar se lembrar de um cheiro de queimado, da sensação ao toque de um veludo, de um sabor, ou tentar cantar uma cavatina, será muito difícil realizar estas atividades.

Se a questão dos supostos empecilhos existentes entre a produção vocal e a ação corporal traz preocupações aos atores, que dirá aos cantores que pretendem desenvolver um trabalho cênico para suas *performances*. Neste sentido, acreditamos ser importante esclarecer que talvez o artifício mais útil na técnica vocal (tanto para fala, quanto para o canto) não seja tentar se livrar de todas as tensões, como muitas vezes se tem dito e ensinado, mas saber controlar as tensões musculares de forma que elas se tornem mais adequadas ao resultado que se busca.

Embora a busca pelo relaxamento seja intensamente objetiva nas pedagogias da técnica vocal, sobretudo para iniciantes que muitas vezes imprimem tensões desnecessárias capazes de afetar a saúde e a eficiência vocal, é fato que, hoje em dia, cantores com técnica vocal bem desenvolvida tenham a consciência do grau de tensão que necessitam controlar, seja diminuindo ou imprimindo tensão no controle diafragmático, na altura da laringe e até mesmo, de maneira não diretamente voluntária, na alteração de tensão das pregas vocais – o ajuste fonatório, necessário à produção dos mais diferentes sons vocais. Estes são apenas alguns dos pontos, se considerarmos que a voz é um resultado não só de trabalhos atribuídos ao conjunto anatômico do trato vocal, mas a todo um corpo que canta e ainda aos fatores emocionais que voluntária ou involuntariamente interferem na produção e controle da voz.

Assim como diferentes alturas dos sons cantados constroem os desenhos melódicos a partir da atuação fisiológica relacionada aos diferentes graus de contração e relaxamento das pregas vocais, um cantor também pode desenhar a “melodia de seus músculos”³⁸, empregando mais ou menos energia muscular nos diferentes momentos da obra, concentrando energia nesta ou naquela parte do corpo.

Se a melodia musical é uma alteração das figuras musicais no espaço e no tempo, da mesma forma o desenho melódico do corpo cantor pode ser traçado pela disposição desse corpo no espaço, por seu ritmo cênico corporal e suas possíveis variações. O *performer* pode coincidir ou não esses fatores com os elementos musicais, mas o mais importante é que as escolhas sejam feitas de modo consciente.

As variações de tensões musculares são, geralmente, muito trabalhadas nos exercícios de *Pré-Expressividade*, mas para demonstrar como este trabalho pode estar vinculado a alguns momentos musicais, facilitando a atenção do cantor, escolheremos, por exemplo, os elementos de dinâmica e articulação. Vejamos:

³⁸ BURNIER, 2001, p.102.

Figura 3: Controle das doses de tensão corporal direcionado por uma relação com as indicações de dinâmica e de expressão contidas na partitura musical – *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 48-56)

No compasso 49, onde está indicado *staccato leggero*, o cantor pode imprimir mais tensão em suas pernas, como quem tenta correr atrás de alguém e não consegue, ou ainda no compasso 53 (com anacruse) o *performer* teria a opção de aumentar sua tensão junto ao *marcato ritenuto* ou, ao contrário, acompanhar a ideia do pianíssimo anterior juntamente com o *col canto* que se segue, para fazer transição entre tensão e relaxamento corporal, armazenando assim energia para o *fortíssimo* que virá no final.

1.2. 7 - Unidades

No preparo de uma peça, segundo propõe Stanislavski, não se deve tentar abarcar o todo de uma só vez, mas dividir esse todo em partes, as quais o mestre russo denominou *Unidades*. Para ele, o ator pode exercer essa divisão indagando a si mesmo: “Qual é o cerne da peça – a coisa sem a qual ela não pode existir?” (2006, p.156) e dessa maneira encontrar as unidades fundamentais, logo depois o ator deve rever ou repassar esses pontos principais, essas unidades, sem entrar em detalhes, num primeiro momento.

Constantin sugere que no decorrer do processo de preparação, à medida que o artista julgar necessário, ele deverá decompor estas grandes unidades em unidades menores e menores ainda, conforme necessitar. Contudo, essa divisão em pequeninas partes,

geralmente, é provisória³⁹, pois, depois de trabalhado e absorvido o conteúdo das unidades, torna-se imprescindível que as mesmas sejam fundidas em unidades maiores porque, provavelmente, isso tornará a peça mais íntegra e unificada, mais facilmente gerenciável para o ator.

As unidades maiores podem conter em si e evocar, dentre outros elementos, os objetivos, as ações e as emoções das personagens. Elas servem como pontos de referência, constituindo uma linha que, extremamente ligada à linha de ações físicas, guiará o trabalho do ator. A esse respeito, Stanislavski exemplifica:

“- Perguntaram a um certo piloto como conseguia lembrar-se, numa longa viagem, de todos os mínimos pormenores de uma costa, com as suas curvas, seus bancos de areia e recifes. E respondeu: “Não me preocupo com eles, sigo sempre pelo canal.” Assim também deve guiar-se o ator, não por uma infinidade de detalhes, mas por aquelas unidades importantes que, como sinais, demarcam o canal para ele e o conservam na linha criadora certa.” (STANISLAVSKI, 2006, p.151)

Outra tarefa a ser feita é nomear as unidades. Essa nomeação pode ser feita empregando-se um substantivo⁴⁰ (STANISLAVSKI, 2006, p. 160), diferentemente dos objetivos, os quais são referidos com o emprego de verbos. O mestre russo considera, ainda, que por meio de um nome que sintetiza a essência da unidade, pode-se descobrir também o seu objetivo fundamental. Disto infere-se que quando o objetivo fundamental muda, há alteração na unidade e vice-versa.

Optamos, na canção *Conselhos*, por dividir a peça em pequenas e grandes unidades, concomitantes com as seções musicais, e nomeá-las:

COMPASSOS	SEÇÕES MUSICAIS	UNIDADES MENORES	UNIDADES MAIORES
01 a 04	Introdução	A Menina e o Casamento	Conselhos para o Casamento
05 a 12	A		
13 a 20	B	Os Pretendentes	Direitos do Marido
21 a 28	C	As Soirées	
29 a 32	Repetição da Introdução	O Início do Casamento	Deveres da Esposa
33 a 40	A'		
41 a 48	B'	O Meio do Casamento	
49 a 56	C'	O possível fim do Casamento	

Quadro I: Divisão da canção *Conselhos* - de Carlos Gomes - em Unidades Menores e Unidades Maiores de acordo com as seções musicais.

³⁹ (STANISLAVSKI, 2006, p. 152-153)

⁴⁰ Ver tópico Objetivos na página 53.

1.2. 8- Objetivos

Segundo propõe Stanislavski, os objetivos criadores precisam ser críveis e devem exercer atração sobre o *performer*, instigando-o a agir. Com esse propósito são nomeados, assim como as unidades e, nesse caso, poderá haver a utilização de verbos que incitem a ação. Na prática, começa-se apenas acrescentando *eu quero* antes de outras palavras (eu quero vencer, eu quero dinheiro, etc.) e então, partindo desta pequena junção, formulam-se perguntas tais quais: “Que devo fazer para conseguir vencer?”, “Que devo fazer para conseguir o quero?” (STANISLAVSKI, 2006, p. 157 e 161) e as respostas a estas perguntas conduzirão às ações a serem executadas.

Para que os atores não se percam em objetivos inúteis, o mestre russo lista nove qualidades de objetivos corretos (benéficos):

- a) Devem estar dentro do palco. Devem dirigir-se aos outros atores, e não aos espectadores.
 - b) Devem ser pessoais, porém análogos aos do personagem que estiver sendo interpretado.
 - c) Devem ser criadores e artísticos, pois sua função é de cumprir o principal objetivo da nossa arte: criar a vida de uma alma humana e transmiti-la sob forma artística.
 - d) Devem ser verdadeiros, para que o *performer*, os seus companheiros de palco e o público possam acreditar neles.
 - e) Devem ser reais, vivos e humanos, e não mortos, convencionais ou teatrais (mecânicos).
 - f) Devem ter a qualidade de atrair e comover o *performer*.
 - g) Devem ser claramente definidos e típicos do papel que estiver sendo representado. Não devem tolerar indefinição alguma. Devem estar claramente entretecidos no contexto dos papéis.
 - h) Devem ter valor e conteúdo, para corresponderem ao corpo inteiro do papel. Devem ter profundidade, e não apenas escumar á superfície.
 - i) Devem ser ativos, para impelir o papel à frente e não deixar que fique estagnado.
- (STANISLAVSKI, 2006, p. 156)

Por meio da concretização da difícil missão de manter ininterrupta a sequência lógica de objetivos (físicos ou psicológicos, conscientes ou inconscientes) que correspondam aos desejos e ações da personagem é que o *performer* (durante as falas ou em silêncio) conseguirá manter também a vida interior e exterior de seu papel, resistindo às “tentações” de cair em chavões e de recair em sua própria vida” (STANISLAVSKI, 2002, p. 77). É exatamente esse aspecto de continuidade da vida de um papel que Stanislavski compara à composição de óperas e sinfonias:

“Os objetivos são como as notas musicais, formam os compassos, que por sua vez produzem a melodia, ou melhor, as emoções – um estado de mágoa, alegria etc. A melodia se desenvolve, formando uma ópera ou uma sinfonia, ou seja, a vida de um espírito humano num papel, e isso é o que a alma do ator canta. (...) Quando o ator realiza seu objetivo unicamente por meio do cérebro, não pode sentir ou viver seu papel, mas apenas dar um relatório sobre ele. Será, portanto, não um criador, mas um repórter do seu papel.” (STANISLAVSKI, 2002, p. 72)

Percebe-se então que as Unidades contêm em si os Objetivos, que por sua vez incitam Ações e ambos, Objetivos e Ações, podem estimular as Emoções.

Procuramos, a partir dessas diretrizes, *Objetivos* adequados às unidades escolhidas e complementamos nossa tabela:

SEÇÕES MUSICAIS	UNIDADES MENORES	OBJETIVOS (Verbos)
Introdução	A Menina e o Casamento	Quero dar a ela uma lição.
A		Quero prepará-la para um bom casamento
B	Os Pretendentes	Quero que saiba como é a vida
C	<i>As Soirées</i>	Quero que se contenha
Repetição da Introdução	O Início do Casamento	Quero que ela me dê atenção
A'		Quero que entenda as prioridades de uma esposa
B'	O Meio do Casamento	Quero que aceite as falhas masculinas
C'	O possível fim do Casamento	Quero que entenda que um marido pode ficar furioso

Quadro II : Inserção dos Objetivos relacionados às Unidades Propostas.

1.2. 9 - Fé e Sentimento da Verdade

Stanislavski deixa bem claro que, ao empregar o termo *Verdade*, está fazendo referência a uma verdade cênica, intrínseca à arte dramática, distinta da verdade da vida real. Ele considera a existência de dois tipos de verdade, sendo o primeiro “o que é criado

automaticamente e no plano dos fatos reais” e o segundo, o “tipo cênico, que é igualmente verdadeiro, mas que tem origem no plano da ficção imaginativa e artística”; é “algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer” (STANISLAVSKI, 2006, p. 168).

Stanislavski considera que quando o ator conseguir perceber *verdade física* em suas ações (lógicas), aí então obterá também a crença, a fé na realidade e em seus atos físicos. A verdade não existe sem a crença e nem a crença sem a verdade. Visando alcançar a crença em suas ações, o *performer* poderá reduzi-las a partes menores, até que seja capaz de acreditar nelas, e assim manterá sua crença nas pequeninas e grandes ações ao longo de toda a peça, dando vida ao papel e assim, será convincente para si mesmo, para os companheiros de palco e também para os espectadores.

Para o mestre russo, os atores que tentam inutilmente forçar seus sentimentos, nunca poderão crer neles, porque da fé na verdade das ações físicas é que as emoções virão à tona espontaneamente, correspondendo à autenticidade do que o corpo faz.

Consideramos também que, se na interpretação de Conselhos, de nosso exemplo, o cantor não conseguisse, por exemplo, crer cenicamente na veracidade do parque onde seu personagem se encontra, ele poderia então praticar o modo de andar em seus mínimos detalhes - a maneira de pisar, a textura da grama, o equilíbrio, dobrar dos joelhos) - a fim de obter em cada detalhe uma verdade cênica e crer nela.

1.2. 10 - Memória das Emoções (ou Memória Afetiva)

Especialmente influenciado pelo psicólogo francês Theodule Armand Ribot⁴¹, Stanislavski desenvolveu um intenso trabalho relacionado à Memória das Emoções. Nessa técnica espera-se do ator que ele possa recriar circunstâncias determinadas tão precisas que façam ressurgir sentimentos anteriormente sentidos pelo ator em sua vida real que ficaram armazenados em sua memória. Esses sentimentos revividos, análogos ao do papel, seriam então o material com o qual o ator traria vida e profundidade ao papel.

Embora acreditasse ser possível evocar sentimentos já vividos, Stanislavski tinha plena consciência da instabilidade dos sentimentos e da dificuldade em fixá-los, e mesmo

⁴¹ “Théodule-Armand Ribot (18 de dezembro de 1839 - 9 de dezembro de 1916), psicólogo francês nascido em Guingamp, estudou no Liceo de San Briec (*Lycée de St Briec*).” Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9odule-Armand_Ribot Acesso em 18 de Jul. de 2012

nesta primeira fase⁴², instruía seus pupilos a não pensar em sentimentos, mas esforçar-se para recriar as mesmas condições nas quais os sentimentos foram sentidos outrora e assim, por meio de fatores conscientes, alcançar e ativar o subconsciente.

Decidimos não tomar por base neste estudo a Memória das Emoções. Entretanto, no caso de um cantor fazer a opção de utilizar esse aspecto da técnica, isso poderia ocorrer da seguinte maneira: suponhamos que o cantor em questão não tenha uma bisneta. Nesse caso ele poderia reparar nas emoções que sente por uma filha, sobrinha, ou até mesmo por um objeto e recorrer a essas emoções transportando-as para o seu papel, inserindo-as de algum modo ao contexto da peça, mesmo que não estejam, num primeiro momento, ligadas a tal contexto.

1.2. 11 - Memória dos Sentidos

Outro tipo de memória, por vezes relacionada à memória das emoções e muito útil ao trabalho do ator é a Memória dos Sentidos: visão, audição, olfato, paladar e tato. As principalmente usadas são a memória visual e auditiva, pelas quais se reconstroem interiormente imagens visuais (pessoas, feições, paisagens, objetos, cenários, etc.) e imagens sonoras (melodias, vozes, entonações, etc.).

Nesse sentido temos:

“Dos nossos cinco sentidos, o da vista é o mais receptivo às impressões. O ouvido também é extremamente sensível. Por isso é que as impressões depressa se fazem, por intermédio dos nossos olhos e ouvidos. É sabido que alguns pintores têm o dom da visão interior em tão alto grau que podem pintar retratos de pessoas que eles já viram, mas não estão mais vivas. Alguns músicos têm igual capacidade de reconstruir, interiormente, os sons. Repetem naturalmente a execução de uma sinfonia inteira recém-ouvida. Os atores também possuem esse mesmo tipo de capacidade visual e auditiva. Utilizam-nas para imprimir em si mesmos – e mais tarde evocar – toda sorte de imagens visuais e auditivas; o rosto de uma pessoa, sua expressão, a linha do corpo, o andar, os maneirismos, movimentos, voz, entonações, traje, características raciais.

(...) certas pessoas, principalmente os artistas, são capazes de recordar e reproduzir não só coisas que viram e ouviram na vida real como, também, nas suas imaginações, coisas não vistas nem ouvidas. (...)

- E os outros sentidos? – perguntou alguém. – Precisamos deles também?

- Está claro que sim disse Tortsov. – Pense na cena inicial, com os três glutões, no *Ivanov*, de Tchekhov (...) Você terá que interpretar essa cena de modo a dar água, tanto na sua boca quanto na nossa. Para fazê-lo será forçado a ter uma lembrança vivíssima de algum manjar delicioso. Senão, vai exagerar e a cena não sentirá prazer gustativo algum.

- Onde utilizaríamos o sentido do tato? – perguntei.

- Numa cena tal como a temos no *Édipo*, em que o rei cegou-se e usa o sentido do tato para reconhecer as filhas. (...)” (STANISLAVSKI 2006, p.208-209)

⁴² Ver sobre as duas fases de Stanislavski no tópico Adaptação e Prática, no capítulo 2.

Acreditamos que para a canção *Conselhos*, sentidos interessantes a serem utilizados seriam o tato (afagar as plantas, a criança, o cabelo grisalho), o olfato (sentir o perfume de determinada planta ou cheiro de algum bicho), a visão (observar o ambiente) e a audição (ouvir os ruídos característicos do parque e da criança). O cantor lírico pode fazer amplo uso da memória auditiva. Primeiramente, pode tentar se lembrar de sons do campo ou de sons que a escrita musical evoca, criando ambiências ou verdadeiros cenários, porque esses sons estarão sempre presentes para auxiliá-lo.

Uma segunda forma de uso da memória auditiva pelo cantor pode dar-se por meio de seu próprio condicionamento. O cantor pode levar uma gravação da canção que irá interpretar, ou trechos dela, para circunstâncias análogas às que deseja reproduzir em cena e assim tentar se condicionar a associar a parte musical com as ações e sensações pelas quais passará. Certamente será necessário ter um cuidado especial com essa indução de estímulo sonoro, a fim de que o intérprete não seja aprisionado por uma determinada sensação, mantendo-se sempre capaz de dar outra roupagem à sua *performance*.

1.2. 12 - Comunhão

A Comunhão, segundo Stanislavski, consiste em manter-se o fluxo ininterrupto da corrente de comunicação, na qual o ator - chamado ‘sujeito’-, possuindo um ponto de atenção - chamado ‘objeto’-, emite e absorve informações (pensamentos, sentimentos, etc.) num constante processo de troca.

Constantin reitera que, ao emitir informações, o ator não deve simplesmente despejar suas falas e ações “tagarelando”, mas executá-las cuidadosamente até assegurar-se de que elas foram plenamente recebidas pelos companheiros de palco. Assim também, ao absorver informações, deve estar atento e tomar conhecimento do que o parceiro diz, como se o dissesse pela primeira vez, pois diversas vezes o que ocorre é que os *performers* somente atuam durante os trechos nos quais possuem falas e param de atuar nos momentos de silêncio. Isso ocorreria analogamente com um cantor em *performance* com outros músicos.

Stanislavski concebia três tipos de comunhão: 1 – A comunicação direta com um objeto (ou companheiro) em cena e, por meio desta, a comunicação **indireta** com o público; 2 – A autocomunhão; 3 – A comunicação com um objeto ausente ou imaginário.

Seguindo a linha de pensamento de que a comunicação com o público deve ocorrer indiretamente, evita-se que um ator entre em contato direto com o público e ignore seu colega de palco, vindo a cair no puro exibicionismo. Isto, todavia, não exclui a essencialidade da comunicação (comunhão) com o público, porque a presença e co-ação do público são tão importantes que representar sem público se assemelharia a “cantar num salão sem ressonância”, ao passo que “representar para um público numeroso e simpatizante é como cantar numa sala de acústica perfeita.” (STANISLAVSKI, 2006, p. 245).

No processo da comunhão, além dos fatores externamente perceptíveis, que exigem um aparato físico bem treinado, tais como a expressão dos sentimentos pelo olhar, do pensamento pela palavra, da emoção pela entonação vocal, das mãos, do corpo como um todo, etc., conta-se também com fatores invisíveis de comunicação, ou seja, com informações passadas diretamente de pessoa para pessoa, quer seja por ativação de seus subscientes ou por emparelhamento com a bagagem de vida que cada ser humano contém. Deste modo:

“(...) As pessoas comungam umas com as outras por meio de correntes interiores invisíveis, radiações de seu espírito, compulsões da sua vontade. Estas têm, no palco, um efeito direto, imediato, poderoso, e transmitem coisas que nem as palavras nem os gestos são capazes de transmitir. A pessoa vive um estado emocional e pode fazer com que outras, com as quais está em comunhão, o vivam também. Um grande e inveterado erro dos atores é suporem que, na vasta expansão do edifício do teatro, só tem qualidade cênica o que é visível e audível para o público. (...) Alguns crêem que a condição de ter de criar em público é um empecilho. Ao contrário, isso estimula esse tipo de comunhão, porque o ambiente de um espetáculo, fortemente impregnado com a excitação nervosa da multidão, serve como o mais eficiente dos canais para a criatividade do ator. (...) O sentimento da massa realça o seu sentimento de estar eletrizado, intensifica o clima do auditório e aumenta o fluxo das correntes interiores. Despeje o ator as radiações de suas emoções quando estiver silencioso ou imóvel, na escuridão ou em plena luz, consciente e inconscientemente. Ele deve acreditar que elas representam o meio mais eficaz, irresistível, sutil e poderoso de transmitir as coisas importantíssimas, superconscientes, invisíveis, que não podem ser formuladas em palavras pelo dramaturgo.” (STANISLAVSKI, 2002, p.130-131)

A Comunhão seria obtida, em grande parte, pela “Concentração da Atenção” e também pela “Adaptação”.

Entendemos que, se o *performer* pretende comunicar-se com seu comparsa imaginário, no caso da canção *Conselhos*, precisará concentrar-se na Menina e emitir suas informações em direção a ela, adaptando-se à sua altura, ao sentido do seu olhar, certificando-se de que ela entende e absorve o que ele diz e o que ele insinua.

1.2. 13 - Tempo-Ritmo

O Tempo-Ritmo está presente na construção externa (ações físicas), interna (ações psicológicas) e nas falas (ações vocais) do personagem e da obra a ser interpretada. Para Stanislavski, o *performer* deve se conscientizar do Tempo e do Ritmo inerentes ao movimento, à ação e, conseqüentemente, à vida.

Stanislavski traz em suas experiências alguns exemplos sobre o treino e utilização do Tempo-Ritmo, ou seja, o Tempo-Ritmo pode ser exercitado primeiramente de forma externa, como, por exemplo, executando-se fisicamente um *ostinato* de determinada célula rítmica, por meio de palmas, ou passos, ou produção de sílabas, tentando demonstrar a um colega, pela execução rítmica, certo clima ou circunstância, tentando adivinhar qual situação alguém está tentando demonstrar ritmicamente, etc. Posteriormente, este trabalho será apenas interior, invisível, semelhantemente a contagem do tempo feita pelos músicos durante a execução de uma sinfonia, todavia, sempre que o ator tiver dificuldade no trabalho interior, poderá recorrer à expressão física do Tempo-Ritmo.

Brincando e jogando com as infinitas variações e combinações de Tempos e Ritmos, o ator percebe a influência direta que o Tempo-Ritmo exerce sobre sua disposição interior, sugerindo climas, estados emocionais e reações psicológicas. Sendo assim, o mais importante não é que o trabalho rítmico desenvolvido seja entendido por outros, mas primeiramente que sirva de estímulo à ação e à imaginação de quem o desenvolve.

Mais uma vez a constituição da peça, ou da *performance*, é equivalente à constituição de uma ópera ou sinfonia, a saber: assim como cada músico, cada personagem possui ritmos variados, embora possa existir um pulso ou tempo comum a todos; os ritmos e tempos mudam de acordo com as seções da peça (musical ou dramática); esta combinação de transições compõe o todo da peça e também seu caráter, se é triste, alegre, nobre, etc.; os artistas e diretores tem a flexibilidade de alterar os tempos e ritmos, mas caso não estejam adequados ao conteúdo da peça, corre-se o risco de não alcançar o resultado final desejado à comunicação.

Sobre a relação existente entre Ritmo, Espetáculo e Público, Jussara Fernandino, perpassando pelas estéticas teatrais referenciais do Século XX, expõe:

“A importância da conexão entre o ritmo, a energia e o público também é descrita por Brook ao pontuar sobre apresentações realizadas em palco italiano, nas quais o contato com a plateia se dá apenas ao abrir das cortinas. Comenta que muitas vezes o espetáculo

apresenta-se em um ritmo e o público encontra-se em outro, sendo que, ainda, cada espectador possui seu ritmo próprio. Segundo o encenador, a harmonização desses ritmos entre si é fundamental para que a estrutura rítmica do espetáculo se desenvolva plenamente. Afirmo que, em sua experiência com espetáculos abertos, construídos nessa concepção, o movimento, o gesto ou o som constituem mecanismos utilizados para promover tal harmonização. Quanto aos recursos musicais, exemplifica: “basta a primeira batida do bumbo para que músicos, atores e espectadores passem a compartilhar do mesmo mundo, pulsando em uníssono [...] e num ritmo comum.” (FERNANDINO, 2008, p. 78)

Entendemos que o Tempo em cena é equivalente à pulsação em música, determinada pelos andamentos estipulados. Por exemplo, um compasso de quatro tempos em um andamento *Presto* fornece uma sensação de tempo mais acelerado, ao passo que um mesmo compasso de quatro tempos em um andamento *Adagio* fornece uma pulsação e consequente sensação de tempo mais lenta. Deste modo, o Tempo deve ser preenchido por diferentes durações de movimentos, pausas e outros elementos que constituirão o Ritmo da melodia de ações, do mesmo modo que as diferentes durações de notas musicais formam melodias em um pulso de andamento pré-estabelecido.

Consideramos, ainda, que o Ritmo é importante para a arte, justamente porque é de suma importância para a vida. Cada ser vivo possui ritmos bem delineados em sua respiração, em seu andar, mastigar, etc., encerrando em si uma polirritmia⁴³ vital, a qual sofre alterações interna ou externamente de acordo com as variações emocionais, ambientais e físicas às quais o indivíduo está submetido. Vale lembrar que também, pelo caminho inverso, a simples audição, visualização (entre outros) de determinado ritmo, também altera os fatores emocionais, psicológicos e corporais.

Na prática da canção *Conselhos*, o tempo ritmo pode ser tirado de várias fontes, mas para aproveitarmos mais plenamente as possibilidades musicais iremos exemplificar os vários tempos ritmos e as possíveis significações dos mesmos a partir das células rítmicas da canção. Lancemos foco sobre as células rítmicas que aparecem durante toda a peça:

⁴³ “(...) nas delineações e tendências emocionais, interiores, complicadas e contraditórias, apenas um tempo-ritmo não nos pode servir. É preciso combinar vários.” (STANISLAVSKI, 2001a, p.284-285)

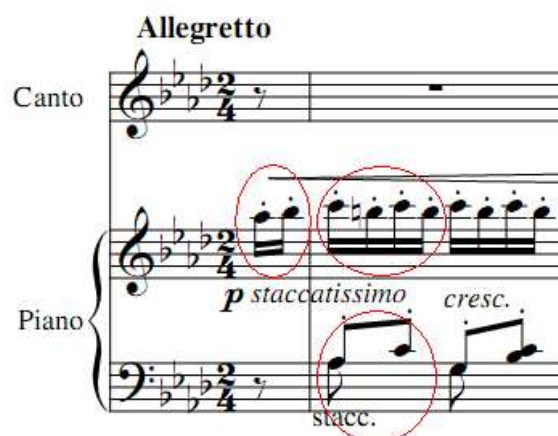


Figura 4: Seleção de Células rítmicas frequentes na partitura musical, para constituição do Tempo-Ritmo do personagem – Grupos de semicolcheias com anacruse – *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 1 com anacruse)

23

quei-ra, que é me-lhor pra não bri-gar Me - ni - na ve-nha cá, Ve - ja o que

ritenuto espress.

espress. (col canto)

28

faz Come prima la prima Pro

stacc. cresc. dim. Come prima

accentata

Figura 5: Seleção de Células rítmicas frequentes na partitura musical, para constituição do Tempo-Ritmo do personagem – Colcheia pontuada com semicolcheia – *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 24-28)



Figura 6: Seleção de Células rítmicas frequentes na partitura musical, para constituição do Tempo-Ritmo do personagem – Agrupamentos diferentes de colcheias e semicolcheias – *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 33-37)

Observam-se, basicamente, 3 células rítmicas que predominam na estruturação composicional da canção *Conselhos* de Carlos Gomes, que está em compasso binário simples (2/4) e caráter *Allegretto*. Logo no primeiro compasso, o compositor apresenta duas dessas três células, ou seja, grupos de colcheias e semicolcheias, as quais no decorrer da obra aparecem em *Legato* (c. 35) e *Staccato* (c.02), preenchendo os compassos ou intercaladas com pausas (c. 34), agrupadas de 2 em 2, 3 em 3, ou de 4 em 4. Essas figuras sempre aparecem nas anacruses dos compassos, trazendo uma sensação de um moto que vai sempre para frente. A terceira célula rítmica que aparece com certa frequência na peça é colcheia pontuada com semicolcheia (c.27).

O cantor pode então praticar um *ostinato*⁴⁴ com seu corpo ou sua fala de cada uma dessas células, ou então intercalá-las, formando outras células, ou ainda tentar executar corporalmente uma polirritmia, até encontrar a combinação rítmica mais conveniente a seu personagem e conseguir interiorizá-la.

Alguns desses ritmos serão mantidos no processo interior, modificando a intenção e a energia interna do cantor. Outros podem ser trazidos à caracterização externa. As colcheias em *staccato* podem, por exemplo, corresponder aos passos do Velho experiente, às vezes leves, às vezes pesados. Nesse caso, pode-se combinar o tempo da música com os tempos das passadas e essa sincronia, realçando simetria entre música e ação, traria certamente comicidade à cena. Em outros casos isto poderia ser feito a título de experimentação, havendo modificações em alguns pontos da atuação.

⁴⁴ Nessa prática o cantor pode andar repetidamente imitando com suas passadas uma célula rítmica, ou imitá-la com palmas, sílabas, etc. Até conseguir fluência para a célula rítmica escolhida.

A propósito, a canção foi composta obedecendo a certa simétrica, apresentando as frases sempre o mesmo número de compassos e tendo sido as seções também organizadas segundo esquema simétrico.

Outra possibilidade de aproveitamento do Tempo-Ritmo seria manter sempre a respiração do personagem em anacruse, mesmo quando ele não fosse cantar, mantendo uma idéia de cansaço e de estado ofegante. É importante ressaltar que alterando o Tempo-Ritmo interno e/ou externo pode-se também alterar todo o caráter da representação.

Por fim, outra propriedade do Tempo-Ritmo seria ainda a de trazer plasticidade e fluidez ao movimento cênico em decorrência da criação de uma linha contínua de atenção e com ela de um fluxo ininterrupto de ação e energia.

1.2. 14 - Superobjetivo⁴⁵

Para Stanislavski, o Superobjetivo é o que move o ator na sua atuação. É a essência à qual todos os outros objetivos e unidades estão subordinados. O esforço constante do ator em direção ao superobjetivo deve desencadear a “linha direta de ação”, que por sua vez é composta por várias ações, unidades e objetivos do papel. Por exemplo:

“As raízes da ação direta devem ser procuradas nas paixões naturais, nos sentimentos religiosos, sociais, políticos, estéticos, místicos e outros, nas qualidades ou vícios inatos, nas boas ou más origens, em tudo o que há de mais desenvolvido na natureza do homem, e que misteriosamente o governa. Todo e qualquer acontecimento em nossa vida interior, ou na vida exterior que nos cerca, tudo é importante em função do elo misterioso, muitas vezes inconsciente, que se liga a alguma idéia principal, às nossas aspirações inatas e a uma linha de ação direta que é o nosso espírito humano. Assim, o avarento busca em tudo o que lhe acontece o elo secreto com a sua aspiração de enriquecer. O homem ambicioso, com a sua sede de honrarias, o esteta, com os seus ideais artísticos. Muitas vezes, na vida como no palco, a linha direta só se manifesta inconscientemente. Só aparece definida depois do fato, e sua meta final, o superobjetivo, esteve, secretamente, inconscientemente, atraindo, puxando para si, as nossas aspirações humanas.” (STANISLAVSKI, 2002, p.101)

⁴⁵ Em nosso trabalho manteremos o termo Superobjetivo que provém de nossas consultas às traduções existentes em português. Contudo, fomos sinalizados pelo professor Ernani Maletta sobre o termo mais adequado para a tradução que seria “Supertarefa” e do qual, acreditamos, a definição pode trazer ainda mais benefícios à nossa construção cênica, por estar “Supertarefa” mais relacionado ao conceito de Ação. Sobre essa diferença, Andrea Paris escreve: “O tradutor Jorge Saura do livro de Knébel, *El Último Stanislavsky Análisis Activo de la Obra y el Papel*, edição de 1999, em nota, coloca que supertarefa é mais próximo do original porque daria a idéia de processo, de algo que precisa ser realizado em um determinado período. Já superobjetivo representa uma idéia de chegar ao fim do processo, objetivo máximo que se encerra em si. (...)” (PARIS, 2010, p. 33)

Poderíamos dizer que o superobjetivo inconsciente do Dr. Velho Experiente, motivo fundamental de todas as suas ações, seria não o de aconselhar sua bisneta, mas o de parecer um sabichão, um entendido no assunto. Poderíamos definir esse Superobjetivo por: Quero ser Admirado.

1.2. 15 - Linha direta de ação

Nas palavras de Stanislavski, a linha direta de ação⁴⁶ é o *leitmotiv* da obra, ou seja, é o motivo condutor que, em conjunto com o superobjetivo, guia a criatividade e os esforços do ator durante toda a obra. Esta linha é o trilho seguro sobre o qual o *performer* se move no desenrolar da peça, passando por diferentes paisagens e ambientações (circunstâncias dadas, objetivos, etc.), e que lhe ajuda a não se desviar do tema principal.

À linha direta de ação, enquanto fio conector da obra, entrelaçam-se não apenas a sequência de ações físicas, mas outros fios que a fortalecem, tais como: o subtexto (que é a linha direta no que diz respeito à linguagem), a linha de ações vocais (fala, som, canto) e a linha contínua das emoções que surgem correspondente e paralelamente à linha de ação externa.

Segundo as proposições de Stanislavski, repetindo a sequência de ações físicas o ator: 1- reforça cada vez mais a linha direta de ação, fazendo com que as ações se tornem orgânicas e gerando vida ao seu papel; 2- delinea a linha do ser físico e com ela, em virtude do elo indissolúvel existente entre corpo e alma, as ações interiores (os sentimentos) do papel; 3- consolida os impulsos interiores, principalmente se repetir as ações sem movimentos grandes, mas com a expressão dos olhos, da face e das extremidades corporais. Para Constantin, a linha direta de ação é a matéria-prima com a qual o ator trabalha.

Assumimos, então, que estando essa matéria-prima sujeita à intervenção artística cabe ao artista dar a ela leveza, ou reforçá-la, trabalhando com suas dinâmicas, agógica, tempo e ritmo, disposição no espaço (altura, densidade), etc., até chegar à forma plástica almejada.

⁴⁶ “Em algumas bibliografias recentes, tem-se usado ao invés de linha direta de ação, linha transversal de ação.” (PARIS, 2010, p. 33)

A arte dramática é constituída pelos conflitos gerados por meio da interposição de ações diretas e ações diretas opostas⁴⁷ (reações), as quais, embora conflitantes, se compensam e se complementam para a composição harmoniosa do todo.

A linha direta de ação pode compreender a linha de ações físicas, a linha de ações vocais, as contra-ações, todos em direção ao superobjetivo. Pelo fato de a linha de ações vocais, subtexto e outros pontos serem discutidos somente mais adiante, por enquanto o exemplo será formado apenas pela linha de ações físicas.

SEÇÕES MUSICAIS	UNIDADES MENORES	OBJETIVOS (Verbos)	AÇÕES FÍSICAS
Introdução	A Menina e o Casamento	Quero dar a ela uma lição.	Levantar-se e Respirar Profundamente
A		Quero prepará-la para um bom casamento	Andar até a bisneta
B	Os Pretendentes	Quero que saiba como é a vida	Apertar as bochechas da bisneta
C	<i>As Soirées</i>	Quero que se contenha	Lembrar-se
Repetição da Introdução	O Início do Casamento	Quero que ela me dê atenção	Andar até a bisneta
A'		Quero que entenda as prioridades de uma esposa	Listar – Beijar o ar
B'	O Meio do Casamento	Quero que aceite as falhas masculinas	Pentear os bigodes - sobrancelha
C'	O possível fim do Casamento	Quero que entenda que um marido pode ficar furioso	Andar desistindo Abaixar e Machucar a própria coluna

Quadro III: Exemplos de ações que podem ser associadas às unidades e aos objetivos fornecidos para a canção *Conselhos* - de Carlos Gomes.

À escolha do intérprete, podem ser criadas mais ou menos ações físicas, quantas julgar necessário.

⁴⁷ “Mas no palco, como na vida real, é impossível executar sem obstáculos qualquer movimento, esforço ou ação. Inevitavelmente nos chocamos contra os movimentos e esforços opostos de outras pessoas, ou com acontecimentos conflitantes, ou com obstáculos causados pelos elementos, ou com outros empecilhos. A vida é um *esforço* sem trégua: ou vencemos ou somos derrotados. Assim também, no palco, lado a lado com a ação direta, haverá uma série de *ações diretas opostas*, por parte de outras personagens, outras circunstâncias. O entrechoque e o conflito dessas duas ações diretas opostas é que constitui a situação dramática.” (STANISLAVSKI, 2002, p.102)

1.2. 16 - Subtexto

O subtexto é um texto feito da trama de pensamentos, palavras, intenções, desejos, etc., que se esconde nas entrelinhas de um texto (teatral, poético, musical, jornalístico, etc.), e é manifesto não pelas palavras do texto, mas pelas entonações, gestos, pausas psicológicas e outros recursos que o ator (cantor) emprega. Para Stanislavski, a linha de um papel deve ser retirada do subtexto e, assim, cabe ao ator tecer cuidadosamente o subtexto de seu próprio papel, quer seja para os momentos em que emite ideias ou para quando absorve ideias dos comparsas. O ator deve saber em cada momento, não somente as falas de seu personagem, mas também o que sua personagem pensa e planeja.

O mestre russo nos alerta que na elaboração do subtexto é preciso ter cuidado para que ele não seja, por um lado, desprovido de conteúdo significativo, e por outro, extremamente complicado e carregado, de tal maneira que impeça a fluência do texto. Um subtexto substancial é rico, mas permite que o texto se desenvolva num ritmo adequado.

Com relação à interação “subtexto texto-teatral”, percebe-se nos relatos das experiências de Stanislavski que, geralmente, o trabalho da expressão teatral insere e testa primeiramente o subtexto e depois o texto, com o intuito de “não introduzir no subtexto da peça um palavreado mecânico, aprendido de cor e desprovido de alma” e também para não “desgastar o brilho” das palavras da peça (2002, p. 173).

Quando um intérprete é capaz de demonstrar os aspectos de seu personagem e de trazer vida para seu papel antes mesmo de fazer uso das palavras fornecidas pelo dramaturgo, o subtexto se torna um agente libertador para sua criação artística, permitindo-lhe co-criar com o autor da peça e gerar resultados diversos. Por isso:

“(…) a peça impressa não é uma obra acabada enquanto não for encenada no palco por atores e animada por emoções humanas autênticas. O mesmo se pode afirmar de uma partitura musical: só é realmente uma sinfonia quando executada num concerto por uma orquestra de músicos. (...) Todo o sentido de qualquer criação dessa espécie está no subtexto latente. (...) Quando são faladas, as palavras vêm do autor, o subtexto vem do ator. Se assim não fosse, o público não teria o trabalho de vir ao teatro, ficaria em casa, lendo a peça impressa. (...) [Então] Cabe ao ator compor a música dos seus sentimentos para o texto do seu papel e aprender como cantar em palavras esses sentimentos. Quando ouvimos a melodia de uma alma viva, então, e só então, podemos avaliar plenamente o valor e a beleza das falas e de tudo que elas encerram.” (STANISLAVSKI, 2001a, p.165-166)

Assim, dos fatos apreendidos do texto fornecido pelo autor, o ator pode inferir vários subtextos, os quais por sua vez renovarão o texto.

Acreditamos que o trabalho do cantor será enriquecido à medida que ele conceber um subtexto para seu personagem. Utilizaremos um pequeno trecho para exemplificarmos o subtexto e ao mesmo tempo exemplificar a função que a parte musical pode exercer sobre o subtexto ajudando o cantor. Em nossa canção-tipo, o piano tece vários comentários à parte cantada:

The musical score is for the piece "Conselhos" by Carlos Gomes, measures 10-19. It is written in B-flat major (two flats) and 2/4 time. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the following lyrics: "zer Que es-te de - ver o ca - sa - men - to traz Se o ho - mem ve - lho for..... Ou se a - in - da ra - paz To - me to - me, a li - ção que e - le qui - ser lhe". The piano accompaniment includes various musical markings: "rall." at measure 10, "a tempo" at measure 11, "sempre stacc." at measure 12, "col canto" at measure 13, "p" at measure 14, "stacc." at measure 15, "cresc." at measure 16, and "poco riten." at measure 17. Red circles highlight specific musical phrases in the piano part: the first circle is around the piano part in measure 12, the second circle is around the piano part in measure 13, and the third circle is around the piano part in measure 16. The piano part in measure 16 is marked "col canto".

Figura 7: Encaixe do subtexto em comentários musicais – *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 10-19)

Se nesse trecho a ação for “apertar as bochechas da bisneta”, essa simples ação física poderá ser justificada pela intenção de chamar de forma mais direta a atenção da pequena Menina, transmitindo-lhe, olhos nos olhos, o texto: “Se o homem velho for, ou se ainda rapaz (...)” com o Subtexto: “O importante é que ela faça um bom (\$\$\$) casamento”. As repetições da linha melódica vocal que o piano executa na mão direita (c. 13 e 16) podem ser compreendidas tanto como sendo pensamentos do próprio Velho quanto sendo falas da Menina, às quais o velho precisaria reagir. Caso fosse escolhida a primeira opção, na repetição do piano executada no compasso 16, o subtexto do Velho poderia ser: - Como farei para essa pequena entender o que quero dizer?



Figura 8: Encaixe do subtexto em comentários musicais – *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 29-37)

Se escolhêssemos a segunda opção, considerando a repetição (c. 33 e 34) como correspondendo às reações da Menina, poderíamos ter uma reação da Menina de “olhar para o bisavô” e simplesmente “tagarelar” com sua voz infantil o que ele diz.

Outra opção extraída dessa canção-tipo seria obter o subtexto a partir do ponto de vista de um observador, ou narrador, que nesse caso poderia ser o Pianista que acompanha a obra, possível comparsa do cantor em uma interação cênica.

Figura 9: Encaixe do subtexto em comentários musicais – *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 43-51)

Essas movimentações descendentes em graus conjuntos, e com cromatismo em alguns momentos, podem sugerir uma atmosfera *buffa* à canção, e caso o pianista resolva interagir cenicamente, poderia ser ele o escolhido para criar e exprimir um subtexto com suas expressões faciais e corporais, tomando por base as direções da escrita musical.

Levando-se em conta que a comunicação vai muito além da fala, pode-se, ousadamente, dizer que o texto é o que o ator fala, ao passo que o subtexto é o que ele intenta comunicar.

1.2. 17 - Perspectiva

Segundo Constantin Stanislavski, o ator precisa conscientizar-se de duas perspectivas, a sua própria e a do personagem. Se por um lado o personagem não sabe o que lhe acontecerá no futuro, por outro, o ator, tendo a linha de seu papel reforçada e por vezes encenando-a repetidamente dia após dia, ao mesmo tempo em que atua, observa as atitudes de sua personagem (se ela chora, ri, briga, etc., em cena) e a direciona durante toda a peça.

A perspectiva do ator tem a faculdade de atrair as atitudes do personagem e de reforçar o significado de cada parte em especial. Stanislavski nos diz que, mesmo que seja para dizer uma só palavra ou apenas para entrar e sair do palco, o personagem e o ator devem ter suas perspectivas bem delineadas em relação ao papel, embalando assim as ações (interiores e exteriores) do personagem.

A perspectiva do ator (cantor) é o conhecimento que ele tem sobre o todo, inclusive a certeza sobre o futuro da personagem, permitindo-lhe distribuir e relacionar harmoniosamente as partes do papel, dosando sua energia e a do personagem. Como aponta Stanislavski:

“Você nunca deve se gastar numa arrancada curta. Deve ter sempre em mente a profundidade, a perspectiva, a meta distante acenando. O que eu disse agora é igualmente aplicável ao som da voz, à fala, aos gestos, movimentos, ações, expressão facial, temperamento e ritmo – andamento. Em todos estes terrenos é perigoso soltar as rédeas, esbanjar tudo. É preciso ser econômico e fazer uma estimativa justa dos nossos poderes físicos e dos meios que dispomos para traduzir em termos de carne e osso a personagem que interpretamos.” (STANISLAVSKI, 2001, p. 247)

Em nossa concepção, na canção *Conselhos*, nosso personagem não sabe para onde irá, seu desenho a ser traçado no palco, ou a reação da bisneta, mas o cantor, concentrado em sua linha de ações, objetivos, intenções e subtexto, direcionará o personagem, desenhando por intermédio de seu corpo e de sua voz uma trajetória no palco. Resumidamente, a perspectiva do personagem é a vivência do passado e uma projeção do futuro, que contribuem para constituir o tempo presente que ele vive em cena.

1.2. 18 - Adaptação

Para Stanislavski, um ator de sentimentos limitados, mas com grande capacidade de adaptação, pode ter mais sucesso ao transmitir suas emoções que aqueles com emoções profundas, mas desprovidos da capacidade de ajustar-se, de adequar-se. Adaptar é fazer uso de meios internos e externos para se ajustar às outras pessoas (objeto), às circunstâncias propostas, ao espaço, etc., e às alterações que todos os elementos envolvidos na cena podem sofrer durante o processo de comunicação.

Pensamos que, na *performance* de *Conselhos*, se o cantor ensaiasse sem a presença de cenário ou objetos cênicos e, por algum motivo, fosse acrescentada uma cadeira ao seu espaço cênico, ele teria que fazer toda uma sorte de adaptações para utilizar esse novo objeto. Teria de se adaptar no sentido de fazer novas escolhas como, por exemplo, escolher se daria atenção a esse objeto, como se relacionaria com ele, se tocaria a cadeira, se a usaria com sua função convencional e se sentaria nela, ou se essa cadeira representaria outro objeto (uma pessoa, uma árvore, etc.), se andaria em direção à cadeira, ou se a circundaria, etc.

Seguindo esse raciocínio, se em vez de uma Menina *imaginária*, uma cantora ou atriz desempenhasse esse papel, outras adaptações e escolhas teriam que ser feitas, de modo a que o cantor pudesse se relacionar efetivamente com o novo elemento real.

Se durante a *performance*, o cantor percebesse que o público está muito disperso, impedindo-o de realizar a contento o seu trabalho, como poderia o cantor se adaptar a este público sem voltar sua atenção diretamente para eles? Novamente as escolhas e a criatividade poderiam ajudar. Com o intuito de se adaptar à dispersão do público, o cantor poderia escolher uma ou várias das seguintes opções: fazer algo inesperado no palco, ou direcionar de modo diferente seu olhar, alterar o local para onde seu corpo está direcionado, fazer novas e inusitadas escolhas tímbricas, entre outros.

A adaptação está muito próxima da comunhão porque cabe ao *performer* perceber e realizar (consciente ou inconscientemente) as melhores adequações possíveis voltadas, em geral, para o seu companheiro de cena e não diretamente para o público. Ao se adaptar, lidando muitas vezes com o imprevisto, o ator mantém acesa sua criatividade e com ela o viço de seu trabalho, não permitindo que se torne puramente mecânico.

1.2. 19 - Caracterização Externa

A Caracterização do Ator (Cantor) é o conjunto de traços e características que define seu personagem distinguindo-o, para si mesmo e para o público, da pessoa do ator. Stanislavski espera que a caracterização interna e a caracterização externa evoluam juntas, trazidas pelo conjunto dos elementos já expostos, tais como as “circunstâncias dadas”, o “tempo-ritmo”, o “se mágico” etc. Contudo, a importância da caracterização externa se dá pelo fato de ser por meio dela que o *performer* consegue mostrar ao público a caracterização interna, o traçado interior de seu papel.

O mestre russo sugere que o intérprete extraia modelos (os quais poderá adaptar) de quadros, gravuras, livros, amigos, pessoas observadas na rua, ou de sua própria experiência de vida, e apresente em cada papel um novo formato interno e externo para seu público. Nesse sentido, é muito importante que o ator (ator-cantor) não caia no equívoco de sempre ajustar o personagem proposto aos seus próprios dotes ou qualidades físicas e emocionais, mas que consiga, sem se perder, colocar-se nas características que o personagem e que o papel demandam.

Pela transformação externa o *performer* poderá doar-se inteiramente ao seu trabalho sem receios ou travas, pois “a caracterização é a máscara que esconde o indivíduo-ator. Protegido por ela, pode despir a alma até o último, o mais íntimo detalhe. Este é um importante atributo ou traço da transformação.” (STANISLAVSKI, 2001a, p. 60) Assim, a caracterização protege o cantor, deixa-o mais a vontade, separa-o de seu personagem.

Obtivemos, em nossas experiências, a Caracterização Externa por meio de várias fontes distintas: trabalhando a corporeidade do tempo-ritmo; tomando a movimentação de certos animais por inspiração; imaginando e experimentando texturas que conduzirão a diferentes timbres corporais (por exemplo, imaginar a textura e a movimentação de uma folha seca, de um tecido de seda, de uma bola de algodão, etc.). Outro meio bastante empregado é o da Mímesis, exercida quando o cantor imagina ou seleciona uma imagem, um quadro, uma fotografia, e coloca seu corpo a mimetizar (copiar) aquilo que vê. Posteriormente, ele poderá realizar vários outros exercícios, como, por exemplo, imaginar o que teria acontecido antes e depois do momento congelado na fotografia que mimetizou.

A Caracterização Vocal, como denominamos, por analogia, as escolhas tímbricas, também faz parte da Caracterização Externa. A voz representa muito da personalidade de seu dono. Um ator e um cantor que atuem sempre com a mesma voz, dicção, entonações,

etc., terão dificuldades de separar seus traços de caráter dos traços do personagem. Com uma boa técnica vocal, o cantor conseguirá manejar as nuances de seu timbre até alcançar a cor almejada.

A voz também estará diretamente relacionada às características físicas do indivíduo, e se a configuração corporal muda é natural que o timbre vocal também se modifique. Esse caminho apresenta dois sentidos: pode-se partir da caracterização vocal e encontrar o corpo do personagem, ou pode-se partir do corpo do personagem e obterem-se as características tímbricas da voz, mantendo-se, contudo, a atenção em elementos técnicos que garantam a saúde vocal.

1.2. 20 - Contenção, Controle e Acabamento

Conforme observamos nos ensinamentos do Mestre Russo, um *performer* que controla seus gestos, em vez de se deixar controlar por eles, imprimindo-lhes contenção e acabamento, torna sua atuação mais nítida, limpa e permite que sua energia não seja desperdiçada em movimentos estranhos ao papel, canalizando-a para a expansão da expressão física e melhor emprego dos recursos vocais.

Os gestos excessivos e supérfluos “borram” o desenho do papel e o diluem nas próprias características da pessoa do ator, que por vezes faz movimentos involuntários durante os momentos de dificuldade ou insegurança nos papéis. Definir bem os gestos a serem usados na encenação, delineia o personagem e o distingue dos maneirismos e características do próprio ator.

Entendemos que, para o cantor, essa contenção consistiria, basicamente, em manter as ações de seu personagem, evitando desviar-se dele, caindo na armadilha dos gestos característicos de sua própria personalidade e de seu cotidiano de cantor. Na canção *Conselhos*, por exemplo, se um cantor fixa bem os gestos e o ritmo do Dr. Velho Experiente, então saberá que, ao executar determinada ação em um tempo muito mais rápido, sem escolhas prévias, estará provavelmente saindo da linha de seu personagem.

1.2. 21 - A Voz e a Fala

Segundo Stanislavski, “os centros de ação imediatos para expressar os sentimentos são” 1- os olhos; 2- o rosto e sua mímica; 3- a voz (sons e palavras), sendo que as palavras são necessárias também para “expressar tudo o que for concreto, definido, consciente, os pensamentos e ideias”. (2002, p. 126).

Vejamos algumas diretrizes que Stanislavski ofereça acerca de alguns recursos vocais:

a) Dicção:

- As vozes devem ter projeção tanto nas vogais quanto nas consoantes e para isto não só as vogais devem ser exercitadas nos vocalizes, mas também as consoantes precisam receber atenção.

- A dicção deve ser clara, porém ajustada ao companheiro de cena, de modo que a impostação correta garantirá que até o último espectador ouça o que está sendo dito, mesmo quando se diz em voz baixa.

- A declamação, provavelmente, não é o melhor meio de se pensar a fala ou a dicção, pois as palavras íntimas podem perder seu significado desviando o interesse dos espectadores ao conteúdo do que está sendo dito.

b) Pausas (*Lógica, Psicológica e Luftpause*)

- A pausa *Lógica* modela as sentenças organizando de forma compreensível e inteligível as ideias do texto. Sugere-se que primeiramente o ator divida os períodos do texto colocando as pausas lógicas nos lugares corretos (muitas vezes coincidentes com as pausas gramaticais).

- A pausa *Psicológica* traz vida ao texto do papel por ajudar a transmitir o subtexto criado pelo ator, falando aos sentimentos do espectador. Ela potencializa os meios de comunhão tanto conscientes quanto inconscientes, realiza um silêncio cheio de significado pungente e, principalmente, se encaixa bem em situações nas quais pausas lógicas ou gramaticais são impraticáveis.

- O termo *Luftpause* vem da língua Alemã em que *Luft* significa “Ar”. A *Luftpause* é uma pausa que faz uso apenas do tempo exato necessário para uma rápida tomada de ar.

- As pausas, principalmente as *psicológicas*, são importantes também por permitir que as pessoas para as quais o ator se dirige tenham tempo de absorver e compreender as imagens mentais desenhadas por ele, bem como seu subtexto e outras intenções, evitando assim que o processo se torne um monólogo. Pode-se afirmar que até durante um monólogo o *performer* venha a precisar de momentos nos quais ele próprio tenha a chance de absorver o que diz.

c) Entonação e Dinâmica

- A entonação é a escolha e diferenciação de alturas em uma sentença. É ela que traz melodia à linguagem não permitindo que o falar fique monótono (em um só tom).

- A entonação provém em parte dos símbolos fonéticos de pontuação: interrogação, exclamação, dois pontos, reticências, etc.; expressivamente usados pelos *performers*.

- Diferentes entonações podem alterar completamente o sentido, o subtexto e o efeito que uma frase ou palavra provoca nos ouvintes.

- Pensar na movimentação ascendente e descendente (entonações), nas pausas, na alteração de dinâmicas (*forte – piano* e suas gradações), traz mais força à dicção que esforçar-se por falar alto ou às vezes gritar.

d) Acentuação

- A acentuação destaca a palavra que é a chave para subtexto, para o conteúdo interior, indicando os mais diversos sentimentos e características (apreço, maldade, desprezo, ambiguidade, etc.). Analogamente também destaca: uma oração, parágrafos, ou pequenos trechos dentro do texto.

- Acentuar todas as palavras quase nunca é a melhor escolha porque o relevo da palavra acentuada se torna mais eficaz quando as outras palavras são atenuadas e isto traz clareza ao texto. Tão importante quanto colocar as acentuações é saber removê-las ou graduá-las utilizando-se do enorme âmbito de matizes possíveis, dando colorido à linguagem falada da encenação.

As diferentes combinações e alterações dos mais diversos parâmetros (Pausas, Acentuação, Entonação e Dinâmica, Tempo-Ritmo⁴⁸, Dicção, entre outros) podem alterar completamente o sentido de uma palavra, de uma frase e até de um trecho maior.

Essas nuances têm o poder não apenas de mudar o que o intérprete diz, mas, principalmente, de influenciar o modo como os outros o ouvem e absorvem o que é dito.

Nesse sentido:

“O que vale não é tanto *como a gente diz* uma palavra, mas sim *como os outros a ouvirão e a absorverão*. Escutar a si mesmo não é um objetivo conveniente para o ator. É muito mais importante que ele afete os outros, transmitindo-lhes as coisas que traz no espírito e no coração. Portanto, não falem para o ouvido, mas sim para os olhos do seu comparsa em cena. É esta a melhor forma de deixar de se ouvir a si mesmo, um hábito prejudicial, que desvia o ator do seu caminho verdadeiro.” (STANISLAVSKI, 2001a, p.211)

Acreditamos que o termo “Voz” carrega consigo uma série de pontos que o ator, e especialmente o cantor-ator, deve trabalhar, a saber: o domínio da respiração, o controle dos graus de impostação, a projeção vocal, o desenvolvimento da extensão vocal, a dicção e o controle dos elementos musicais (tempo-ritmo, pausas, acentuação, melodia).

O desenvolvimento desses pontos e o alcance de um pleno manejo técnico fornecem ao artista a possibilidade de explorar ao máximo seu potencial para o canto, para a fala, ou até mesmo para o emprego de outros recursos vocais, inseridos em tipos não tão convencionais de linguagem, como por exemplo, grunhidos, murmúrios etc., atendendo assim às necessidades cênico-vocais e artísticas de seu papel, sem cair em clichês.

Se a interação entre o corpo e a voz visar um “Todo expressivo do artista”, as mesmas características (dinâmica, espacialidade, tridimensionalidade, acentuação, pausa, tempo-ritmo, linha direta de ação, perspectiva, caracterização interior e exterior, relaxamento, etc.) poderão ser aplicadas a ambos, facilitando a expressão dos sentimentos.

Se Voz e Corpo são indissociáveis, Música e Corpo-Voz também o são. Portanto, a linguagem falada também faz parte desse Corpo-Voz e está por vezes relacionada à linguagem musical. Isto posto, considerar-se-á que todos os recursos supracitados, fornecidos por Stanislavski, voltados em sua bibliografia principalmente para a voz falada, podem ser transportados para os outros usos da voz, sobretudo para a voz cantada.

⁴⁸ Ver página 59 – sobre o tópico Tempo-Ritmo, no qual as considerações feitas também são aplicadas para a ação vocal.

É, portanto, função do artista "brincar" com essas possibilidades, explorando os diversos significados até encontrar aquele que melhor se adapta à expressão pretendida. Por meio deste trabalho, o artista encontrará uma musicalidade na linha de suas ações vocais (fala, canto, gromelô⁴⁹, blablação⁵⁰, etc).

1.2. 22 - Ação Vocal

Apreendemos, de nossas consultas à bibliografia teatral, que para além da simples emissão sonora, o ator (cantor) precisa encarar sua voz como uma extensão, repleta de possibilidades, apta a realizar ações com intenções concretas em direção a um objetivo bem definido e que desencadeiem uma reação por parte do ouvinte, que o afetem de algum modo.

Além dos pontos musicalmente trabalhados como, por exemplo, linha de canto, vibrato, intensidade, alturas, etc., outros exercícios imagéticos podem ser conjuntamente desenvolvidos, dentre os quais: pensar na voz como um braço ou corpo físico capaz de levantar, sustentar, arremessar, quebrar um objeto, ou ainda, capaz de construir formas, desenhos, pintar telas, etc.

A voz, enquanto onda sonora, materializada em som, ganha e perde energia, locomove-se, soma-se ou anula-se frente a outras ondas, gerando resultados sonoros distintos. Enfim, a voz age.

Para BURNIER:

“A ação vocal, como o próprio texto diz, é a ação da voz. Se considerarmos a voz como um prolongamento do corpo. Da mesma maneira como Decroux considerava os braços prolongamentos da coluna vertebral, a voz seria como um “braço do corpo”. Assim, esse “braço” pode *pegar* um objeto e trazê-lo para si ou empurrá-lo para longe, acarinhar ou agredir o espaço ou uma outra pessoa, afirmar ou hesitar...(...) A *intensidade* e a *espacialidade* da ação vocal correspondem ao *movimento* da ação física. A intensidade nos dá a força e o volume da ação vocal, e a espacialidade, a maneira como a voz ocupa o espaço. (...) A musicalidade da ação vocal é resultante de um conjunto de elementos, como pontuações, pausas, efeitos de causalidade vocal, que determinam o *dinamismo* da ação. Outro elemento a ser considerado é a *articulação*, o fato de emitir, mais ou menos articuladamente, os sons das palavras. A articulação, no entanto, faz parte da musicalidade na ação vocal. O que é importante entendermos no tange às ações vocais é que uma ação vocal é *ação* que a voz faz no espaço e no tempo.” (BURNIER, 2001, p. 56 e 57)

⁴⁹“O *gromelô* é uma “*língua inventada*”, ou seja, um conjunto de sons articulados que não significam nada, mas imitam uma língua, o japonês, o inglês. O termo foi inventado por Dario Fo, que em seus espetáculos se diverte em imitar línguas diversas. A partir dessa idéia do *gromelô*, começamos a criar *línguas pessoais*, feitas de sons articulados que não tem significado.” (BURNIER, 2001, p. 103)

⁵⁰O *Gromelô* mantém a linha melódica característica de algum idioma, enquanto que a *Blablação* é, geralmente, um exercício no qual se usa “Blá, blá, blá” no lugar das palavras com o intuito de treinar a transmissão da intenção, mas sem, necessariamente, se preocupar com a linha melódica de um idioma.

Percebemos, em nossas experiências, que o cantor poderá realizar sua preparação expressando-se primeiramente apenas por meio de seu corpo, de maneira experimental. Posteriormente, poderá se expressar apenas por meio de sua voz, também experimentalmente e, então, poderá acoplar os dois meios de expressão. Ou ainda, sentindo-se apto, o cantor poderá trabalhar expressões vocais e corporais ao mesmo tempo sem, contudo, se preocupar com o texto verbal, num primeiro momento.

Apesar de a fala do cantor já estar escrita na melodia da canção, é possível que ele reforce nuances, especialmente por meio das características de dinâmica e agógica, obtendo uma reação por parte dos ouvintes. Por exemplo, na interpretação do trecho de *Conselhos*, a seguir apontado:

Figura 10: Escolhas para a realização de ações vocais que despertem algum tipo de reação por parte dos ouvintes – *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 38-47)

A maneira como o cantor realizará a indicação de *Con abbandono*, indicado no compasso 38, bem como as escolha do tipo de *portamento*⁵¹ que fará no compasso 40, são escolhas que conduzem a uma ação vocal. Por exemplo, a duração da *fermata* e também a

⁵¹ Sobre alguns possíveis significados para o Portamento e suas variações, Daniel Leech-Wilkinson, escreve o artigo: *Portamento e significado musical*, traduzido para o português por Fausto Borém e publicado na revista *Per Musi*, n. 15, p. 7-25, 2007.

duração da respiração do cantor após a *fermata* seria correspondente a uma pausa psicológica ou simplesmente a uma tomada de ar? Cabe ao *performer* definir qual dessas duas possibilidades será sua ação vocal, pois ambas gerariam efeitos completamente diferentes no tocante aos significados comunicados ao público.

Outra escolha proposta para essa canção seria a de fazer a voz “quebrar” no compasso 45, considerando-se ser um personagem velho e por ser a quebra da voz uma das experiências mais temidas pelos cantores. Essa ação inesperada com a voz, certamente provocaria uma reação de surpresa e dúvida por parte do público.

Seria muito proveitoso se o cantor anotasse sua linha de ações vocais previstas e suas escolhas de entonações, de pausas psicológicas, de acentuações, de dicção e de possíveis articulações etc., e ainda que tentasse reforçá-la dia após dia, pois, estando delas seguro, poderia considerar-se mais livre para possíveis improvisações.

Obtendo por meio de treino e técnica a capacidade de agir vocalmente, o intérprete perceberá uma expansão expressiva de sua ferramenta de trabalho - o seu Corpo-Voz.

1.2. 23 - Análise

Para Stanislavski a Análise não é somente um processo intelectual, mas é, antes de tudo, conhecer e sentir uma obra artística. Pode-se inferir que quando o mestre utiliza o termo “sentir”, no quesito análise, não fala de sentimentos emocionais, mas de sentir no sentido de experimentar, de conhecer sentindo por meio da experiência. Ressalta que no início de uma análise não se deve estar interessado em sentimentos, mas em encontrar as circunstâncias determinadas e seus detalhes, os quais têm a função de preparar o terreno para as emoções.

Na prática, a análise poderia ser feita da maneira descrita por Stanislavski, que parafraseamos nos parágrafos que se seguem:

Após o estudo da obra de um autor, o intérprete deve recapitular o seu conteúdo, memorizando e escrevendo (narrando) os fatos, sua ordem e a relação física entre eles. No início os relatos não serão muito ricos em detalhes, mas com o aumento da experiência em relação à peça e ao seu conteúdo, o ator perceberá, cada vez mais, elementos enriquecedores. Nesse processo, o ator (cantor) buscará na peça e, posteriormente, por meio da auto-análise, em sua própria trajetória de vida e memórias, materiais que o ajudem em seu trabalho criador.

Numa macro-estrutura, o *performer* identifica e desenvolve o plano externo dos fatos, o plano da situação social, o plano literário, o plano estético, o plano psicológico, o plano físico e o plano dos sentimentos criadores pessoais.

Assim, selecionados os planos e seus fatos correspondentes, o ator justificará os fatos, favorecendo uma inter-relação entre as ações exteriores e interiores de seu papel. A força desta inter-relação propiciará ao *performer* descobrir infinitos materiais inusitados dando brilho e polidez ao seu trabalho.

Inferimos que, da mesma forma, o cantor poderá analisar sua música e texto por vias corporais, testando suas sensações vocais, auditivas, sensoriais, experimentando os planos musicais, estéticos, melódico, rítmico, dinâmico, fraseológico, tímbrico etc. Para Constantin Stanislavski, o mais importante seria a ação, o fazer, e não sua discussão. Os registros eram feitos, à sua época, após a experiência prática.

1.2. 24 - Tom interior

Segundo Stanislavski, assim como as melodias e outros elementos musicais, uma partitura cênica pode ser realizada em diferentes tons, mantendo-se os mesmos objetivos. É possível executar uma mesma sequência de um reencontro, por exemplo, juntamente com seus objetivos físicos e psicológicos num tom alegre ou perturbado, ou ainda, construir uma combinação entre as duas claves.

Constantin esclarece que essas variações e as possíveis combinações de diferentes tons estão relacionadas aos sentimentos e atitudes contrastantes que geram a vida de uma pessoa humana. Na vida real os sentimentos são mesclas de emoções e atitudes distintas, por exemplo, o amor não possui somente características do amor, a tristeza não possui só características da tristeza, etc., da mesma maneira as representações que contém essas mesclas evitam que um personagem ou papel seja pobre em recursos, como muitas vezes se percebe, especialmente, nas óperas. Nesse sentido:

“Chega a haver atores que se especializam, de modo muito primitivo, nesta ou naquela paixão humana. Procurem lembrar-se do tenor de ópera, todo embonecado, efeminado, com o cabelo cacheado para parecer um anjo. Sua especialidade é o amor, só o amor, isto é, fazer pose em cena, fingir que está pensativo, sonhador, pôr continuamente a mão no coração, correr de um lado para o outro para representar paixão, abraçar e beijar a heroína, morrer com um sorriso sentimental, enviar a ela um derradeiro pedido de perdão.

E se por acaso o papel tiver trechos alheios ao amor, então o divo simplesmente não representa, ou tenta usar esses trechos como parte de sua especialidade, o amor teatral, fingindo meditar, depois de assumir uma pose vistosa. Os atores que interpretam papéis heróicos nos dramas costumam fazer o mesmo. Igualmente. Os assim chamados moralistas, os pais nobres dos dramas e os baixos de ópera cuja função habitual é a de representar ódio no palco. Esses atores estão sempre intrigando, ou odiando, ou protegendo seus filhos com toda a força que têm.” (STANISLAVSKI, 2002, p.91)

Ainda, para Stanislavski, as circunstâncias dadas e objetivos seriam os “acidentes” que definem a chave da encenação e, quando modificados, todo o tom e o clima da cena são transpostos para outro ambiente.

Podemos, em nosso exemplo musical, entender melhor a modificação do tom interior se modificarmos experimentalmente qualquer uma das notas musicais da partitura, pois, fazendo isso, a harmonia, a melodia, a noção de tempo, ou a sensação emocional que tal elemento transmite serão, por conseguinte, modificadas.

1.2. 25 - O Superconsciente, O Subconsciente, O Inconsciente e O Consciente.

Além da influência recebida da Psicologia, já citada no início deste trabalho, para Vicente Mahfuz Joner, Stanislavski também recebeu influência do Yoga e outras práticas orientais no desenvolvimento de sua vida e de seus trabalhos.

A importância das considerações de Joner se faz à medida que esse autor põe em pauta vários termos utilizados por Stanislavski em sua bibliografia tais quais: “Eu sou”, “Prana”, “Superconsciência”, dentre outros, correlatos às práticas dos *Yogis*.

O presente estudo não pretende se ater às definições específicas de cada um dos termos do Yoga ou da Psicologia utilizados por Stanislavski, contudo, para dar continuidade a este trabalho faz-se necessário distinguir, mesmo que de forma breve, o que estes termos significavam para o próprio Stanislavski.

JONER(2007, p. 51-52) pontua, citando outros autores, que Stanislavski diferencia consideravelmente o *Subconsciente* do *Superconsciente*. Nesse sentido, esclarece que o subconsciente ajuda o ator a resolver suas dificuldades em cena (como um amigo íntimo), ao passo que o *Superconsciente* eleva ao máximo a alma de uma pessoa. Do mesmo modo pontua que o *Subconsciente* e o *Superconsciente* são, para Stanislavski, as duas partes

constituintes do *Inconsciente* sendo o *Subconsciente* estudado pela Psicologia e o *Superconsciente* estudado pela Yoga.

A utilização dessas camadas do Ser é descrita no trecho:

“Quando mais sutil for o sentimento, mais se aproximará do super-consciente, mais próximo estará da natureza, e mais distante do consciente. *O superconsciente começa onde a realidade, ou melhor, o ultranatural, acaba*, onde a natureza se liberta da tutela do cérebro, fica livre das convenções, dos preconceitos, da força. Assim, a via natural de acesso ao inconsciente é através do consciente. O único acesso ao superconsciente, ao irreal, é através do real, do ultranatural, isto é, por meio da natureza e de sua *vida criadora normal, não constrangida*. Os iogues da Índia que fazem milagres no campo do subconsciente e do superconsciente podem nos dar muitos conselhos práticos. Eles também se encaminham para o inconsciente através de meios preparatórios conscientes, do físico para o espiritual, do real para o irreal, do natural para o abstrato. Pegue um punhado de pensamentos, sugere, e jogue-os em sua sacola subconsciente, dizendo: não tenho tempo de lidar com eles; por isso, você (meu subconsciente) vai se ocupar deles. Depois vá dormir. Quando acordar, pergunte: já está pronto? A resposta é: ainda não. Pegue outro punhado de pensamentos e jogue outra vez na sacola e vá dar um passeio. Quando voltar, pergunte: está pronto? A resposta ainda é: não! E assim por diante. Mas, finalmente, seu subconsciente dirá: está pronto. E então restituirá a você o que você lhe deu para fazer.” (STANISLAVSKI, 2002, p.104)

Deve-se principalmente salientar a premissa, incessantemente reforçada por Stanislavski, de que é através do consciente, das determinações construídas pelo *performer* que se podem alcançar as outras partes mais distantes do indivíduo-ator.

Em nosso estudo, as propriedades destas camadas da mente estão mais presentes quando se trata do amadurecimento da peça e na fluência das sequências cênico-corporais, adquirida pelo treino disciplinado, fluência esta que se relaciona também ao treino de uma memória corporal, mecânica, por vezes semelhante à memória motora desenvolvida na prática de instrumentos musicais.

1.2. 26 - Imagens visuais e sonoras

Segundo Stanislavski, o *performer* poderá construir imagens para si mesmo, começando do plano da imaginação e depois trazendo corporeidade a tais imagens. Pode realizar em si mesmo imagens de personagens ou situações que tenha visto, ouvido, ou imaginado.

Nesse processo o artista também produz imagens para os outros, tanto as imagens visuais que ele vivencia (desenha com seu corpo no palco), quanto aquelas que vê e

descreve sonoramente por sua voz, ou ainda as imagens, situações e cenários construídos por todo o plano sonoro da peça, quer sejam ruídos, harmonias, melodias, etc.

Consideramos ter importância especial para o cantor as imagens visuais e sonoras, por este já estar familiarizado direta ou indiretamente com este tipo de trabalho em seu treino cotidiano de técnica vocal. Assim: “Ouvir é ver aquilo de que se fala; falar é desenhar imagens visuais” (STANISLAVSKI, 2001a, p.169).

Esses elementos estão diretamente relacionados à *Imaginação*, à *Memória dos Sentidos*, à *Adaptação* e especialmente à capacidade do cantor de exteriorizar aquilo que se passa em seu interior, expressando-se. Essa capacidade é bastante desenvolvida nos trabalhos de Pré-Expressividade, nos quais o interior e o exterior são sempre desafiados a interagir profundamente. A escolha de ações físicas e ações vocais também é de grande valia para o cantor que sente dificuldade em exteriorizar as imagens que se passam em seu interior.

1.2. 27 - Objetos imaginários

Stanislavski instrui-nos que trabalhar com objetos imaginários é realizar todas as ações físicas correspondentes, em detalhes, que se realizaria caso o mesmo objeto fosse real e desse modo trazer uma “verdade física” à ação e ao objeto por meio do qual a ação é executada.

Geralmente os exercícios são feitos primeiramente com objetos reais, para que o intérprete possa perceber todos os mínimos detalhes tais quais: densidade, textura do objeto, tamanho do objeto, espacialidade, etc., e depois repeti-los, quer seja com outro material, ou simplesmente no “ar”. Por exemplo:

“- Beber água, por exemplo – disse. – Isso desencadeia todo um processo de atividade realmente física e orgânica: levar o líquido à boca, a sensação do gosto, deixar a água escorrer língua abaixo e depois a engolir...

- Exatamente – interrompeu o diretor – todos esses pequenos detalhes devem ser repetidos, mesmo sem água, porque senão será impossível engolir.

- Mas como se pode repeti-los sem ter nada na boca? – insistiu Gricha.

- Engula a saliva, ou ar! Acaso faz diferença? – perguntou Tortsov. – Você insistirá que não é o mesmo que beber água ou vinho. Concordo. Há diferença. Mas, mesmo assim, existe no que fazemos uma dose de verdade física suficiente para os nossos propósitos.” (STANISLAVSKI, 2006, p.175)

Em nossa concepção para a canção tipo, o próprio comparsa é imaginário, ou seja, o cantor poderia fazer seu treino, provisoriamente, com uma boneca, um paletó ou bengala, até memorizar as menores ações físicas necessárias para gerar a veracidade no manuseio desses itens e então lidar com eles no nível imaginário.

1.2. 28- Improviso

Ao contrário do que se poderia pensar, a estruturação de determinada obra em uma linha concisa de ações físicas, não traz rigidez à *performance* e é justamente por deixar o *performer* tecnicamente seguro que lhe permite lidar de maneira criativa com situações inesperadas e as mais diversas propostas de improvisos, os quais são considerados por Stanislavski o melhor impulso para a criatividade.

Ele também reitera que, enquanto o ator-criador reforça as ações fundamentais, deve estar apto também para alterar, adaptar e improvisar pequenos detalhes cada vez que reproduz sua cena, chegando assim a uma fase mais avançada de criação do papel e trazendo sempre um colorido diferente a sua atuação.

A versatilidade do improviso possibilita que uma criação cênica seja iniciada por ações físicas improvisadas e depois, pouco a pouco, acrescentando-se informações e constituindo o conteúdo, escrita a peça na fase final.

1.2. 29 - A Partitura do Papel Teatral

Compreendemos que a partitura musical é uma sistematização, uma organização e uma guia de diversos elementos constituintes da composição musical sonora. Ela por vezes registra e indica: andamento, melodia (espacialidade), ritmo (tempo), movimentos (harmônicos, melódicos), harmonia, número de integrantes (duo, trio), dinâmica, instrumentação (timbre), compasso, características de épocas e estilos composicionais, etc.

Pode-se inferir que todos os elementos musicais têm um correspondente na composição cênica e assim o termo “partitura” se mostra muito adequado por compreender as diversas características composicionais que os atores também empregam ao compor seu personagem, seu papel, etc. Mais adequado ainda se faz o termo “partitura” por, sendo uma guia, condicionar a existência da obra à atuação do artista.

Assim, na partitura cênica (amplamente utilizada nas composições teatrais), muitas outras “partituras”, outras indicações estão contidas, ou seja, o *performer*, após compor sua obra, registra sua partitura de ações físicas, de ações psicofísicas, de ações vocais, mudanças de ritmo, andamento, timbre corporal, dinâmica, entre outros aspectos, desenvolvendo sua música corporal.

Pretendemos nas conclusões práticas desse trabalho, nos capítulos 2 e 3, apresentar uma Partitura Global para as *performances*, envolvendo uma parte possível de elementos que serão trabalhados nos processos de criação cênica.

INTERLÚDIO

A Pré-Expressividade

Antes de prosseguir, é necessário comentar a Pré-Expressividade, que precede, mas também circunda todo o trabalho de formação corporal, cênica e expressiva. A Pré-Expressividade⁵² é composta por treinos, momentos nos quais o ator descobre, instiga, explora e desenvolve certas habilidades para realizar sua arte. Para BURNIER, o ator (artista) “possui dois momentos, o de “revelação”, no qual o ator se *mostra*, e o *pré-expressivo*, no qual ele se *trabalha*” (2001, p. 24).

Os exercícios de pré-expressividade compreendem exercícios de relação com o espaço, de desenvolvimento dos impulsos interiores, equilíbrio, oposição, tridimensionalidade corporal, ritmo, plasticidade, presença cênica, estado extra cotidiano, entre outros.

É nesse período que o *performer* tem grandes chances de conhecer seu instrumento de trabalho de maneira cada vez mais inovadora e criar o seu Repertório Corporal⁵³. Muitas vezes o cantor lírico sente-se incapaz diante da vontade ou necessidade de expressar-se corporalmente, mas o que ocorre é que nem sempre somos treinados para isso, precisando ele mesmo criar seu Repertório dos Movimentos do Corpo. Espera-se que quanto mais treino e mais repertório corporal se adquira, mais eficiente o *performer* se torne com o passar do tempo, adquirindo mais habilidade e competência para solucionar as questões relacionadas ao fazer artístico.

Embora Stanislavski não utilize propriamente o termo Pré-expressividade, percebe-se que sua preocupação com esse momento de Preparação do *Performer* (Ator-Cantor) está presente em toda a sua bibliografia. Nela há relatos sobre a importância das aulas de Circo, de Dança, de Esgrima, de Canto, de Ginástica e de outros exercícios que desenvolvam prontidão, força e suavidade, energia, fluidez e domínio do aparato físico.

Embora o tema da Pré-Expressividade não seja aprofundado neste estudo, pois seria o mesmo que tratar as próprias especificidades da técnica vocal, sendo necessário outro período de pesquisa para isso, é de suma importância relatar que o trabalho Pré-Expressivo,

⁵² Termo utilizado por BURNIER, FERNANDINO, BARBA, entre outros.

⁵³ Termo utilizado em aula, na disciplina Música e Cena, pela Professora Jussara Fernandino.

relacionado ou dissociado ao tema direto das canções, esteve sempre presente na base⁵⁴ deste trabalho de mestrado. Pois, basicamente:

“Para um ator, trabalhar no nível pré-expressivo quer dizer modelar a qualidade de sua própria existência cênica. Sem eficácia do nível pré-expressivo, um ator não é um ator. [...] O ator pode trabalhar suas ações sem pensar no que quer transmitir ao espectador uma vez terminado o processo. Então diremos que trabalha ao nível pré-expressivo.” (BARBA apud BURNIER, 2001, p. 57)

⁵⁴ É importante comentar que em conjunto com o trabalho Pré-Expressivo e também para o desenvolvimento deste, foram realizadas aulas, mesmo que em curto período, de Dança Flamenca - no Soleá Tablao Flamenco; Artes Plásticas – com o professor Leonardo Maia; Teatro - Curso Livre do Galpão Cine Horto, curso com o professor Leo Ortiz e Raísa Campos, dentre outras atividades de preparação.

CAPÍTULO 2

O CANTOR E A CONSTRUÇÃO CÊNICA

2.1 - ADAPTAÇÃO E PRÁTICA

Foram expostos e comentados no capítulo anterior os principais tópicos apontados por Stanislavski, a saber: 1- Ação; 2- Circunstâncias Dadas; 3- Se Mágico; 4- Imaginação; 5- Concentração da Atenção; 6- Relaxamento dos Músculos; 7- Unidades; 8- Objetivos; 9- Fé e Sentimento da Verdade; 10- Memória das Emoções; 11- Memória dos Sentidos; 12- Comunhão; 13- Tempo-Ritmo; 14- Superobjetivo; 15- Linha Direta de Ação; 16- Subtexto; 17- Perspectiva; 18- Adaptação; 19- Caracterização Externa; 20- Contenção, Controle e Acabamento; 21- A Voz e a Fala (Dicção, Pausa, Entonação e Dinâmica, Acentuação); 22- Ação Vocal; 23- Análise; 24- Tom Interior; 25- O Superconsciente, o Subconsciente, o Inconsciente e o Consciente; 26- Imagens Visuais e Sonoras; 27- Objetos Imaginários; 28- Improviso; 29- Partitura do Papel.

Considerando-se os ensinamentos de Stanislavski fundamentais à iniciação teatral, embora outros autores e práticas também possam certamente influenciar e auxiliar na formação do *performer*, estes 29 itens, cercados de outros elementos, podem, segundo nossa proposta, **fundamentar** o início da construção de uma técnica cênico-corporal e pessoal para o cantor lírico.

Esses Princípios de Stanislavski aqui comentados são frequentemente separados em dois grupos (na bibliografia consultada): o grupo dos elementos necessários para a edificação interior do personagem e o grupo dos elementos necessários para a edificação exterior. Tal separação ocorre, especialmente pela distância temporal de publicação entre os livros de Stanislavski, devido às dificuldades impostas pela Segunda Guerra Mundial, e às divergências de algumas traduções, fatores que contribuíram para reforçar certos equívocos no que diz respeito às chamadas “Duas Fases” de Stanislavski, ou seja, a fase em que ele trabalhou o conceito de “Memória das Emoções” e a fase tardia, na qual trabalhou o conceito de “Ações Físicas”.

Na primeira fase, ele teria trabalhado a expressividade partindo do interior para o exterior e na segunda fase, teria feito o percurso inverso, partindo das ações físicas exteriores para alcançar o interior expressivo do *performer*. Contudo, após uma leitura atenta de seus relatos, percebe-se que todos os fatores ligam, em menor ou em maior grau, a parte interna e a parte externa, pois elas são indissociáveis. Na primeira fase, há relatos da importância do trabalho físico, externo, e na segunda fase também é relatada a importância dos sentimentos, embora eles não estejam no cerne da questão.

As práticas de Stanislavski se desenvolviam juntamente com sua vida, metamorficamente, adequando-se às necessidades vigentes. Por esse motivo, seus ensinamentos estão tão intimamente relacionados à **prática** da *performance*, pois partiram sobretudo da prática, e não somente de outras teorias, ainda que estas o tenham auxiliado. A postura do mestre russo diante de suas “fases práticas” pode ser melhor compreendida pela leitura do trecho:

“(...) antes, em todas as nossas improvisações sem as falas da peça, começávamos pelas circunstâncias propostas, e depois chegávamos aos objetivos físicos, ou então fazíamos o contrário, dos objetivos chegávamos às circunstâncias. Hoje agimos de modo muito diferente: começamos com o texto do próprio autor e finalmente chegamos às circunstâncias propostas, do mesmo jeito. Será que isto significa que todos os caminhos levam a Roma? E, assim sendo, fará alguma diferença o extremo que tomamos como ponto de partida – a partir do objetivo ou a partir do *texto*? Da *mente* ou da *vontade*?” (STANISLAVSKI, 2002, p.311)

Do mesmo modo, esta pesquisa pretende, a partir de um respaldo prático-teórico, desenvolver sua experimentação no percurso artístico onde os mais diversos caminhos se revelam possíveis. Fez-se, no entanto, a escolha da Linha de Ações Físicas como “trilho” para as canções, principalmente por ter sido durante o envolvimento de Stanislavski com o Estúdio de Ópera e sua relação mais direta com a arte de cantar que ele desenvolveu mais aprofundadamente o processo das Ações Físicas, como comenta BONFITTO:

“Em 1918, nasce o Estúdio de Ópera, fruto de uma colaboração entre o estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi e do Teatro de Arte. Tal acontecimento proporciona: a Stanislavski um aprofundamento em relação à experiência já vivida no Círculo Aleksîiev com as operetas. Stanislavski busca, no trabalho com os cantores-atores, a *ação rítmica*, passagem fundamental que marca o deslocamento definitivo de Stanislavski dos processos interiores guiados pela memória emotiva – sintetizado pelo modelo da Linha das Forças Motivas – para uma nova etapa, em que a *ação física* estará ao centro: “ (...) compreendi que através da música e do canto eu poderia achar a saída para o impasse a

que as minhas buscas me haviam levado”⁵⁵. Além disso, é no processo vivido no Estúdio de Ópera que Stanislavski reconhece a importância fundamental do *ritmo*: “Para unificar a música, o canto, a palavra e a ação é necessário não um tempo-ritmo físico externo, mas interno, espiritual”⁵⁶. (BONFITTO, 2002, p. 24)

Diante do incentivo⁵⁷ do mestre russo para que cada um crie seu modo de arte e por visarmos em nosso estudo o desenvolvimento de uma partitura corporal que sirva de sugestão para próximos intérpretes, adaptamos o Sistema de Ações Físicas e o colocamos em diálogo com outros princípios, considerando um critério diretivo e sintetizante. Perante o extenso rol de elementos listados, nos perguntamos quais dentre os itens extraídos da revisão bibliográfica seriam mais diretamente passíveis de serem registrados durante e após um processo de construção cênica?

Atendendo a esse critério e respondendo à questão, foram selecionados, para nortear os processos de criação, os itens: 1- Circunstâncias Dadas; 2- Superobjetivo; 3- Unidades; 4- Objetivos; 5- Subtexto; 6- Linha Contínua de Ações Físicas; 7- Tempo-ritmo; 8- Linha Contínua de Ações Vocais – Voz, Canto e Fala (Dicção, Pausa, Entonação e Dinâmica, Acentuação); 9 - Objetos Imaginários; 10- Caracterização Física (e Vocal); 11- Análise; 12- Adaptação (quando possível registrá-la).

Entendemos que esses 12 elementos, de alguma forma, englobam todos os outros. Podemos exemplificar: as Circunstâncias dadas trazem em si, direta ou indiretamente, o “Se Mágico”, o Tom interior, etc. As Ações Físicas pormenorizadas trazem a Fé Cênica e o Sentimento da Verdade, Os Objetivos direcionam a Concentração da Atenção e assim por diante.

É importante ressaltar que todas as Cenas criadas são respaldadas e apoiadas por uma análise musical e textual, com o objetivo de que essas análises (intelectuais e empíricas) enriqueçam, complementem e justifiquem as escolhas. O processo também pode ser iniciado

⁵⁵ Citação de STANISLAVSKI, Minha vida na Arte, 1989, p. 518, feita por BONFITTO.

⁵⁶ Citação de STANISLAVSKI, Minha vida na Arte, 1989, p. 515, feita por BONFITTO.

⁵⁷ “(...) Dissemos-lhe que era uma organização de universitários que estavam decididos a fazer um teatro permanente, de repertório, nos Estados Unidos. Charles esclareceu-lhe que esperávamos reproduzir o Teatro de Arte de Moscou nos Estados Unidos. Stanislavski pareceu decepcionar-se. “Não devem reproduzir o Teatro de Arte de Moscou. Devem criar algo próprio. Se tentarem copiar estarão apenas seguindo uma tradição, sem progredir.”(STANISLAVSKI, 2001, p.16) “Vocês estão aqui para observar e não para copiar. Os artistas têm de aprender a pensar e sentir por si mesmos e a descobrir novas formas. Nunca devem contentar-se com o que um outro já fez. Vocês são americanos, têm um sistema econômico diferente; trabalham em horas diferentes; comem comida diferente e uma música diferente agrada aos seus ouvidos. Vocês têm ritmos diferentes em sua fala e sua dança. E se quiserem criar um grande teatro terão de considerar todas essas coisas. Terão de usá-las para criar seu próprio método e ele poderá ser tão verdadeiro e tão grande quanto qualquer método que já se descobriu.”(STANISLAVSKI, 2001, p. 17)

por tais análises, bem como por qualquer outro elemento inspirador e criativo, à escolha do *performer*.

Por se tratarem de canções, as linhas de ações físicas e as cenas serão trabalhadas tanto em uma dimensão expandida, quanto em uma dimensão mais enxuta, porém densa e com energia, porque diferentes obras demandam diferentes utilizações técnicas, das maiores às mais contritas. Ao resultado, propõe-se uma Partitura Global, ou seja, um guia, um norteamento mais completo, no qual partitura musical e partitura cênica se encontrem, se unam.

2. 2 – Processo de Criação da Canção-Tipo: *CONSELHOS* de Carlos Gomes

Para iniciar seu processo de criação, o *performer* poderá partir de uma primeira leitura do texto escrito, de uma audição da peça musical e da percepção das sensações que ela desencadeia, ou de outro fato que o inspire. No processo em questão, embora a canção-tipo já fosse de algum modo conhecida de nosso repertório, o processo de criação teve como ponto mais forte de inspiração a caracterização vocal. Quase que espontaneamente, o timbre e a articulação de um Doutor Velho Experiente surgiram, e a partir disso, os outros pontos foram preenchidos.

Colocaremos em lista a síntese de alguns elementos necessários para a construção cênica, mas gostaríamos de lembrar ao leitor, mais uma vez, que o processo de criação não precisa, necessariamente, seguir essa ordem e que, em nossa experiência, cada um desses tópicos sempre nos conduziu a todos os demais.

Outra consideração importante a ser feita é que o propósito deste capítulo é levar o leitor ao entendimento do **processo** de criação e da técnica desenvolvida a partir dele e não, necessariamente, dar qualquer ênfase, em si, às histórias criadas. Da mesma forma, o *performer*, ao edificar sua partitura corporal, nem sempre necessitará se preocupar se os outros a entenderão, pois a função da partitura cênica é servir de guia para ele mesmo, o cantor, respaldando-o. Assim, registraremos a seguir, tanto quanto possível, algumas etapas de nossos processos de criação.

1-Circunstâncias Dadas (Quem, quando, onde, porque, como...)

O Dr. Velho Experiente, de cerca de 80 anos de idade, levou sua neta Nina, de aproximadamente 5 anos, para passear em um parque numa tarde ensolarada de primavera. No parque, outras famílias se divertiam próximo ao lago e às árvores. Aproveitando esse momento de comunhão com a neta, o Dr. Velho Experiente decide aconselhá-la e prepará-la para as ocasiões vindouras do casamento, visto que a própria esposa do Dr. Velho, e bisavó de Nina, foi prometida em casamento a ele com apenas 9 anos de idade, o que era muito comum àquela época.

2- Superobjetivo

O intérprete pode escolher um superobjetivo provisório e se necessário alterá-lo após as experimentações. Poderíamos também definir um superobjetivo para a personagem Nina como, por exemplo: Quero brincar. Mas por se tratar de um personagem imaginário e também de ser uma primeira exemplificação, manteremos somente o superobjetivo do Dr. Velho Experiente, indispensável à atuação do *performer*.

Superobjetivo do Dr. Velho Experiente: *Quero ser admirado* (logo, preciso parecer entendido).

.

3-Unidades

Devido às simetrias (elemento característico de comicidade) constantes na canção *Conselhos*, optamos por dividir as unidades em concomitância com as seções musicais, conforme demonstrado anteriormente no Quadro I, a saber:

COMPASSOS	SEÇÕES MUSICAIS	UNIDADES MENORES	UNIDADES MAIORES
01 a 04	Introdução	A Menina e o Casamento	Conselhos para o Casamento
05 a 12	A		
13 a 20	B	Os Pretendentes	Direitos do Marido
21 a 28	C	As Soirées	
29 a 32	Repetição da Introdução	O Início do Casamento	Deveres da Esposa
33 a 40	A'		
41 a 48	B'	O Meio do Casamento	
49 a 56	C'	O possível fim do Casamento	

Quadro IV: Divisão da canção *Conselhos de* - Carlos Gomes - em Unidades Menores e Unidades Maiores de acordo com as seções musicais.

4-Objetivos

Chamaremos os objetivos propostos de Objetivos-base, pois à medida que o *performer* perceber alguma lacuna existente em sua *performance*, momentos de inação, ele poderá criar mais objetivos e ações.

SEÇÕES MUSICAIS	OBJETIVOS (Verbos)
Introdução	Quero dar a ela uma lição.
A	Quero prepará-la para um bom casamento
B	Quero que saiba como é a vida
C	Quero que se contenha
Repetição da Introdução	Quero que ela me dê atenção
A'	Quero que entenda as prioridades de uma esposa
B'	Quero que aceite as falhas masculinas
C'	Quero que entenda que um marido pode ficar furioso

Quadro V: Definição dos Objetivos-base para a canção *Conselhos* - de Carlos Gomes

5-Subtexto

Explicitaremos o subtexto, neste momento, aproximando-o das questões do texto, mas após a análise musical, ele será inserido na Partitura Global do Papel, adequando-se também aos momentos musicais, juntamente com a linha de ações vocais. No entanto, desde já se podem retirar elementos da composição musical, como os expostos no Capítulo 1, por

exemplo, em auxílio ao subtexto. Observando no quadro abaixo as linhas pontilhadas que representam as frases que se iniciam em anacruse (tomando parte também no compasso anterior), percebe-se que os trechos iniciados nas cabeças dos compassos são: “Veja o que faz”, “Tome a lição (...)”, “Sem contrariar”, “Pronta sempre a obedecer”, “Nada de ciúmes”, “Pode dar pau”. Desde modo, essas partes podem ser “chaves” para a condução dos momentos principais do subtexto.

Compasso	Texto	Subtexto
01		Essa bisnetinha é muito inquieta, é bom começar a orientá-la desde já.
02		
03		
04		
05	Menina, venha cá,	Claro que ela quer...
06	veja o que faz! Se por seu gosto o casamento quer	
07		
08		
09	A vontade ao marido há de fazer	Digo tudo?
10		Ou amenizo alguns temas?
11	Que este dever o casamento traz	
12		
13	Se o homem velho for....	
14		O importante é que seja financeiramente estável.
15	Ou se ainda rapaz	
16		
17	Tome	
18	tome, a lição que ele quiser lhe dar	Aceite tudo.
19		
20		
21	Se funções e contradições não quiser,	
22		Não pense.
23	Também não queira, que é melhor pra não brigar	
24		
25	Menina venha cá,	
26		Não mexa aí que é um formigueiro... preste atenção!
27	Veja o que faz!	
28		
29		
30		Recordando-me do meu casamento com sua bisavó, vou lhe dar a receita de um casamento feliz:
31		
32		
33	Procure de agradar	
34	Sem contrariar,	1-Sirva 2-Não pergunte.
35	Pronta sempre a obedecer...	
36		
37	Tenha dele cuidados com amor	
38		Terá muitas tarefas.
39	Enquanto ao resto deixe lá correr	
40		
41	Se ainda muito moço	
42		Viva em função dele.
43	e arrebatado for	
44		
45	Nada	
46	Nada de ciúmes,	Os homens são mesmo propensos a trair...
47	que seria pior!	
48		
49	O menina venha cá, veja o que faz...	
50		Finja que não viu.
51	A mulher só faz o homem bom ou mau	
52		
53	Que assim como dá pão	
54		TODA a responsabilidade está sobre a mulher.
55	Pode dar pau ! Ai!	
56		

Quadro VI: Inserção do Subtexto em relação ao texto verbal.

6-Linha Contínua de Ações Físicas

Para tecermos a Linha de Ações Físicas, faz-se necessário experimentar, sentir e analisar algumas ações para então alinhavá-las umas às outras. Dentre as várias opções de técnicas disponíveis ao *performer* para encontrar as ações adequadas, propusemos basicamente quatro opções em nossa pesquisa.

A primeira seria: narrar os fatos (enredo) de forma sintetizada, focando as principais ações, mesmo que fossem simples, por exemplo: entrar, andar, sentar, cumprimentar, abraçar, jogar futebol, bater, etc.

Uma segunda opção amplamente utilizada nesse trabalho, partindo de exercícios que nos foram apresentados em sala de aula⁵⁸ (consonantes aos estudos de Grotowski⁵⁹), seria a experimentação e desenvolvimento de ações, utilizando todo o corpo para executá-las, a partir de cinco ou seis verbos escolhidos pelo cantor que estivessem relacionados ao tema da peça, tanto de maneira próxima quanto distante. Para a canção-tipo poderíamos improvisar sobre os verbos: Acenar, Correr, Abaixar, Brincar etc.

A terceira⁶⁰ possibilidade seria, partindo da escuta e dos estímulos musicais, escolher uma sequência de movimentos ou ações que, posteriormente, fossem justificadas e relacionadas ao tema proposto. Esses impulsos interiores podem permanecer tanto em uma versão cênica de movimentos amplos, quanto em cenas de movimentos reduzidos.

Como quarta⁶¹ opção, inspirados em alguns aspectos da escola de Jacques Lecoq⁶², citamos o trabalho corporal feito, inicialmente, sem justificativa relacionada à peça, no qual

⁵⁸ Exercícios dos quais tomamos conhecimento em aula com o Professor Leo Ortiz e durante o Curso Livre de Teatro do Galpão.

⁵⁹“Jerzy Grotowski (Rzeszów, 11 de Agosto de 1933 – Pontedera, 14 de Janeiro de 1999) foi um diretor de teatro polonês e figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental ou de vanguarda. Seu trabalho mais conhecido em português é “Em Busca de um Teatro Pobre”, onde postula um teatro praticamente sem vestimentas (figurinos, adereços, etc), baseado no trabalho psico-físico do ator. (...) Nele, Grotowski leva às últimas consequências as ações físicas elaboradas por Constantin Stanislavski (...). Um dos seus assistentes e responsável pela divulgação e publicação de seus trabalhos é o hoje famoso teatrólogo Eugênio Barba.”
Fonte:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Grotowski Acesso em 05 de Dez. de 2011

⁶⁰O trabalho feito a partir de estímulos musicais foi, sobretudo, nos apresentado e desenvolvido por intermédio da disciplina Música e Cena, ofertada pela professora Jussara Fernandino e laboratório de sua pesquisa de Doutorado.

⁶¹ É importante dizer que em nenhuma hipótese pretendemos por essas quatro opções esgotar as possibilidades de criação, as quais se mostram infinitas.

⁶² “Jacques Pierre Lecoq (Paris, 15 de Dezembro de 1921 – Paris, 19 de Janeiro de 1999), foi um ator, mímico, clown e professor de teatro. Ele é mais conhecido por seus métodos sobre o Teatro Físico, movimento e mímica, os quais ele ensinou em Paris de 1956 até sua morte em 1999 na L'École Internationale de Théâtre

podem ser utilizados bastões, lenços etc., e por meio do qual, treinadas plasticamente as primeiras ações, essas possam ser justificadas, passando a ter intenções e sentidos completamente transformados.

Escolhemos para esta canção a segunda opção, a fim de desenvolvermos as ações físicas e assim improvisamos sobre as ações: Acenar, Correr, Brincar, Comer (algodão doce), etc. O cantor pode então escrever detalhes que o façam se lembrar das diferentes improvisações que executou, para depois selecioná-las e empregá-las em sua linha de ações físicas. Por exemplo:

Acenar: Com mão no alto e ao longe, com movimentos do corpo inteiro parecendo uma samambaia, com sorriso, nas laterais como caranguejo, com movimentos de cabeça, com movimentos de chapéu.

Correr: de costas, ponta dos pés, marcha atlética, corrida de revezamento de bastões, corridas de pique-esconde, corrida de desenho animado (corre e para com movimentos de cabeça e mãos acompanhando, como cachorrinho), respirações e mudanças de direções bruscas.

Brincar: cabo de guerra, jogar xadrez, queimada, vôlei com sinalizações, jogo de varetas – movimentação em torno do jogo.

Comer (algodão doce): com giro do próprio corpo produzir o algodão doce, prender-se dentro dele como em um casulo, livrar-se dele comendo os pedaços até liberar uma das mãos.

Pode-se então mesclar partes dessas improvisações e adaptá-las para construir uma linha de ações físicas da canção, mesmo que provisória.

Girar-Parar-Girar-Parar-Ajeitar o bigode-Sinalizar-Esconder-Passar-Parar-Analisar-
Procurar-Andar para trás-Listar-Beijar-Parar-Andar (Cachorrinho)-Brincar-Sinalizar-Olhar
(um lado para o outro)-Respirar-Parar-Procurar

Jacques Lecoq, fundada por ele.” Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lecoq Acesso em: 05 de Dez. de 2011.

Assim:

Compassos 1 a 3	Girar
Compasso 4 e 5	Parar
Compasso 6 a 8	Ajeitar o bigode
Compasso 9 a 12	Sinalizar
Compasso 13 e 14	Esconder
Compasso 15 e 16	Passar
Compasso 17 a 20	Parar
Compasso 21 a 24	Analisar
Compasso 25 a 28	Procurar
Compasso 29 a 32	Andar (trás)
Compasso 33 a 37	Listar
Compasso 38	Beijar
Compasso 39 e 40	Parar (Lembrar)
Compasso 41 a 44	Andar (Cachorrinho)
Compasso 45 a 48	Brincar (Abaixar-Levantar-Girar)
Compasso 48	Sinalizar
Compasso 49 a 52	Olhar de um lado a outro
Compasso 52 a 54	Parar
Compasso 55 e 56	Procurar

Quadro VII: Linha de Ações Físicas para a canção *Conselhos* – de Carlos Gomes

7-Tempo-ritmo

Podemos escolher como tempo-básico de nosso personagem Dr. Velho o próprio pulso musical da canção em 2/4.



Figura 11: Tempo-ritmo principal do Dr. Velho Experiente – Canção *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 37)

A sensação do tempo-ritmo da Menina poderia ser sempre representada pela célula:

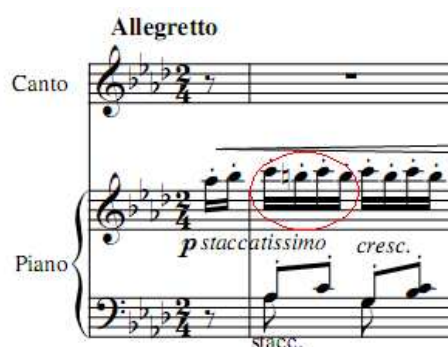


Figura 12: Tempo-ritmo principal da Menina imaginária – Canção *Conselhos* – de Carlos Gomes (c.1)

Nos momentos em que o personagem anda, e nos quais o cantor deseja despertar certo humor, poderá basear o ritmo das passadas por:

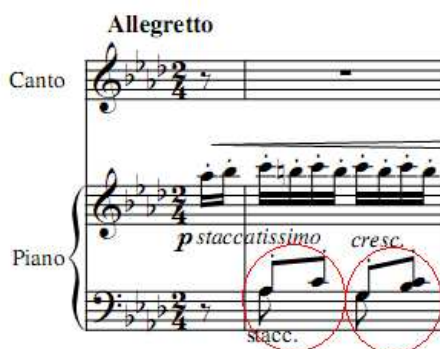


Figura 13: Ritmo das passadas do Dr. Velho em alguns momentos cômicos – Canção *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 1)

Quando o personagem pára, supostamente ofegante por tentar acompanhar o ritmo da bisneta, ele pode interiorizar as colcheias pontuadas, começando por todo o compasso anterior. Como se pode observar:



Figura 14: Célula internalizada desde o compasso anterior para induzir uma respiração com aparência de cansada ou ofegante

Nesses exemplos, utilizamos células rítmicas recorrentes na composição musical, mas caso o *performer* se deparasse com outra figura rítmica, como quiálteras, não presente na composição musical, estimularia de modo diferente suas sensações e movimentos, e poderia, sem dúvida, valer-se dessa variedade polirrítmica.

8-Linha Contínua de Ações Vocais

Em se tratando do canto, geralmente, nossa linha vocal já tem seu ritmo, pausas, entonações, dinâmicas e, às vezes, a acentuação determinada pelos compositores. Contudo, podemos trabalhar para reforçar ou atenuar essas características. Por exemplo, embora a segunda sílaba forte da palavra “dever” não esteja no tempo forte, o cantor pode reforçá-la por meio de uma ênfase em sua dicção e indicar, ao mesmo tempo, o início do *rallentando* que se segue:

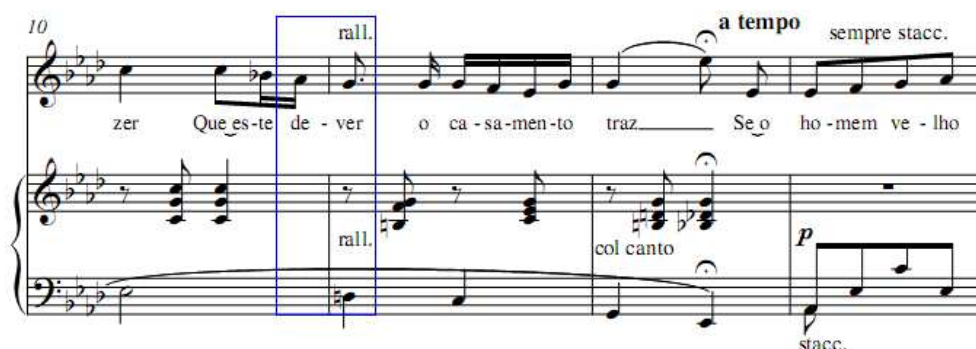


Figura 15: Inserção de elementos que produzirão a Linha de Ações Vocais – Escolhas de Dicção e Acentuação na canção *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 10-11)

O cantor também pode estender o momento que tem para respirar após as fermatas, transformando uma *Luftpause* em Pausa Psicológica:

The image shows a musical score for the song "Conselhos" by Carlos Gomes, specifically measures 37 to 41. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: "de-le cui-da-dos com a mor en-quan-to ao res-to dei-xe lá cor - rer. Se a in-da mui-to". Performance markings include "ten.", "con abbandono", "riten.", "A tempo stacc.", "riten. col canto", and "P stacc.". A blue box highlights the vocal line from measure 39 to 41, indicating a psychological pause.

Figura 16: Inserção de elementos que produzirão a Linha de Ações Vocais – Pausas Psicológicas inseridas em momentos de “suspensão” na música - *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 10-11)

Antes de definir a Partitura Global, o *performer* pode, valendo-se de exercícios como o “gromelô” e a “blabação”, esboçar sua linha de ações vocais, tomando por base o texto, como se segue:

Conselhos

(aaaahhhhhhhhhhhhh)

√ | √
Menina, venha cá, veja o que faz!

Se por seu gosto o casamento quer

$\sqrt{\quad}$ $\uparrow$
 A vontade ao marido há de fazer

> ↓
Que este dever o casamento traz.

Σ > Σ $\uparrow$
Se o homem velho for... ou se ainda rapaz

$\sqrt{\quad}$ $\mid$ $\uparrow$
 Tome, tome, a lição que ele quiser lhe dar

Se funções e contradanças não quiser,

Também não queira que é melhor pra não brigar

> > > | √ ↑
Menina venha cá, Veja o que faz!

Σ

Procure de agradar sem contrariar,

> ↓
Pronta sempre a obedecer...

Tenha dele cuidados com amor

Enquanto ao resto deixe lá correr

Σ
Se ainda muito moço e arrebatado for

↑ > @ ↑
Nada, nada de ciúmes, que seria pior!

O menina venha cá, veja o que faz...

[illegible]

Σ ↓
Que assim como dá pão, pode dar pau! Ai!

$$(A_i, a_i, a_i, a_i, a_i, a_i, \dots)$$

LEGENDA⁶³ - Ações Vocais

√ = *Luftpause*

↑ = Entonação ascendente

Σ = Pausa Psicológica

| = Cesura

> = Acento

↓ = Entonação descendente

* = Enfatizar

≤ = Manter e Crescer

® = Com riso

◦ = Ar na voz

– = Manter

–' = Manter e hesitar

@ = Muito articulado

Quadro VIII: Legenda de símbolos para Ações Vocais

Realizamos a colocação de, basicamente, três itens para nos auxiliar: Pausas, Entonação⁶⁴ e Acentuação, todavia, vale lembrar que este é somente um exemplo de uma guia que o intérprete pode criar para si próprio, pois além das infinitas nuances⁶⁵ realizáveis em cada um desses tópicos, muitos outros elementos podem ser implementados no decorrer dos ensaios e da *performance*.

09-Objetos Imaginários

Além dos Objetos Imaginários indispensáveis para execução da cena em si como, por exemplo, a Menina imaginária, outros objetos podem nos ajudar na visualização do cenário, figurino, adereço, etc., pintando no palco a história e seus detalhes, não somente para o

⁶³ A Legenda está com mais elementos do que os demonstrados no texto, porque será também utilizada, posteriormente, nas partituras do capítulo 3.

⁶⁴ Mesmo que a linha melódica já defina as alturas, o cantor pode manter uma intenção diferenciada em sua entonação, ou seja, se determinada palavra está numa região grave, o cantor pode pronunciá-la com uma intenção alta e enfática.

⁶⁵ Por “nuances realizáveis” queremos dizer as variações que o *performer* pode fazer de um mesmo símbolo, por exemplo, embora tenhamos registrado pausas psicológicas em certas partes do texto, o *performer* é quem escolherá se tomará muito ou pouco tempo na execução de suas pausas psicológicas.

performer e seus comparsas, mas também para o público. Definindo quais são e onde estão os objetos imaginários, o cantor faz movimentações mais precisas, evitando “borrões” no desenho feito por sua locomoção no palco.

Para a canção-tipo, teremos como objetos imaginários: a Menina, uma árvore e um banco de parque. Trabalhamos imaginando as dimensões, localizações, texturas e demais detalhes que constituam esses objetos e nos esforçamos para transmiti-los com integridade ao público.

10- Caracterização Física e Vocal

Nessa canção, a caracterização vocal foi o primeiro item a tomar forma. Consiste em um timbre vocal um pouco “abafado” remetendo à perda de certo brilho vocal, que ocorre com o passar dos anos. Além disso, optamos por modificar o tipo de dicção, tornando-a excessivamente articulada em algumas consoantes, como era de costume em gerações anteriores.

Intrínseca à modificação vocal, de alguma forma, aparece também a caracterização física, mas para reforçá-la podemos trabalhar com outras técnicas que nos ajudem a fixar, primeiramente, a coluna e o olhar do personagem e gradativamente as outras características, até que ele esteja totalmente formado.

Podemos utilizar, por exemplo, a Mímesis corpórea, da seguinte maneira: Escolheremos uma pintura, foto, ou outra imagem que pensamos ser adequada à nossa proposta e colocaremos nosso corpo exatamente igual ao corpo da imagem, mimetizando-a. Depois poderemos pensar como a pessoa dessa figura anda, articula, mastiga, etc., e representarmos o momento que antecederia e o momento que sucederia ao momento congelado na foto.



Figura 17: Modelo 1 para Mimesis⁶⁶ Corpórea



Figura 18: Modelo 2 para Mimesis⁶⁷ Corpórea, sobretudo expressão facial

⁶⁶ “*Falstaff and his page*” – Pintura de Adolf Schrödter, retirada de http://johnpacheco.blogspot.com/2010_08_01_archive.html – Acesso em 27 de Nov. de 2011

⁶⁷ “*Falstaff mit Handschuhen*” – Pintura de Eduard von Grützner, retirada de <http://www.steevonsteins.com/falstaffbeer-steins-not-as-english-as-one-might-think-10-31x> Acesso em 27 de Nov. de 2011.

Repetição da Introdução:

29	30		31	32	
I	(V) 5	vi	V ₆ 4	V ₇	I

Seção A'

33	34	35	36	37	38	39	40			
I	I	V	I	vi ₆	II ₇	iii			V ₇	
				ii ₆	(V) ₇	i	V ₅	i	V	(V ₇)

Campo harmônico de Dó menor

Seção B'

41	42	43	44	45	46	47	48		
I	I	I ₃	V ₅	vii	I ₃	V ₅	II ₇	V	V ₇
						V ₆ ₄	V ₇	I	I ₇

Campo harmônico de Mi bemol maior

Seção C'

49	50	51	52	53	54	55	56				
I	(V) 5	vi	V ₆ 4	V 7	I 3	I	ii		V ₇	I	

Auxílio Melódico

Antes de prosseguirmos, uma consideração se faz necessária: Percebemos durante os nossos processos de criação que não somente o tempo-ritmo, mas também os desenhos melódicos são capazes de auxiliar nas ações interiores e exteriores dos personagens. Isso NÃO quer dizer que o cantor irá, necessariamente, “ilustrar” as melodias com seu corpo, mas que os variados e diferentes desenhos melódicos podem servir para trabalhar o timbre corporal do personagem, suas sensações e suas intenções. Por exemplo:



Figura 19: Auxílio Melódico – Sensação de recuo e ênfase - *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 17-18)

No desenho melódico exposto, a descida para Mi bemol antes da retomada da linha melódica - Fá, Mi Bemol, Dó, Lá bemol - pode gerar uma intenção de alguém que recua, física ou psicologicamente, por um breve período de tempo, para enfatizar a importância da ideia principal quando retomá-la. Esse recuo acumula e depois despeja a energia que será empregada no reinício da frase. Sensação diferente teríamos se a nota fá fosse sustentada por todo o compasso 17.

Podemos obter mais um exemplo se observarmos o trecho:

Allegretto

Canto *accentata la prima sempre stacc.*
Me - ni-na, ve-nha cá,

Piano *p staccatissimo cresc. dim. p*
stacc.

6
ve-ja o que faz! Se por seu gos-to o ca-sa-men-to quer Avon - tade ao ma-ri-do há de fa-

Figura 20: Auxílio Melódico – Sensação de insistência e retorno ao mesmo ponto – *Conselhos* – de Carlos Gomes (c. 5-7)

A repetitividade do desenho melódico, quando interiorizada pelo cantor, pode trazer ao personagem a característica de uma pessoa insistente, que embora mude a roupagem do que diz (a letra), mantém o mesmo conteúdo em seus sermões.

2.3 - Finalização - Partitura Global

É de suma importância frisar que não pretendemos utilizar as Partituras Globais como um fim em si. Entendemos que seria muito difícil conseguir grafar todos os elementos existentes em uma *performance*. De tal modo, nossa intenção é que a Partitura Global seja um guia para auxiliar o *performer*, lembrando-o de certos pontos importantes de sua atuação. Entendemos também que, por funcionar como um direcionamento, a Partitura Global pode receber diversas adaptações conforme o passar do tempo e conforme as necessidades que o cantor encontre.

LEGENDAS⁶⁸



Elementos cênicos relacionados a elementos musicais de mesma cor



Sugestões de tempo-ritmo

LEGENDA - Ações Vocais

√ = *Luftpause*

↑ = Entonação ascendente

Σ = Pausa Psicológica

| = Cesura

> = Acento

↓ = Entonação descendente

* = Enfatizar

≤ = Manter e Crescer

® = Com riso

◦ = Ar na voz

– = Manter

–' = Manter e hesitar

@ = Muito articulado

⁶⁸ Para maiores informações sobre as mudanças harmônicas consultar esquema da página 105 e 106.

CONSELHOS

canção popular brasileira (1884)

"Dr. Velho Experiente"

Carlos Gomes

Circunstâncias dadas: O Dr. Velho Experiente, de cerca de 80 anos de idade, levou sua neta Nina, de aproximadamente 5 anos, para passear em um parque numa tarde ensolarada de primavera. No parque outras famílias se divertiam próximo ao lago e às árvores. Aproveitando esse momento de comunhão com a neta, o Dr. Velho Experiente decide aconselhá-la e prepará-la para as ocasiões vindouras do casamento, visto que a própria esposa do Dr. Velho, e bisavó de Nina, foi prometida em casamento a ele com apenas 9 anos de idade, o que era muito comum para a época.

Objetos imaginários: Menina, Formigueiro, Parque.

Caracterização física e vocal: Corpo um pouco trêmulo com articulações mais duras e dificuldade de rápida locomoção.

Timbre vocal relativamente envelhecido, consoantes muito articuladas.

Exemplo de Mímesis⁶⁹:



Figura 21: Exemplo de Mímesis para Doutor Velho Experiente

⁶⁹ “Falstaff mit Handschuhen” – Pintura de Eduard von Grützner, retirada de <http://www.steveonsteins.com/falstaffbeer-steins-not-as-english-as-one-might-think-10-31x> Acesso em 27 de Nov. de 2011.

SUPEROBJETIVO: Quero ser admirado

UNIDADES: 1- A Menina e o Casamento

OBJETIVOS: Quero dar a ela uma lição

Quero prepará-la para

AÇÕES FÍSICAS:

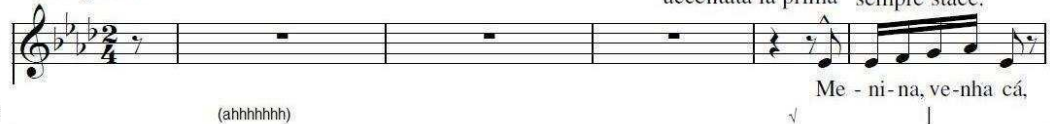
Girar

Parar

Allegretto

accentata la prima sempre stacc.

Canto



AÇÕES VOCALIS:

(ahhhhhhh)

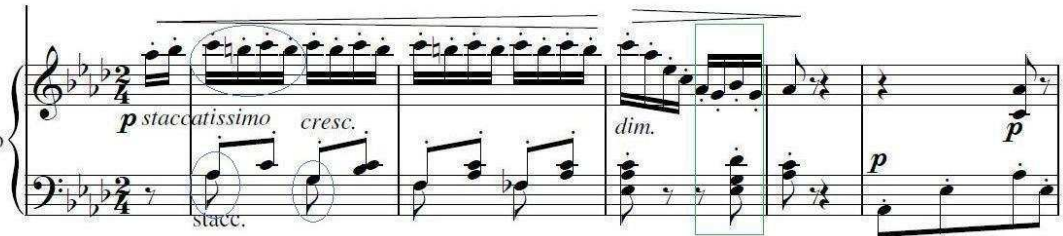
√

|

SUBTEXTO:

Essa bisnetinha é muito inquieta, é bom começar a orientá-la desde já.

Piano



UNIDADES:

OBJETIVOS: um bom casamento

AÇÕES FÍSICAS:

Ajeitar o bigode

Sinalizar

6



AÇÕES VOCALIS:

√

↑

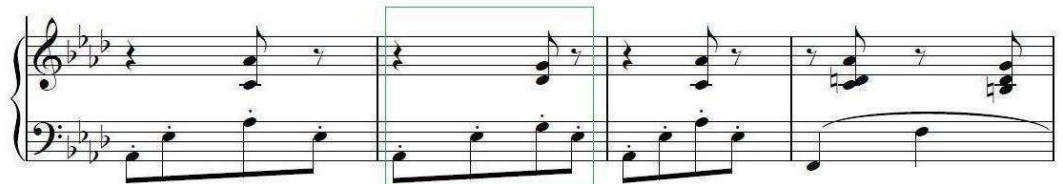
√

↑

SUBTEXTO:

Claro que ela quer

Digo tudo?



UNIDADES:
OBJETIVOS:
AÇÕES FÍSICAS:

2- Os Pretendentes
Quero que saiba como é a vida
Esconder

10
rall.
a tempo
sempre stacc.

zer
Que es-te
de - ver
o ca - sa-men-to
traz
Se o
ho - mem
ve - lho

AÇÕES VOCAIS:
SUBTEXTO:

UNIDADES:
OBJETIVOS:
AÇÕES FÍSICAS:

Passar
Parar

14
cresc.
poco riten.

for.....
Ou se a-in-da
ra - paz
To - me
to-me, a
li - ção
que e-le
qui-ser
lhe

AÇÕES VOCAIS:
SUBTEXTO:

UNIDADES: 3- As Soirées

OBJETIVOS: Quero que se contenha

AÇÕES FÍSICAS: Analisar

20 a tempo stacc. leggeriss.

AÇÕES VOCAIS: dar..... Se fun - ções e con-tra-dan-ças não qui - ser, Tam-bém não

SUBTEXTO: Não pense

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS: Procurar

23 ritenuto espress.

AÇÕES VOCAIS: quei-ra, que é me-lhor pra não bri-gar Me - ni-na ve-nha cá, Ve - ja o que

SUBTEXTO: Não mexa aí que é um formigueiro Preste atenção

UNIDADES: 4- O Início do Casamento

OBJETIVOS: Quero que entenda as prioridades de uma esposa

AÇÕES FÍSICAS:

28 Come prima *accentata* la prima

faz Pro

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO: *Volte aqui, menina!*

stacc. *cresc.* *dim.* Come prima

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS: Listar

33 cu-re de a-gra-dar sem con-tra-riar, Pron-ta sem-pre a o-be-de-cer..... Te-nha

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO: 1- Sirva 2- Não pergunte Terá muitas tarefas

stacc.

UNIDADES:			5- O Meio do
OBJETIVOS:			Quero que aceite
AÇÕES FÍSICAS:	Beijar	Parar (lembrar)	Andar (cachorrinho)

37 ten. con abbandono riten. A tempo stacc.

AÇÕES VOCAIS: de-le cui-da-dos com a-mor en-quan-to ao res-to dei-xe lá cor-rer Se a in-da mui-to

SUBTEXTO: Viva em função dele

riten. col canto p stacc.

UNIDADES:	Casamento	
OBJETIVOS:	as falhas masculinas	
AÇÕES FÍSICAS:	Brincar (Abaixar, Levantar, Girar)	Sinalizar

42 stacc. poco riten. a tempo stacc.

AÇÕES VOCAIS: mo-ço e ar-re-ba-ta-do for Na-da na-da de ci-ú-mes, que se-ri-a peor! O me

SUBTEXTO: Os homens são mesmo propensos a trair Finja que não viu

stacc. (col canto) a tempo

UNIDADES: 6- O Possível Fim do Casamento

OBJETIVOS: Quero que entenda que um marido pode ficar furioso

AÇÕES FÍSICAS: Olhar de um lado para o outro

49 *legg.*

ni - na ve - nha cá, ve - ja o que faz..... A mu - lher só faz o ho - mem bom e

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO: Toda a responsabilidade está sobre a mulher

leggero

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS: Parar

Procurar

52 *marcato espress. riten.* **All^o deciso** *un grido tronco*

mau Que as - sim co - mo dá pão po - de dar pau! Ai!

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

p col canto **All^o deciso** *secco ff*

CAPÍTULO 3

PARTITURAS GLOBAIS

A seguir, apresentamos os registros possíveis, resultantes de várias informações estruturadas durante os processos de criação cênica, por nós vivenciados. Intenta-se que esses registros sejam as diretrizes que nos auxiliarão durante as performances, servindo também de lembretes dos elementos utilizados tanto em nossa preparação, quanto na atuação desejavelmente **polifônica**. Por polifônica compreendemos o conceito desenvolvido pelo Professor Ernani Maletta:

“Em síntese (...) entende-se por **ATOR POLIFÔNICO** aquele que, tendo **incorporado** os conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas (literatura, música, artes corporais, artes plásticas, além das teorias e gramáticas da atuação), é capaz de, conscientemente, **se apropriar** deles, construindo um discurso polifônico através do contraponto entre os múltiplos discursos provenientes dessas linguagens; ou seja, pode atuar polifonicamente apropriando-se das várias vozes autoras desses discursos: os outros atores, o autor, os diversos diretores (cênico, musical, vocal, corporal), o cenógrafo, o figurinista, o iluminador e os demais criadores do espetáculo.” (MALETTA, 2005, p.53)

Nesse sentido, as Partituras Globais tornam-se uma espécie de grafia da interação que tentamos promover entre várias vozes discursivas. Ressaltamos que não almejamos nos tornar virtuosos em todas elas, mas conseguir que essas vozes, e as artes que as compreendem, sejam facilitadoras entre si, possibilitando uma expressão artística cheia de “sensibilidade”⁷⁰.

⁷⁰ “Entretanto, muito antes disso, o artista múltiplo a que me refiro não será necessariamente aquele que desenvolveu as diversas habilidades na sua **máxima expressão de virtuosismo**, mas o que conseguiu incorporá-las em seus *elementos fundamentais*, conceito que merece, agora, uma especial atenção. As formas de expressão artística (linguagens artísticas) inerentes ao fenômeno teatral – a literatura, a música, as artes corporais e as artes plásticas – possuem, cada uma delas, elementos, conceitos, parâmetros que são os fundamentos essenciais para que as habilidades a elas relacionadas sejam desenvolvidas. No caso da Música, por exemplo, poderíamos citar, entre outros, três elementos fundamentais: ritmo, altura e intensidade. Quanto ao trabalho corporal, são essenciais as noções de equilíbrio, força, direção. Já as Artes Plásticas têm, entre seus fundamentos, os conceitos de espaço, forma, cor. Por sua vez, a Literatura fundamenta-se no conhecimento da língua e na prática da leitura e da escrita. (...) Além disso, para que o ator, cenicamente, consiga cantar ou tocar um instrumento com sensibilidade e musicalidade, não é imprescindível que isso seja feito com absoluto rigor técnico e virtuosismo, se ele tiver se apropriado da essência do universo musical. (...) Cabe ressaltar que **não se fala dessa incorporação apenas para que as habilidades sejam adquiridas isoladamente**, mas, principalmente, para se estabelecer uma relação dialogal entre elas e para que o artista seja capaz de conviver com a simultaneidade de ações cênicas, aprimorando sua coordenação física e motora para executá-las integradamente, **de forma que cada uma, ao invés de dificultar, facilite e estimule a outra.**” (MALETTA, 2005, p. 22-23)

Reiteramos, ainda, que nesses processos de criação cênica por nós vivenciados, tentamos eliminar ao máximo os elementos externos⁷¹ ao corpo do *performer*-cantor, por acreditarmos que, desse modo, ele poderá desenvolver ainda mais suas características polifônicas, construindo com seu próprio corpo as informações – cenário, figurino, iluminação, trilha -, que precisar, mesmo que de forma imaginária.

Além disso, outro fator que nos fez optar por esse caminho foi o fato de o cantor quase nunca possuir esses recursos externos durante a *performance* da canção câmara, ou seja, o próprio cantor precisa exercitar a criatividade em função de prover soluções aos desafios performáticos encontrados.

Acreditamos que as Partituras Globais podem ser mais amplamente compreendidas em conjunto com o DVD de registro da *performance* do recital final dessa pesquisa.

⁷¹ “Como é possível perceber, quanto mais Grotowski recusa a utilização concreta dos diversos recursos cênicos exteriores ao ator, mais necessária se torna a atuação polifônica do ator, levando-o a extrair de seu próprio corpo todos os elementos plásticos e musicais necessários – o que só é possível se ele tiver incorporado os conceitos fundamentais dessas linguagens, e, a partir disso, apropriar-se de tais elementos. Assim, mesmo que um determinado elemento cênico seja subtraído da cena no seu aspecto concreto, exterior ao ator, a sua participação é preservada, pois o seu discurso é incorporado pelo próprio corpo do ator, que o traduz intersemioticamente”. (MALETTA, 2005, p.91)

3. 1 – *Der Tod und das Mädchen*⁷²

LEGENDAS



Elementos cênicos relacionados a elementos musicais de mesma cor



Sugestões de tempo-ritmo

LEGENDA - Ações Vocais

√ = *Luftpause*

↑ = Entonação ascendente

Σ = Pausa Psicológica

| = Cesura

> = Acento

↓ = Entonação descendente

* = Enfatizar

≤ = Manter e Crescer

® = Com riso

◦ = Ar na voz

– = Manter

–' = Manter e hesitar

@ = Muito articulado

⁷² A tradução ora apresentada é nossa, levando em consideração a tradução encontrada no site: [www.recmusic.org/http://pt.wikipedia.org/wiki/Der Tod und das M%C3%A4dchen](http://www.recmusic.org/http://pt.wikipedia.org/wiki/Der_Tod_und_das_M%C3%A4dchen) Acesso 18 de Jul. de 2012

Der Tod und das Mädchen

"O" Morte e a Donzela

Matthias Claudius (1740-1815)

Franz Schubert

(1797-1828)

D.531 (Op. 7, No 3, Februar 1817)

Circunstâncias dadas: Vitória tem 20 anos e é uma toureira que desde cedo enfrenta as arenas. Incentivada por seu pai, que também foi um grande toureiro até a sua morte, Vitória nunca perdeu uma tourada. Contudo, certo dia Vitória vê, transfigurado na imagem do touro, "o" morte. Ela tenta então driblá-lo e vencê-lo, mas apesar de sua força, "o" morte absorve suas energias e a leva.

Objetos imaginários: Touro-Morte, Donzela, Arena.

Caracterização física e vocal:

Donzela: Corpo com postura e movimentos de dança Flamenca.

Voz Priorizando harmônicos agudos, com respirações enfáticas, como se estivesse em perigo.

Morte: Corpo com elementos extraídos da movimentação corporal de um touro (posição da cabeça, passada, etc)

Voz priorizando harmônicos graves e linhas contínuas dando a idéia que não é preciso respirar.

Exemplo de Mímesis⁷³:



Figura 22: Exemplos de Mímesis para Toureira

⁷³ Imagens da toureira do filme "Hable con ella" de Pedro Almodóvar. Não foram encontradas as autorias das imagens para mímesis da morte e do touro. Imagens retiradas dos sites: doidosporcinema.wordpress.com / toiradas.blogger.com.br /jornale.com.br /salpicos.blogs.sapo.pt Acesso em 16 de Jul. de 2012



Figura 23: Exemplos de Mimesis para Morte

SUPEROBJETIVO (do Morte e da Donzela): Quero vencer

UNIDADES:	Donzela: A entrada
OBJETIVOS:	Donzela: Quero viver
AÇÕES FÍSICAS:	Donzela: Entrar e saudar a platéia (duas palmas)
SUBTEXTO:	Donzela: <i>Sim, hoje vamos ter uma bela tourada.</i>

SUPEROBJETIVO (do Morte e da Donzela): Quero vencer

UNIDADES:	A visão
OBJETIVOS:	Quero ter coragem
AÇÕES FÍSICAS:	Saudar platéia do fundo da arena Ver "o" Morte

Mässig. $\text{♩} = 54.$

Singstimme

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO: *Mas o que é isso? Não é apenas um touro*

TRADUÇÃO:

PianoForte

pp (sempre con Pedale e Sordino)

UNIDADES: _____ O combate _____
 OBJETIVOS: _____ Quero enfrentá-lo até não poder mais resistir _____
 AÇÕES FÍSICAS: _____ Driblar "o" Morte _____

Etwas geschwinder.

Das Mädchen.

8

Vor - ü - ber! ach, vor - ü - ber! geh, wil - der Kno - chen-mann! Ich

AÇÕES VOCAIS: √ √ | ↑ √ ↑ | * √
 SUBTEXTO: _____ Não se aproxime _____
 TRADUÇÃO: _____ Vá embora! Ah, vá embora! Vá, cruel homem de ossos(Morte)! Eu _____

UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: _____ Tentar convencê-lo _____

13

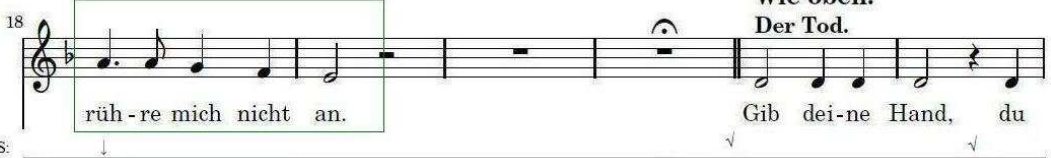
bin noch jung, geh', Lie-ber! und rüh-re mich nicht an, und

AÇÕES VOCAIS: * √ | √ * Σ
 SUBTEXTO: _____ Ainda não é minha hora _____
 TRADUÇÃO: _____ sou ainda jovem, vá, meu caro! E não toque em mim, e _____

UNIDADES: _____ Morte: A vitória

OBJETIVOS: _____ Morte: Quero tocá-la

AÇÕES FÍSICAS: Sucumbir _____ Morte: Envolver a donzela _____ Seduzir

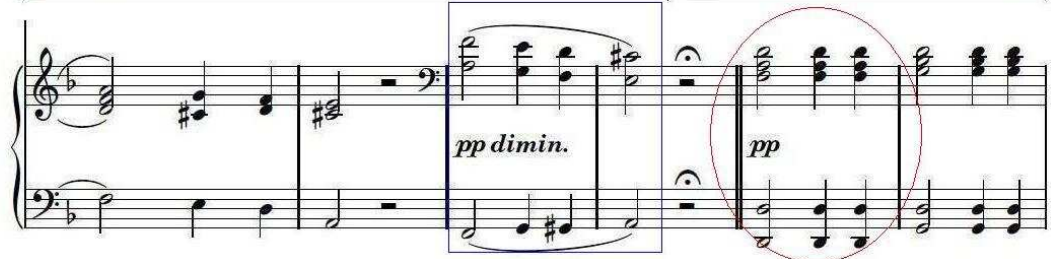
18 

rüh-re mich nicht an. **Wie oben.
Der Tod.** Gib dei-ne Hand, du

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: Estou perdendo minhas forças _____

TRADUÇÃO: não toque em mim. _____ Dê-me sua mão, _____ tu



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____ Enganar _____

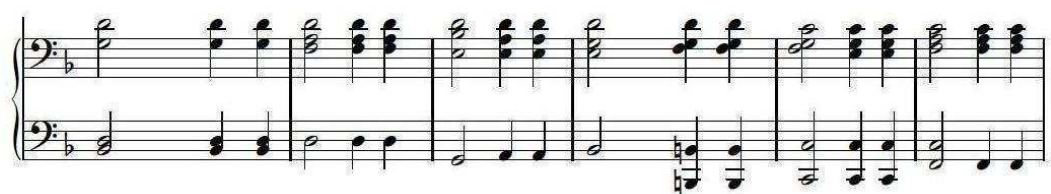
24 

schön und zart Ge-bild, bin Freund und kom-me nicht zu stra - fen.

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____ *Sempres estive por perto* _____

TRADUÇÃO: bela e delicada criatura, _____ sou amigo _____ e não venho para punir.



UNIDADES: O fim

OBJETIVOS: Quero levá-la

AÇÕES FÍSICAS: Absorver e matar Enterrar e sair



AÇÕES VOCAIS: √ * √ Σ *

SUBTEXTO: *Venha, querida* *Durma logo...*

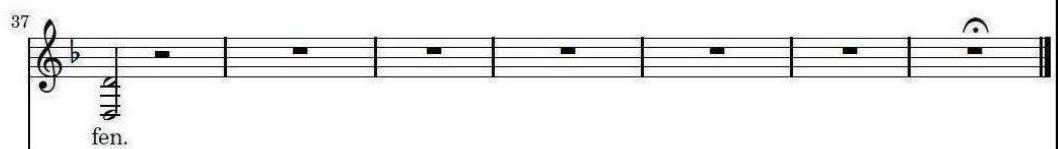
TRADUÇÃO: Tenha bom ânimo! Eu não sou cruel, Suavemente em meus braços tu irás dormir!



UNIDADES:

OBJETIVOS:

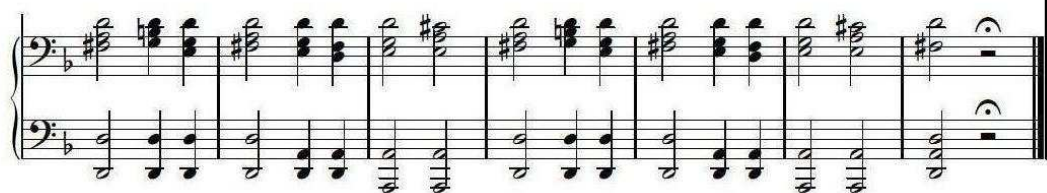
AÇÕES FÍSICAS:



AÇÕES VOCAIS: ↓

SUBTEXTO: *Docemente buscarei mais alguém...*

TRADUÇÃO:



3. 2 *Zwei Gesänge*⁷⁴ – J. Brahms, op. 91 para Canto, Piano e Viola

LEGENDAS



Elementos cênicos relacionados a elementos musicais de mesma cor



Sugestões de tempo-ritmo

LEGENDA - Ações Vocais

√ = *Luftpause*

↑ = Entonação ascendente

Σ = Pausa Psicológica

| = Cesura

> = Acento

↓ = Entonação descendente

* = Enfatizar

≤ = Manter e Crescer

® = Com riso

◦ = Ar na voz

– = Manter

–' = Manter e hesitar

@ = Muito articulado

⁷⁴ Não foram encontradas traduções dessas duas canções para o Português. Portanto, as traduções ora apresentadas são traduções minhas, levando em consideração o original em Alemão e também traduções para outros idiomas encontradas no site www.recmusic.org.

3.2. 1 - Gestillte Sehnsucht

ZWEI GESÄNGE für eine Altstimme mit Bratsche und Pianoforte.

1. Gestillte Sehnsucht.

Friedrich Rückert.
"Desejo Apaziguado"

Johannes Brahms, Op. 91.

Circunstâncias dadas: A alma de Ana antes de ir embora, num instante eterno, relembra saudosamente sua vida, que não será vivida novamente. Atemporal. Ana viveu até os 90 anos, teve uma vida tranquila, feliz, cheia de amor e paz com sua família. Ressente-se só de não poder acompanhar de perto o crescimento de seu netinho, Jeshua.

Objetos imaginários: Reino Celestial, Corpo Físico x Corpo Espiritual, Lago, Pássaros, Vento, Portal.

Caracterização física e vocal: Corpo-alma leve, movimentos de yoga e artes marciais. Voz plainando.

Exemplo de Mímesis⁷⁵:



Figura 24: Exemplos de Mímesis para Ana

⁷⁵ Imagens retiradas de: forumspirita.net / raqueluiza.blogspot.com Acesso em 16 de Jul. de 2012
Não foram encontradas as autorias dessas imagens.

SUPEROBJETIVO: Viver mais um pouco

UNIDADES: A Saudade

OBJETIVOS: Quero me acalmar

AÇÕES FÍSICAS: Sonhar (morrer)

Adagio espressivo. **Johannes Brahms, Op. 91.**

Singstimme. 

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO:

Bratsche. 

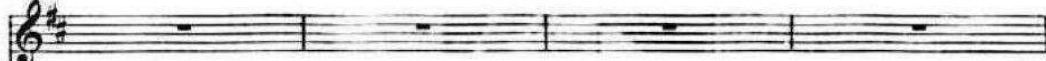
Pianoforte. 

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

05



AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO: Ouço os ventos e os pássaros, a agitação e a calma...

TRADUÇÃO:





UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Relembro e revejo minha vida.*

TRADUÇÃO: _____



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Sonhar _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: *Imerso na dourada luz crepuscular,*



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

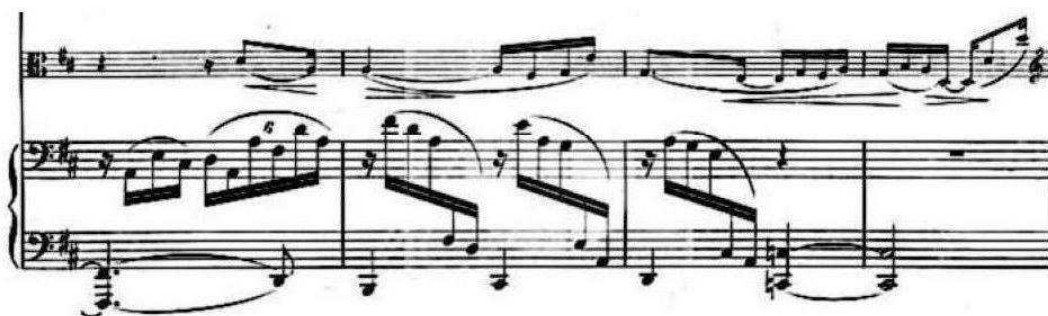
AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: Quanta solenidade o bosque ostenta! Em voz baixa



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: Gostaria de permanecer aqui ainda

TRADUÇÃO: os pássaros cantam (respiram), As brisas da noite



UNIDADES: _____ A contemplação

OBJETIVOS: _____ Quero apaziguar a saudade

AÇÕES FÍSICAS: _____ Levantar (olhos fechados)



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: _____ suavemente sopram.



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____ Virar (pássaros)



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____ Eu os vejo e os gravo em minha memória

TRADUÇÃO: _____ O que sussuram os ventos, os pássaros?



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: _____ Eles sussuram o mundo em um sono.



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

Retornar para frente



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: _____



UNIDADES: _____ A revolta

OBJETIVOS: _____ Quero me encontrar

AÇÕES FÍSICAS: _____ Sair do transe e lutar (olhos abertos)

41

lhr Wüa sche, die ihr stets euch re - get

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: _____ Vós desejais, que sempre vos agitastes

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

45

im Her - zen son - der Rast und Ruh! Du

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____ Me deixem ficar mais um pouco

TRADUÇÃO: _____ dentro do coração sem descanso e paz!

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

49

Seh - nen, das die Brust be - we - get, wann ru - best

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: Tu saudade, que o peito atormenta, Quando descansarás tu?

UNIDADES: _____ A contemplação

OBJETIVOS: _____ Quero apaziguar a saudade

AÇÕES FÍSICAS: _____ Virar para pássaros (olhos fechados)

52

du, wann schlum - merst du? Beim

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: Quando dormirás tu?

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

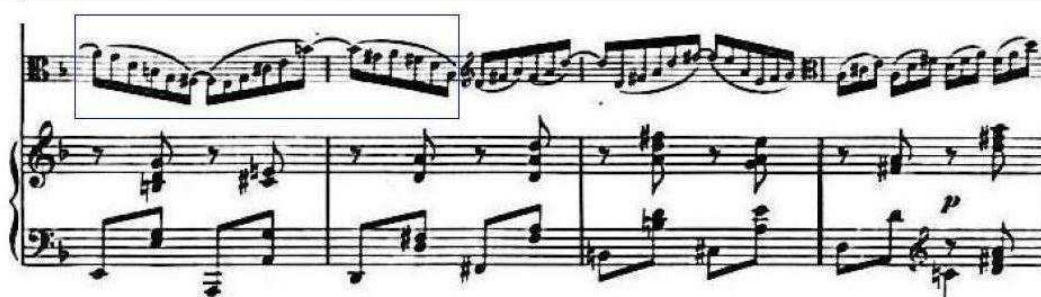
AÇÕES FÍSICAS: Plainar _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Gostaria de rever meus entes...*

TRADUÇÃO: Enquanto sussuram os ventos, os passarinhos,



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: Vós desejos saudosos, quando repousarão?

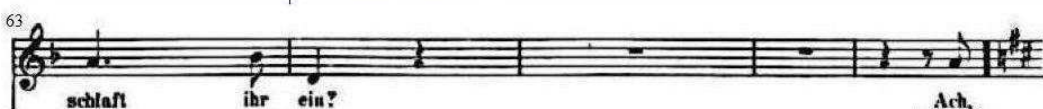


UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Ir em direção à "passagem" _____

63



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: Quando repousarão? Ah, _____

Troca de Lugares



UNIDADES: A conformação _____

OBJETIVOS: Quero me acalmar _____

AÇÕES FÍSICAS: Plainar _____

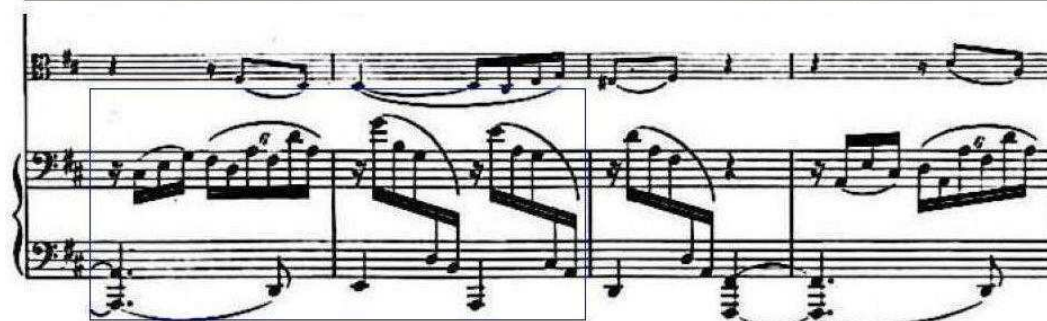
68



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: quando não mais em douradas distâncias, meu espírito sobre plumas de sonhos



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Que meu espírito seja feliz....*

TRADUÇÃO: suavemente correr, quando em direção as estrelas distantes estrelas eternas.



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

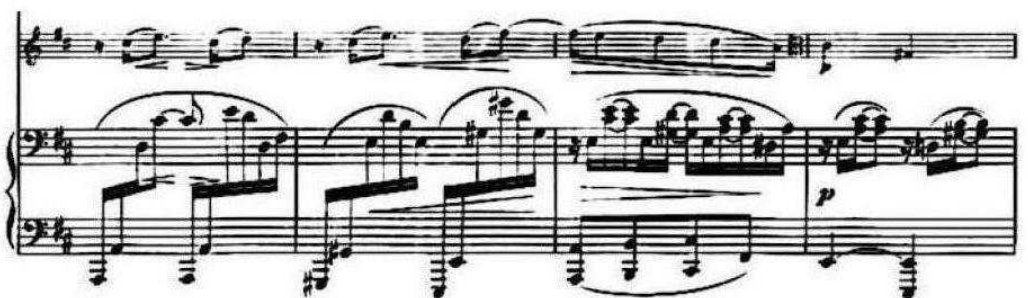
AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: não se fitar mais o meu olhar saudoso,



UNIDADES: A saudade

OBJETIVOS: Quero ir embora

AÇÕES FÍSICAS: Andar para o "alto"

80

weilt, dann lis - - - peln die Win - de, die

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO: então sussurarão os ventos,

dolce

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS: Orar (Yoga)

84

Vü - - - ge - - - tein - mit - - - mei - - - nem - Sch - - -

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO: os passarinhos com minha saudade

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

Entregar

88

nen mein Le- ben ein.

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Para a vida eterna...*

TRADUÇÃO: *minha vida então.*

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

94

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: _____

3.2. 2 *Geistliches Wiegenlied*

2.

Geistliches Wiegenlied

nach Lope de Vega von Emanuel Fiebel.

Acalanto Sacro
"Canção da Virgem"

Circunstâncias dadas: Prevendo o futuro sofredor de seu neto-messias, Ana pede aos céus e aos anjos que acalmem o tormento e deixem seu bebê dormir.

Objetos imaginários: Bebê, Manjedoura, Palmas, Anjos, Cruz.

Caracterização física e vocal: Corpo-alma leve, movimentos de yoga e artes marciais, disposição no palco sempre em três pontos, formando triângulos. Voz plainando.

Exemplo de Mimesis⁷⁶:



Figura 25: Exemplo de Mimesis para Ana (Pietà)

⁷⁶ Escultura *Pietà* de Michelangelo, imagem retirada do site pt.wikipedia.org, Acesso em 16 de Jul. de 2012.

SUPEROBJETIVO: Cuidar do bebê

UNIDADES: Calmo lullaby

OBJETIVOS: Quero cuidar do bebê

AÇÕES FÍSICAS: Gerar

Singstimme. **Andante con moto.**

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO: ("Josef, meu querido, ajude-me a ninar meu bebê,

Bratsche.

Pianoforte.

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO: Deus será o seu recompensador, no reino celestial o filho da virgem, Maria, Maria")

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____ Ninar

11

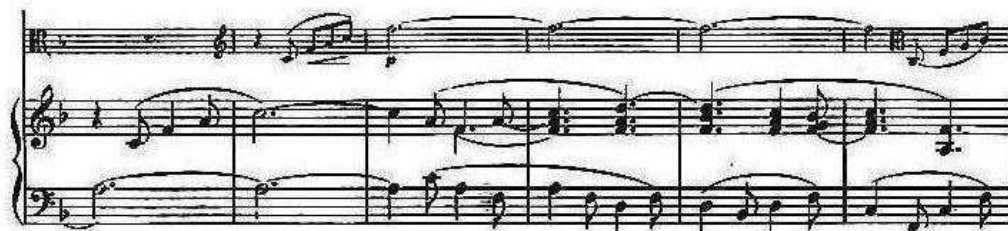


Die ihr schwe - bet um die - se Pal - men

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: _____ Vós que pairastes em torno das palmas

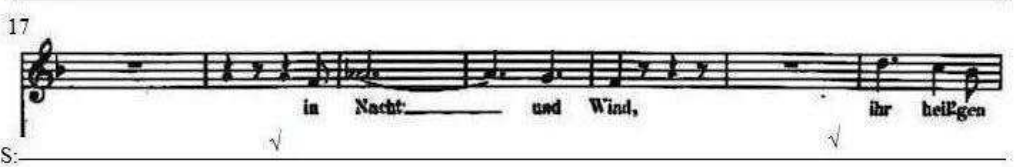


UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

17



in Nacht und Wind, ihr heiligen

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: _____ na noite e no vento, vós santos



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

24



En - gel, stil - let die Wip - fel! Es schlum - - mert mein Kind, en

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Anjos, protejam meu bebê*

TRADUÇÃO: anjos, silenciem as folhas! Dorme a minha criança.



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

31



schlum - - mert mein Kind.

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: dorme a minha criança.



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

Discutir - Questionar

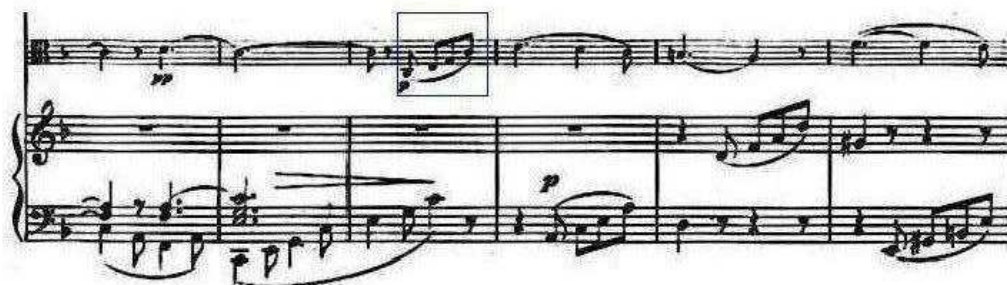


AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: _____

Vós palmas de Belém, no vento



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

Deixem-no descansar enquanto é uma criança!

TRADUÇÃO: _____

que sibila, como podeis hoje farfalhar em tamanha fúria!



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

49

rauscht nicht al - so, schwei - get, nei - get euch leis'.

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Docemente descansa o bebê!*

TRADUÇÃO: Cessem de ruir, Silenciem, inclinem-se doce e levemente.

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

55

und lind, stil - let die Wip - fel, stil - let die

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Um futuro doloroso o espera*

TRADUÇÃO: silenciem-se as folhas, silenciem-se as folhas!

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

61



Wip - fell Es schum - - mert - mein Kind, es schum -

√ *

Σ

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: Dorme a minha criança, Dorme a



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Ajoelhar e deitar o "bebê"

67



- mert mein Kind.

*

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: minha criança.

Violista dá a volta ao piano e se posiciona ao lado esquerdo do pianista mas de frente para o público



UNIDADES: Profecia

OBJETIVOS: Quero conhecer seu futuro

AÇÕES FÍSICAS: Procurar algo na terra (areia)

74

Der Him - mels - kna - be dul - det Be - schwer - de; ach, wie so

AÇÕES VOCAIS: ✓ * Σ ↓ ✓ |

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO: O Menino celeste suporta o sofrimento, ah, ele estava tão

p espress.

p legato

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

79

müd' er ward vom Leid der Er - de, ach, wie so müd, wie so

AÇÕES VOCAIS: * ↓ ✓ |

SUBTEXTO: Pelos meus pecados Ele sofrerá.....

TRADUÇÃO: cansado da dor do mundo, ah, ele estava tão cansado, tão cansado

poco cresc.

poco cresc.

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

84



müd' er ward vom Leid, vom Leid der Er - do.

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: da dor do mundo, da dor do mundo.



UNIDADES: Arrependimento

OBJETIVOS: Quero protegê-lo

AÇÕES FÍSICAS: Crucificar

89

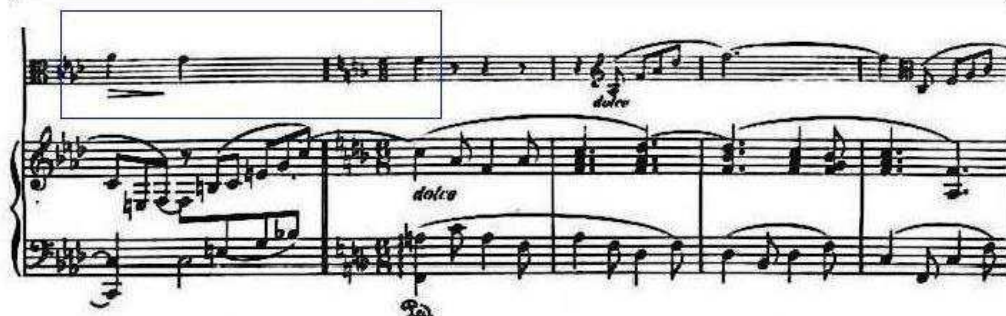


Ach, nun im Schlaf ihm, lei - se go - sänf - tigt,

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

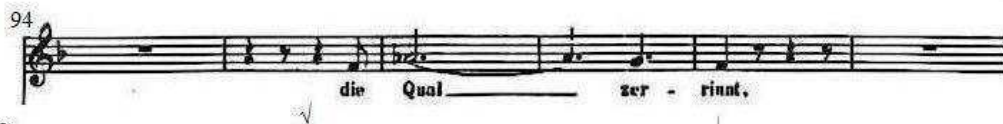
TRADUÇÃO: Ah, agora dorme, suavemente,



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: O seu penar se dissipa,



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

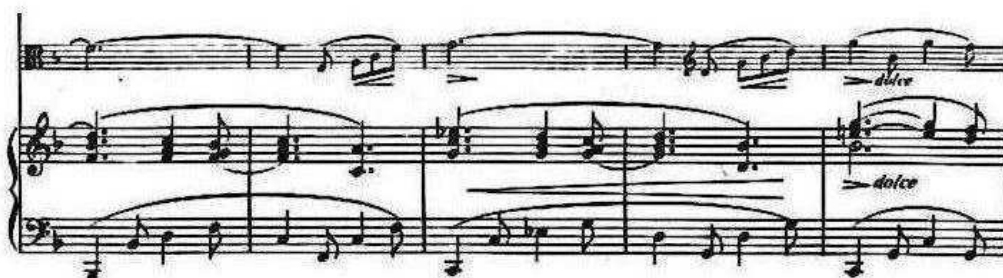
AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Quero compartilhar sua dor*

TRADUÇÃO: Silenciem-se as folhas, silenciem-se as folhas, Dorme



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

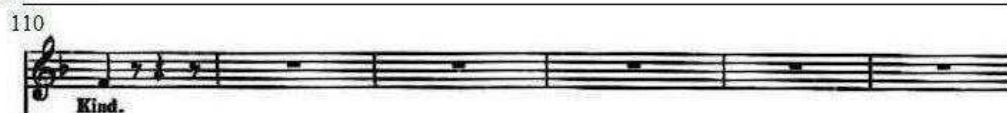
TRADUÇÃO: a minha criança, dorme a minha



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

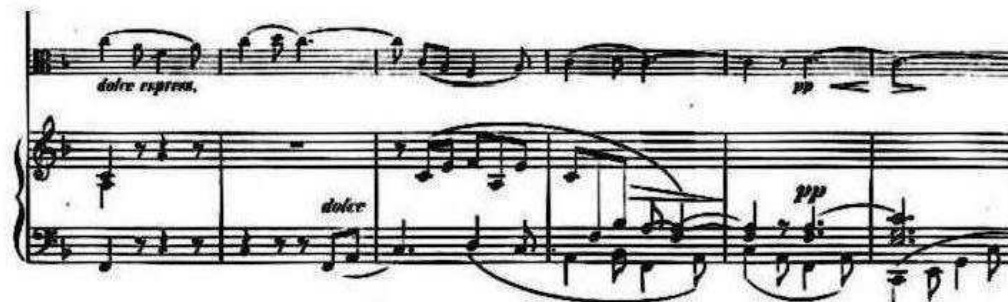
AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: criança



UNIDADES:	Oração
OBJETIVOS:	Quero deixá-lo descansar
AÇÕES FÍSICAS:	Ajoelhar (sentado sobre os pés)

116 *poco agitato*

Grim - mi - ga Käl - te sau - set her - nie - der,

AÇÕES VOCAIS:	
SUBTEXTO:	
TRADUÇÃO:	Um frio cruel recai sobre ele

poco agitato

UNIDADES:	
OBJETIVOS:	
AÇÕES FÍSICAS:	

121

wo-mit nur deck' ich des Kindleins Glie - der! O all' ihr'

AÇÕES VOCAIS:	
SUBTEXTO:	
TRADUÇÃO:	Com que cobrirei o seu corpo? O todos vós

cresc.

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

127

En - gel, die ibr ge - flü - gelt wan - delt im

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Quero que me perdoe por lhe fazer sofrer...*

TRADUÇÃO: anjos, vós que movimentastes as asas voando no vento,

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

133

Wind, stil - let die Wip - fel, stil - let die Wip - fel, en

AÇÕES VOCAIS: _____

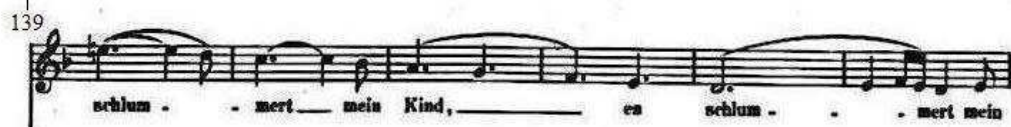
SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: silenciem-se as folhas, silenciem-se as folhas,

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Orar _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

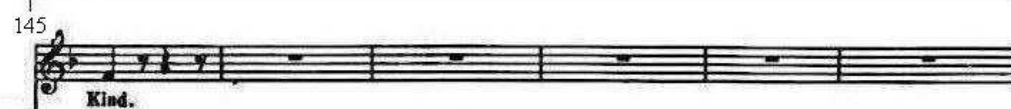
TRADUÇÃO: dorme a minha criança, dorme a minha



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Prostrar _____



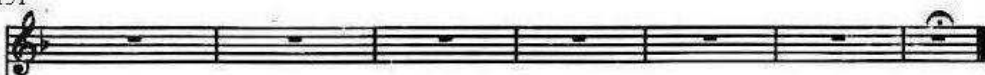
AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: criança.



51





3. 3 - *Erlkönig*⁷⁷

LEGENDAS



Elementos cênicos relacionados a elementos musicais de mesma cor



Sugestões de tempo-ritmo

LEGENDA - Ações Vocais

√ = *Luftpause*

↑ = Entonação ascendente

Σ = Pausa Psicológica

| = Cesura

> = Acento

↓ = Entonação descendente

* = Enfatizar

≤ = Manter e Crescer

® = Com riso

◦ = Ar na voz

– = Manter

–' = Manter e hesitar

@ = Muito articulado

⁷⁷A tradução ora apresentada é nossa, levando em consideração a tradução encontrada no site: <http://i-traducoes.blogspot.com.br/2011/05/erlkonig-goethe-notas.html> Acesso 18 de Jul. de 2012

Erlkönig (Op.1)

Rei dos Elfos

Transposed from Gm to Em

Franz Schubert, lyrics by J.W. von Goethe

Circunstâncias dadas: Narrador: Um homem (Sr. Hammer) lembrando e contando seu próprio passado. O Pai é Sr. Hammer, carpinteiro, 48 anos que tenta fugir com o filho de uma grande peste que tem matado crianças em sua província, levando-o para uma vila de ares medicinais. Nino de 8 anos está aterrorizado pelos constantes chamados do Maligno Erlkönig. Erlkönig é o Rei dos Elfos que captura crianças para escravizá-las em seu reino.

Objetos imaginários: Árvores, fardo, ninfas, Erlkönig.

Caracterização física e vocal:

Narrador: Corpo e voz relativamente neutros.

Pai: Corpo sisudo, voz cheia priorizando harmônicos graves.

Nino: Corpo tentando se esconder, franzino, voz infantil.

Erlkönig: Corpo com eixo em diagonal, como se estivesse flutuando, voz “metálica” e com ironia.

Exemplo de Mímesis⁷⁸:



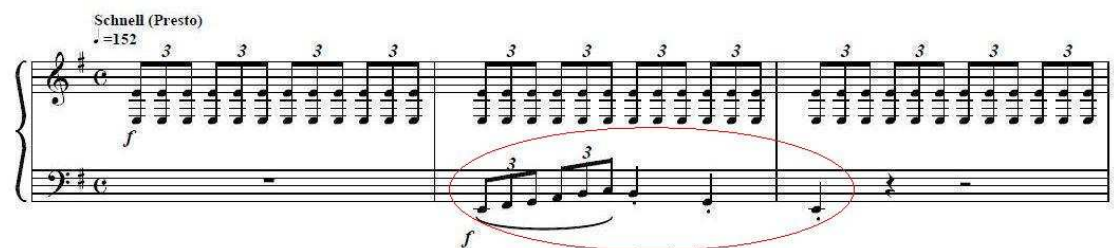
Figura 26: Exemplos de Mímesis para Hammer, Nino e Erlkönig

⁷⁸ *Der Erlkönig* de Carl Gottlieb Peschel e *Erlkönig* de Taryn R. Gerstenberger. Imagens retiradas dos sites: i-traducoes.blogspot.com / elfwood.com Acesso em 16 de Jul. de 2012

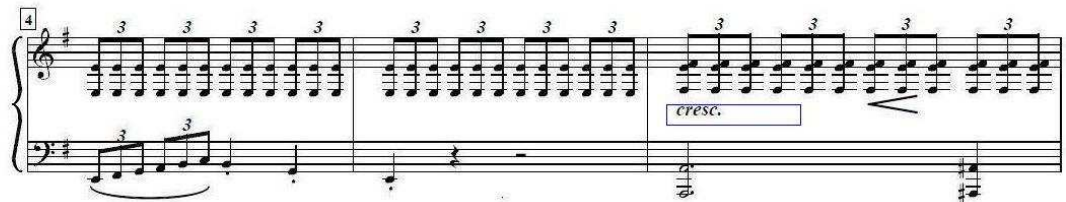
SUPEROBJETIVOS:
 Narrador: Esclarecer o contexto
 Pai: Proteger seu filho
 Filho: Fazer com que o pai acredite nele
 ErIkönig: Capturar o menino

UNIDADES: O Reino
 OBJETIVOS: ErIkönig: Quero ter poder
 AÇÕES FÍSICAS: ErIkönig: Observar
 SUBTEXTO: Preciso saber tudo que se passa no reino

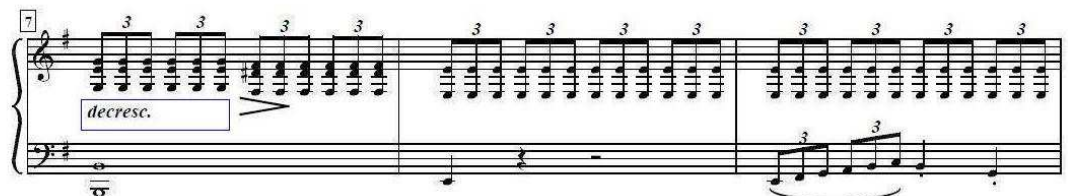
Schnell (Presto)
 ♩ = 152



UNIDADES:
 OBJETIVOS:
 AÇÕES FÍSICAS:
 SUBTEXTO: Eles ainda não me conhecem...



UNIDADES:
 OBJETIVOS:
 AÇÕES FÍSICAS:
 SUBTEXTO: Eu os observarei em cada detalhe...

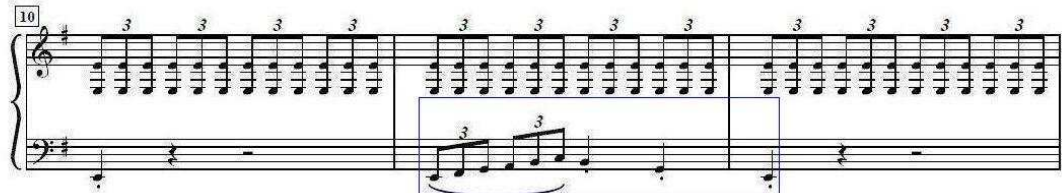


UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

ACÇÕES FÍSICAS: Assustar Sumir

SUBTEXTO: Eu o capturarei

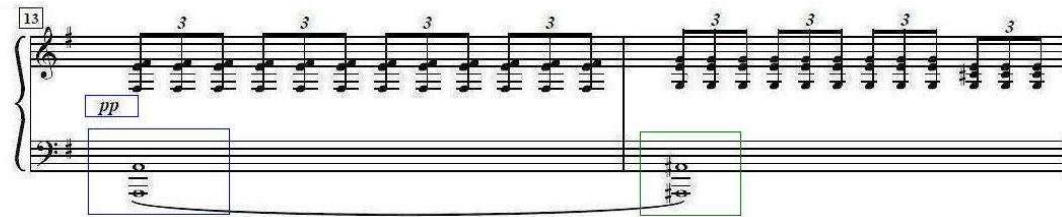


UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

ACÇÕES FÍSICAS: Narrador: tampar Ver

SUBTEXTO: _____



SUPEROBJETIVOS:
 Narrador: Esclarecer o contexto
 Pai: Proteger seu filho
 Filho: Fazer com que o pai acredite nele
 Erlikönig: Capturar o menino

UNIDADES: Narrador: A visão

OBJETIVOS: Narrador: Quero desenhar o que vejo

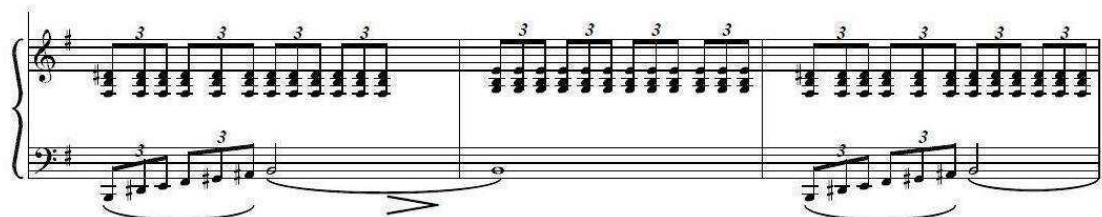
ACÇÕES FÍSICAS: _____ Narrador: Ceifar



ACÇÕES VOCAIS: √

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: Quem cavalga tão tarde pela



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

18

Nacht und Wind? Es

Σ $\sqrt{}$

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Narrador: Estou vendo novamente o dia da minha aflição*

TRADUÇÃO: *noite e pelo vento? É*

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

21

ist der Va - ter mit sei - nem

AÇÕES VOCAIS: _____

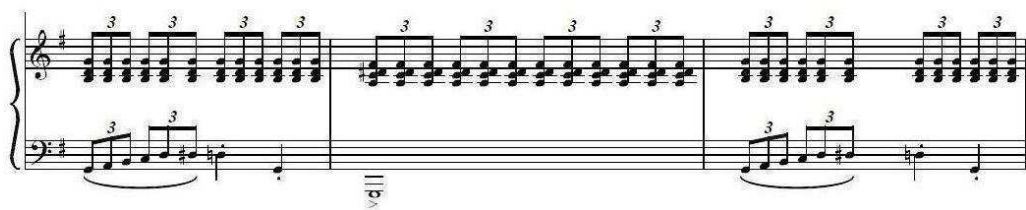
SUBTEXTO: *Muitíssimo aflito*

TRADUÇÃO: *um Pai com seu*

UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: Balançar a criança _____



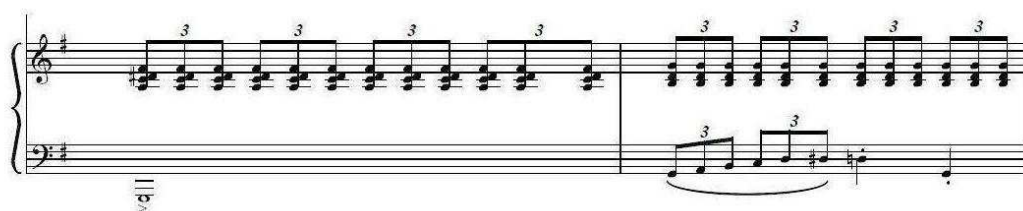
AÇÕES VOCAIS: _____
 SUBTEXTO: _____
 TRADUÇÃO: filho; Ele leva a Criança _____



UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____
 SUBTEXTO: _____
 TRADUÇÃO: em seu braço, Ele _____



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

29

faßt * | ihn si - cher, er hält ihn

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Carregava a criança adoentada...*

TRADUÇÃO: o segura firme, ele o mantém

decresc.

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Soltar

32

warm. -

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: aquecido.

f

UNIDADES: Pai e Filho: O Diálogo

OBJETIVOS: Pai: Quero entender o que está acontecendo

AÇÕES FÍSICAS: Pai: Carregar

35

„Mein Sohn, was

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO: Pai: Que será que meu filho tem?

TRADUÇÃO: „Meu filho, por que

pp

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

38

birgst du so bang dein Gesicht?"

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO: esconde tanto seu rosto?"

cresc.

decresc.

f

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

Filho: Preciso que meu pai acredite em mim

Filho: Esconder

AÇÕES VOCAIS:

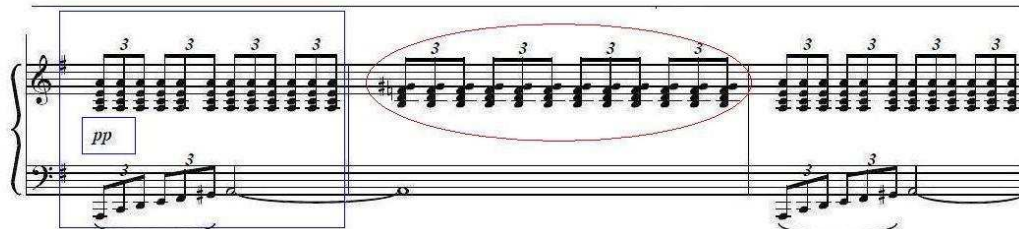
SUBTEXTO:

TRADUÇÃO:

41 *p*



"Não vê, Pai, o



UNIDADES:

OBJETIVOS:

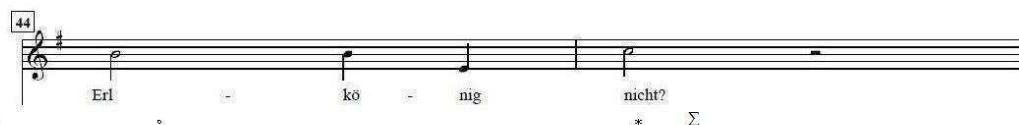
AÇÕES FÍSICAS:

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

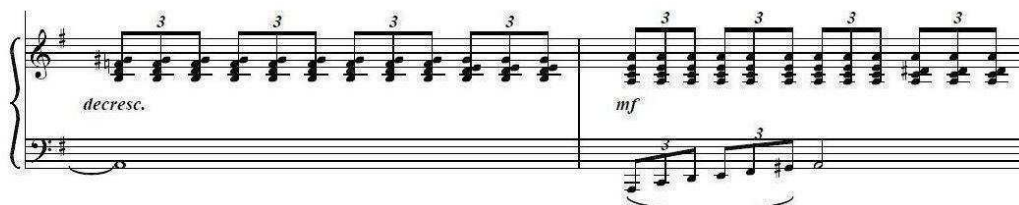
TRADUÇÃO:

44



Filho: Pai, você vai me proteger?

Rei dos Elfos?



UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: _____

46

AÇÕES VOCAIS: _____
 SUBTEXTO: _____
 TRADUÇÃO: O Rei dos Elfos

UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: _____

48

AÇÕES VOCAIS: _____
 SUBTEXTO: _____
 TRADUÇÃO: com sua coroa e manto?"

UNIDADES:

Pai: Quero entender o que está acontecendo

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

Pai: Carregar

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO:

51 *mp*

„Mein Sohn, es ist ein

Pai: Será que ele está delirando?

„Meu filho, é apenas um

mf

UNIDADES:

Rei dos Elfos: O Convite

OBJETIVOS:

Rei dos Elfos: Quero me divertir

AÇÕES FÍSICAS:

Rei dos Elfos: Ameaçar

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO:

54

Ne - bel - streif."

filete de névoa."

decresc. *mf* *decresc.*

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

57 *pp*

«Du lie - bes Kind, komm, *

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Rei dos Elfos: Como ele é pequeno e indefeso*

TRADUÇÃO: *Você criança querida, venha,*

ppp

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

60

geh mit mir! Gar schö - ne

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: *comigo! Muitas belas*

ppp

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

Assustar

Dançar

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO:

63

Spie - le spiel ich mit dir, Manch

brincadeiras

brincarei contigo;

Algumas

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO:

66

bun - te Blu - men sind

Ainda vou me contar

flores coloridas estarão

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: _____

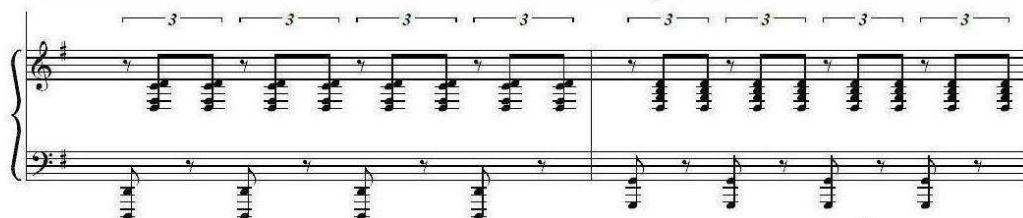
68

an dem Strand, Mei - ne

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: na Praia, Minha



UNIDADES: _____ Filho: O diálogo
 OBJETIVOS: _____ Filho: Preciso que meu pai acredite em mim
 AÇÕES FÍSICAS: _____ Filho: Esconder

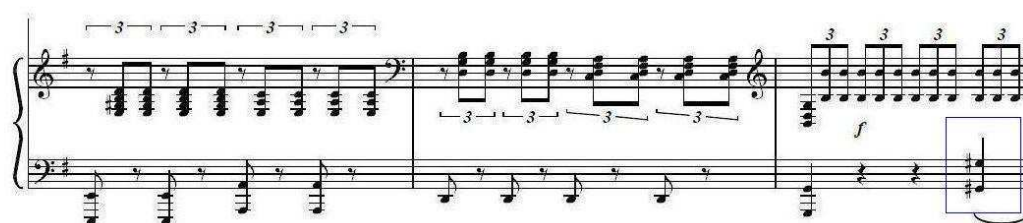
70

Mut - ter hat manch gul den Ge - wand.» „Mein

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: Mãe tem para você vestes douradas.” “Meu



UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: _____

Cutucar

73

Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du

° | ° Σ √ *

AÇÕES VOCAIS: _____
 SUBTEXTO: _____
 TRADUÇÃO: pai, meu pai, e não consegues ouvir,

UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: _____

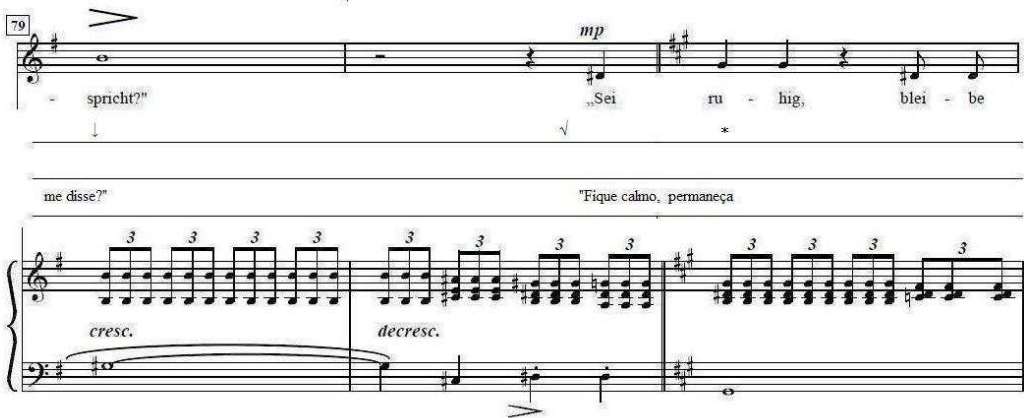
76

nicht, Was Er - len - kö - nig mir lei - se ver-

Σ √ *

AÇÕES VOCAIS: _____
 SUBTEXTO: Filho: Fale baixo pai, o Rei dos Elfos está nos rondando...
 TRADUÇÃO: O que o Rei dos Elfos sorrateiramente

UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: _____

79 

AÇÕES VOCAIS: _____
 SUBTEXTO: _____
 TRADUÇÃO: _____

UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: _____

82 

AÇÕES VOCAIS: _____
 SUBTEXTO: _____
 TRADUÇÃO: _____

UNIDADES: _____ Rei dos Elfos: O convite

OBJETIVOS: _____ Rei dos Elfos: Quero me divertir

AÇÕES FÍSICAS: _____ Rei dos Elfos: Ameaçar

85

Wind."

«Willst, fei - ner Kna - be, du

√

ações vocais:

subtexto:

tradução: _____ "Querido menino, quer vir comigo?

cresc. *decresc.* *ppp*

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

88

mit mir gehn? Mei-ne Töch - ter sol - len dich war - ten schön; Mei-ne

√

ações vocais:

subtexto: _____ Rei dos Elfos: Que linda criança...

tradução: _____ Minhas filhas irão te tratar bem; Minhas

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

Assustar

91

Töch - ter füh - ren den nächt - li - chen Reihn, Und wie - gen und tan - zen und

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO:

filhas irão conduzir festas noturnas,

E assim te embalarão e dançarão e

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

Dançar

94

sin - gen dich ein. Und wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein.»

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO:

cantarão.

E te embalarão e dançarão e cantarão.*

UNIDADES: Filho: O medo

OBJETIVOS: Filho: Preciso que meu pai acredite em mim

AÇÕES FÍSICAS: Filho: Esconder Cutucar

97 *f* „Mein Va - ter, mein Va - ter, und

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO: "Meu pai, meu pai,

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

100 siehst du nicht dort Erl - kö - nigs Töch - ter am

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

TRADUÇÃO: não consegues ver As filhas do Rei dos Elfos

UNIDADES:

Pai: O medo

OBJETIVOS:

Pai: Quero salvar meu filho

AÇÕES FÍSICAS:

Pai: Carregar

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

Filho: O Rei dos Elfos está cada vez mais próximo

TRADUÇÃO:

naquele tenebroso lugar?"

"Meu

103

düs tern Ort?" „Mein

decresc. cresc. decresc. mf

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

Pai: Sei que ele está vendo o Rei dos Elfos... crianças são mais sensíveis

TRADUÇÃO:

filho, meu filho,

eu bem sei o que vejo;

106

Sohn, mein Sohn, ich seh es ge-

mf decresc.

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

109

- nau: Es schei - nen die al - ten Wei - den so

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Também estou com medo!*

TRADUÇÃO: *Apenas os velhos e cinzentos salgueiros."*

UNIDADES: _____ Rei dos Elfos: A ameaça

OBJETIVOS: _____ Rei dos Elfos: Quero me aproximar e capturá-lo o menino

AÇÕES FÍSICAS: _____ Rei dos Elfos: Ameaçar

112

grau."

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Rei dos Elfos: Esse é o momento!*

TRADUÇÃO: _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

115

✓ dich lie - be dich, * | mich

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: _____

Eu o amo,

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

118

reizt dei - ne schö - ne Ges - talt; ✓ Und

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

Eu o levarei! Quer queira, quer não...

TRADUÇÃO: _____

suas belas formas me encantam;

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

120 *cresc.*

bist du nicht wil lig, so brauch ich Ge-

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: mas caso não queira, então usarei a força."

cresc.

UNIDADES: Filho: O desespero

OBJETIVOS: Filho: Preciso que me ajudem

AÇÕES FÍSICAS: Capturar e torturar

123 *ff*

- walt. » „Mein Va - ter, mein Va - ter, jetzt

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: Filho: Paizinho...

TRADUÇÃO: "Meu pai, meu pai,

ff

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

126

faßt er mich an! Erl - kön - ig

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: ele me pegou! O Rei dos Elfos

fz *fz*

UNIDADES: _____ Narrador: O Caminho

OBJETIVOS: _____ Narrador: Quero demonstrar o desespero do pai

AÇÕES FÍSICAS: _____ Ir embora

129

hat mir ein Leids ge - tan!"

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: está me machucando!"

fz *fz* *ff*

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____ Narrador: Ceifar

132 *f*
Dem Va ter grau - sets, er

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: _____ O pai temeroso,

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____ Cavalgar

135 *accel.*
rei - tet ge - schwind, Er hält in

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: _____ apressa a cavalgada, Ele segura em

UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: Segurar _____

138

Ar - men das äch zen de Kind,

AÇÕES VOCALIS: _____
 SUBTEXTO: *Narrador: Este é meu próprio passado*

TRADUÇÃO: seus braços o queixoso menino,

UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: _____

141

Er-

AÇÕES VOCALIS: _____
 SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Ceifar (duas mãos) Abraçar

143

reicht den Hof mit Müh' und Not

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

TRADUÇÃO: Mas, mal chegando a sua morada;

decresc.

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

146 Recit.

In sei-nen Ar - men das Kind war tot.

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: Chorando

TRADUÇÃO: Em seus braços o menino estava morto.

Andante

pp

f

3. 4 - A Lágrima

LEGENDAS



Elementos cênicos relacionados a elementos musicais de mesma cor



Sugestões de tempo-ritmo

LEGENDA - Ações Vocais

√ = *Luftpause*

↑ = Entonação ascendente

Σ = Pausa Psicológica

| = Cesura

> = Acento

↓ = Entonação descendente

* = Enfatizar

≤ = Manter e Crescer

® = Com riso

◦ = Ar na voz

– = Manter

–' = Manter e hesitar

@ = Muito articulado

A lágrima

Andressa Zoi Nathanailidis

Samuel Matheus

Circunstâncias dadas⁷⁹: Mara tem 40 anos e vive numa pequena cidade com seu esposo. Depois de 20 anos de casada, seu marido está há três dias sem voltar para casa. Ela sai desesperada à sua procura até que o encontra morto com um ramalhete de flores, na porta da casa da amante. Duplamente ferida, Mara chora a morte do amor e chora a traição.

Objetos imaginários: Marido, Casas.

Objetos reais: Cadeira e rosas.

Caracterização física e vocal: Imaginar corpo nu, exposto e voz algumas vezes em choro. Exemplo de Mimesis⁸⁰:



Figura 27: Exemplo de Mimesis para Mara

⁷⁹ História inspirada na ópera Erwartung de Schoenberg

⁸⁰ Imagem retirada do site: jardsonfragoso.zip.net Acesso em 16 de Jul de 2012. Não foi encontrada a autoria dessa imagem.

TEXTO FALADO⁸¹

SUPEROBJETIVO: Gostaria de poder reescrever minha história

Unidade: Íntimo
Objetivo: Quero encarar as dificuldades
Ações: Ver o abandono – Chorar (olhar baixo)

√ ↑
A esperança é o desespero de quem espera...
√ °
Esperar... esperar...
√
A espera cansa...
√
E quando chega o instante em que se muda a longa expectativa em sólida evidência;
√ | | |
Quando a sombra se esvai e os dedos tocam não mais a treva, mas a carne fria, o corpo
morto...
(O fim de tudo)
√
– Aí então em sonolência a sombra desce e em noite se desfaz a luz do dia.
√
As árvores do sonho, os longos ramos da suposição, as flores de um suposto encontro
Σ | > > >
ou reencontro, a volta ao tempo que, irremediável, passou...

(passou, e nada há de fazer com que ele volte ou que retorne ao que já fora antes)...
√
Tudo então se desfaz nessa ilusão que morre,
*
e nada resta a quem espera

senão morrer também com o sonho morto

Unidade: Exposição
Objetivo: Quero explicar meus motivos
Ações: Gritar- Mãos espalmadas no chão – Girar - Rasgar Corpo

√*
Ele é o amor que eu procuro no bosque desta vida.

183

√
 Ele foi o meu amor...
 (Por que ele escolheu ir embora?)

Σ

Com ele tive um sonho que vivi um dia e quero agora novamente viver – sabendo-o morto.

√ Σ
 Eu também fui seu amor, eu acho,
 *

e lamento que ele me tenha abandonado.

√
 Tudo entre nós parecia feito para durar por toda a eternidade...
 (Tínhamos uma história quase perfeita)

√
 Passava o dia ao seu lado e ainda o procuro;
 √ ®
 Seu hálito acariciava minha face... a mão os meus cabelos...

a boca atormentada buscava na ilusão a minha boca...
 √ ≤
 Mas quando vinha a noite, a sombra, a lua,
 ≤
 quando a feiticeira de pálidos braços acenava para ele,
 √
 era como se a morte visitasse seu corpo e, frio, ali ao lado da feiticeira, só seu cérebro

ardia de paixão e fuga...
 (Me recuso a acreditar)

Unidade: Realidade
Objetivo: Não quero ver a realidade cruel
Ações: Calar – Lembrar

Σ *

√
 O amor que morre é sem retorno.

√
 A vida é uma sucessão de enganos que tomamos por acertos.

Unidade: Saudade
Objetivo: Quero voltar no tempo
Ações: Acariciar

√ ↑
 Há um ano ele me tomava a mão pela primeira vez
 Σ *
 e eu senti que nunca havia amado ninguém antes dele tão fortemente...
 √

Há três dias que ele saiu de casa e

Σ
não voltou...

Σ
Eu ainda o procuro

perdida à noite numa selva escura
(*Totalmente incrédula fiquei*)

Num sonho sem limites, sem cores

Pois todas as cores deste mundo brilhavam nos olhos dele.

Ações: Apoiar na cadeira – Rosa Vermelha

Σ
Seu beijo era para mim como um farol na escuridão.

Choro por ele, por nós dois.

SUPEROBJETIVO: Gostaria de poder reescrever minha história

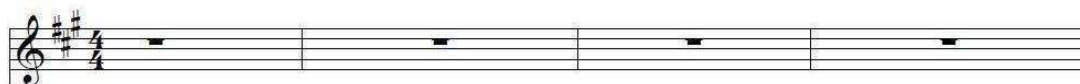
UNIDADES: Íntimo

OBJETIVOS: Quero encarar as dificuldades

AÇÕES FÍSICAS: Apoiar

Agitado (♩ = 150)

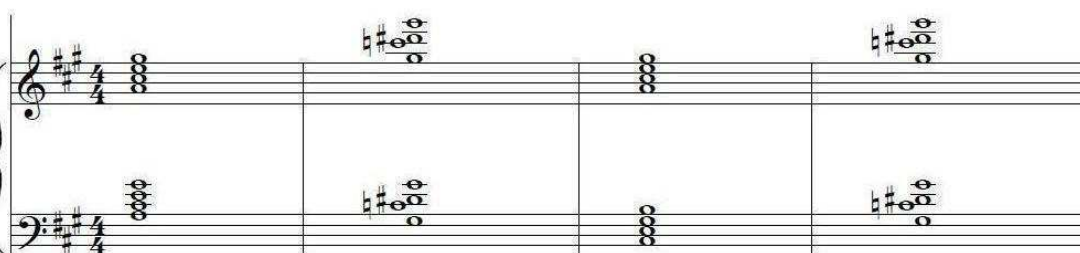
Canto



AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO: *A esperança é o desespero de quem espera...*

Piano

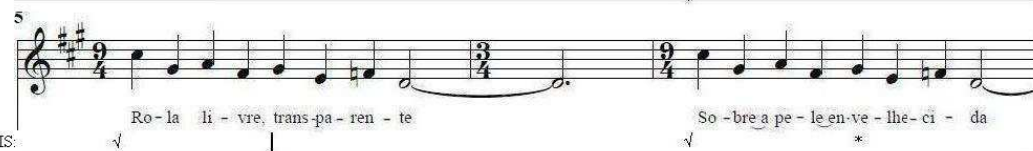


UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

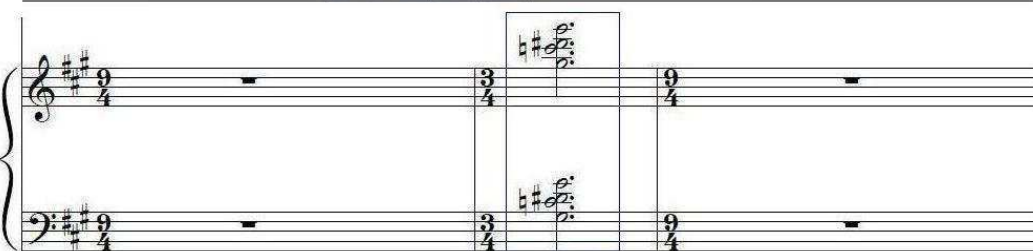
5



Ro-la li-vre, trans-pa-ren-te So-bre a pe-le-en-ve-lhe-ci-da

AÇÕES VOCAIS:

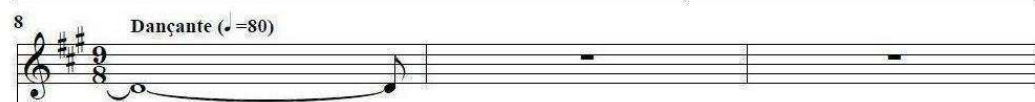
SUBTEXTO: *Nada resta a quem espera*



UNIDADES: _____

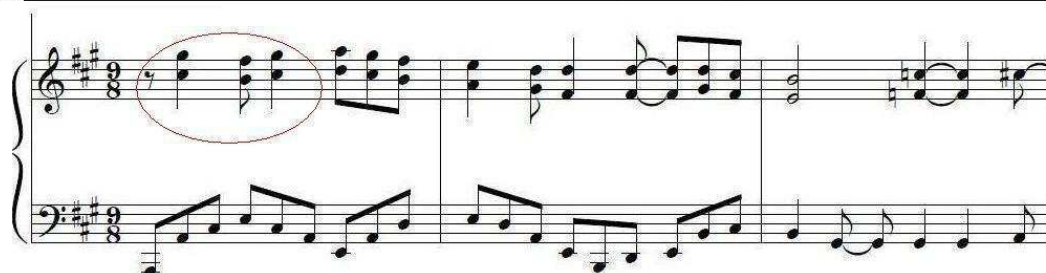
OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____

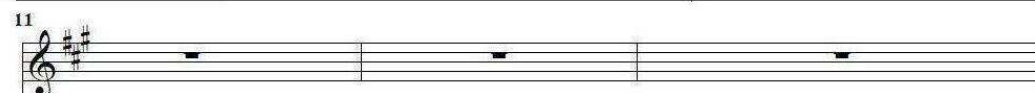
SUBTEXTO: *Tudo então se desfaz nessa ilusão que morre...*



UNIDADES: _____

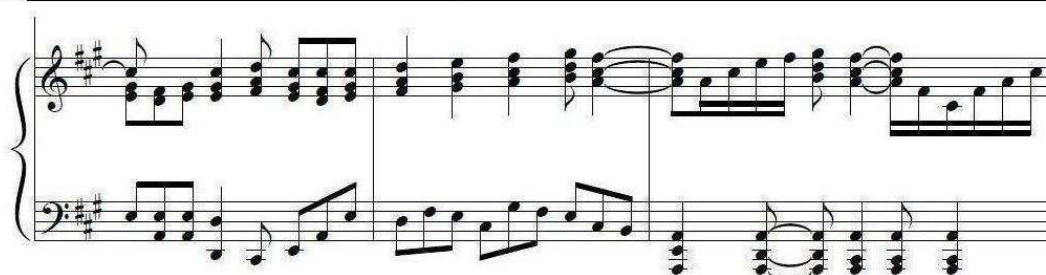
OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *O amor que morre é sem retorno*



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

14

Ro - la e le - va de quem sen - te

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

17

Agitado (♩ = 150)

As lem - bran - ças de u - ma vi - da.

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Seu hábito acariciava minha face... a mão os meus cabelos...*

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

22

Ro - la sol - ta in - de - pen - den - te!

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

25

Calmo (♩=70)

Pois tua e - xis - tência a - cal - ma És fru - to de lou - ca

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: E ele não voltou...

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

29

men - te Ex - ten - são de mi - nha al - ma. Bro - tas por den - tro, ro - las

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

34

por fo - ra Qua - se nun - ca es - tás so - zi - nha De sor - te não és só mi - nha, Mas

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: Em meu coração apunhalado goteja a esperança _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

47

√ Pois ne * nhum de -

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: O amor é uma bebida mortal que ingerimos com a volúpia de quem faz um brinde.

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

48

les a de *

AÇÕES VOCAIS: _____

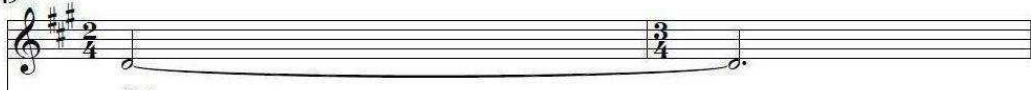
SUBTEXTO: _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

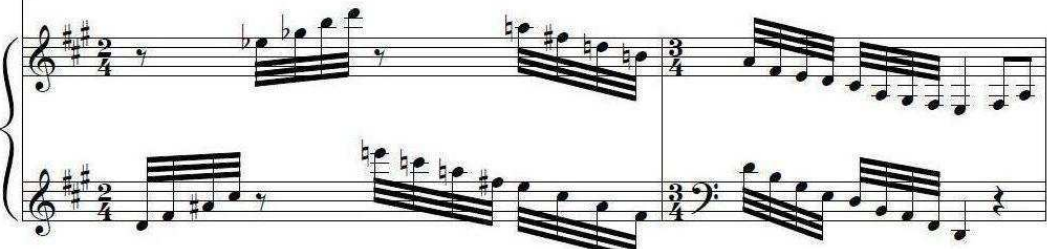
49



têm!

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

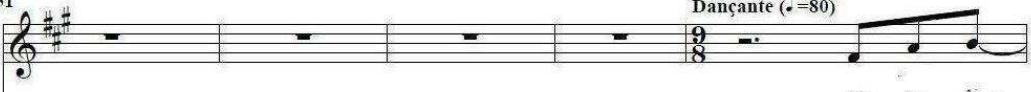


UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

51



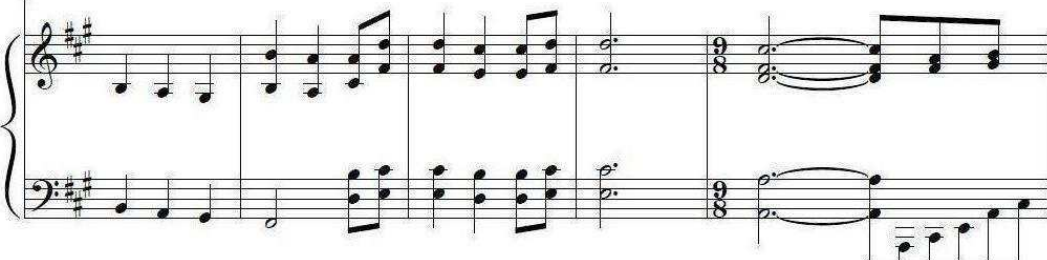
Dançante (♩=80)

Tu és li -

√ *

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

56

vre, pas - sa - gei - ra És de mui - tos, de nin - guém!

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

58

Saudade

Vou esquecer

Tirar pétalas

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

63

Vir - tu - o - so de quem cho - ra

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: Seu beijo era para mim como um farol na escuridão.

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

65

Por a - le - gri -

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

66

a ou sau *

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

67

da - de A - mor, in -

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

69

fe - li - ci - da - de Por al - guém que foi em-bo - ra...

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Eu ainda o procuro...*

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

72

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

3. 5 - Borboleta⁸²

LEGENDAS



Elementos cênicos relacionados a elementos musicais de mesma cor



Sugestões de tempo-ritmo

LEGENDA - Ações Vocais

√ = *Luftpause*

↑ = Entonação ascendente

Σ = Pausa Psicológica

| = Cesura

> = Acento

↓ = Entonação descendente

* = Enfatizar

≤ = Manter e Crescer

® = Com riso

◦ = Ar na voz

– = Manter

–' = Manter e hesitar

@ = Muito articulado

⁸² A Lágrima e Borboleta não são canções de um ciclo, mas foram unidas no enredo de uma mesma cena.

Borboleta

Aline Araújo

Samuel Matheus

Circunstâncias dadas: Mara decide seguir em frente à procura de esperança.

Objetos reais: Cadeira e rosas.

Caracterização física e vocal: Imaginar corpo nu, exposto e voz dócil, com riso.

Exemplo de Mimesis⁸³:



Figura 28: Exemplo de Mimesis para Mara

⁸³ Imagem retirada do site: vibreleve.com Acesso em 16 de Jul. de 2012. Não foi encontrada a autoria dessa imagem.

SUPEROBJETIVO: Superar a decepção e encontrar esperança

UNIDADES: Um Belo Amanhã

OBJETIVOS: Eu serei livre

AÇÕES FÍSICAS: Sentar - Descansar

Leve (♩ = 82)

Canto

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

Passou, e nada há de fazer com que ele volte ou que retorne ao que já fora antes

Piano

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

5

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

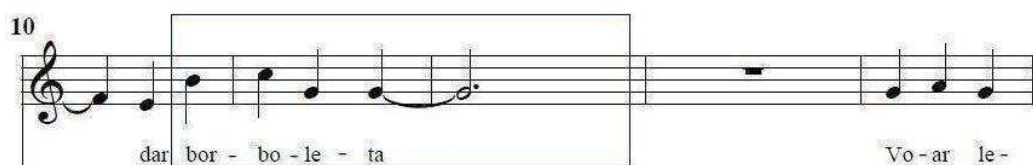
A - ma - nhã que-ro a-cor -

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

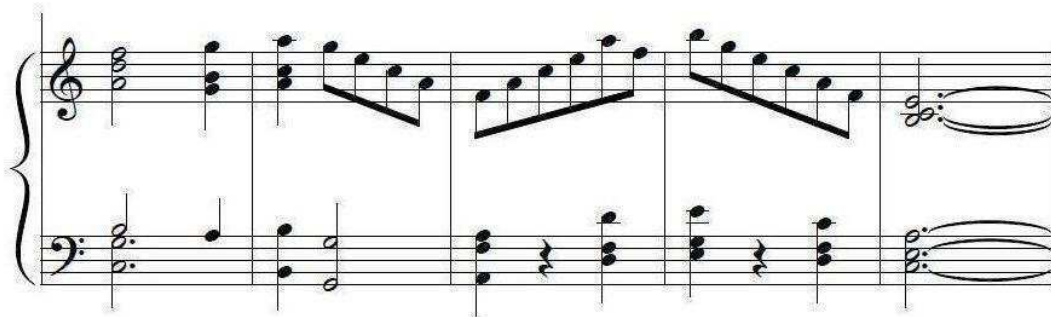
10



dar bor - bo - le - ta Vo - ar le -

AÇÕES VOCAIS: a

SUBTEXTO: _____



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

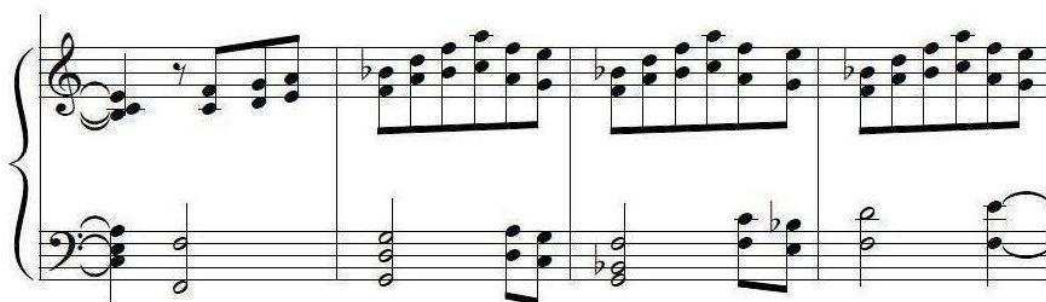
15



ve com mi-nhas a - sas de ce - tim

AÇÕES VOCAIS: √ √

SUBTEXTO: _____



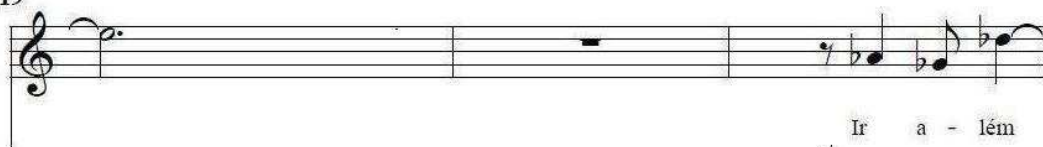
UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

Tirar pétalas

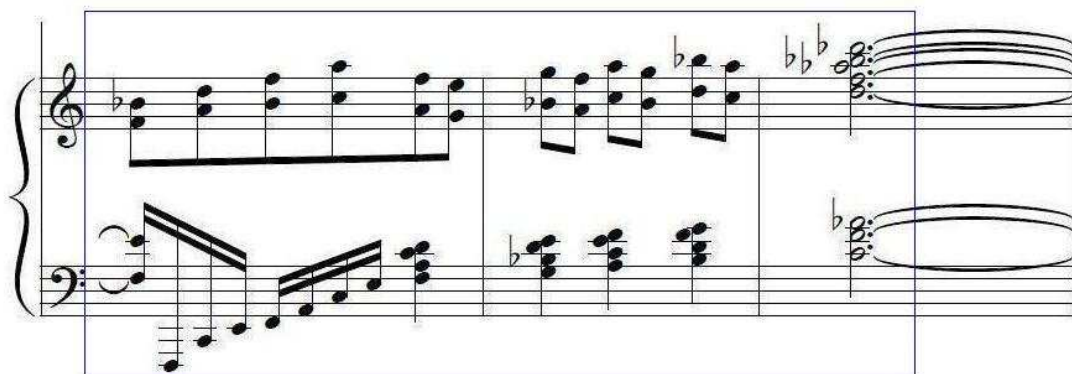
AÇÕES FÍSICAS: _____

19



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Tudo então se desfaz nessa ilusão que morre*



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

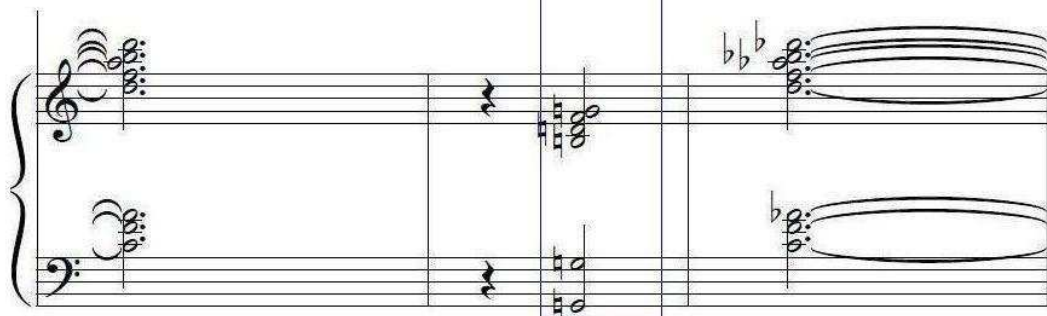
AÇÕES FÍSICAS: _____

22



AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

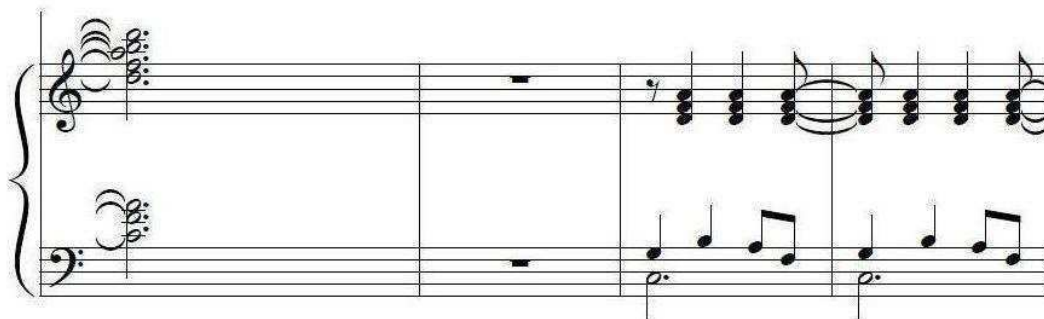
25



ma, ob-ser - var os cal - mos la - gos Sem ter pres - sa

AÇÕES VOCAIS: | * √ *

SUBTEXTO: *Já não posso mentir para mim mesma*



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

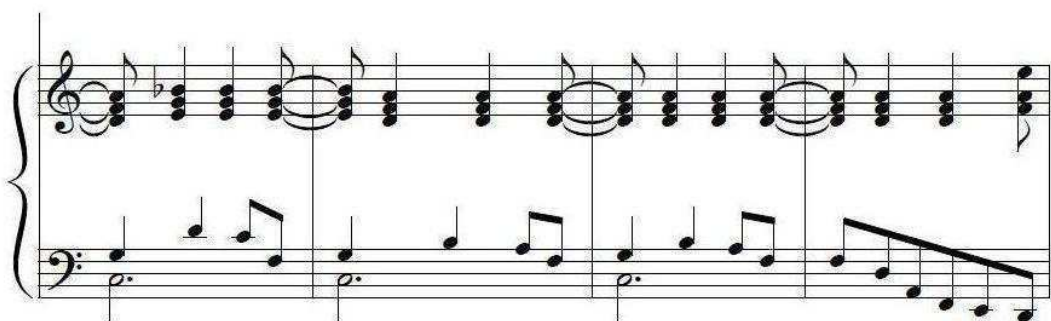
29



de des - cer Quan-do por fim me can - sar Re-pou - sa -

AÇÕES VOCAIS: √ > >

SUBTEXTO: _____



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

33

rei em u-ma ro-sa bran-ca Ven-do de lon-

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *O sonho se prolonga pelo espaço de uma vida*

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

37

ge o sor-ri -so que não pu-de dar.

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

3. 6 - Cotidiano

LEGENDAS



Elementos cênicos relacionados a elementos musicais de mesma cor



Sugestões de tempo-ritmo

LEGENDA - Ações Vocais

√ = *Luftpause*

↑ = Entonação ascendente

Σ = Pausa Psicológica

| = Cesura

> = Acento

↓ = Entonação descendente

* = Enfatizar

≤ = Manter e Crescer

® = Com riso

◦ = Ar na voz

– = Manter

–' = Manter e hesitar

@ = Muito articulado

Cotidiano

Orlando Codá

Ronaldo Miranda

Circunstâncias dadas: Teobaldo tem 42 anos, sofre de um transtorno mental e, após a morte de seus pais, vive sozinho na casa que herdou por ser filho único. Contudo, ele permanece muitos dias no quintal da casa acreditando ser vizinho de alguém que mora dentro de sua casa, mas na realidade, não há ninguém. Década de 1980.

Objetos imaginários: Casa, Vizinho, Lavabo.

Caracterização física e vocal: Palavras muito articuladas (lembrando um político), movimentos sem respeitar a noção natural de espaço (invadindo a kinesfera⁸⁴ das pessoas).

Exemplo de Mimesis⁸⁵:



Figura 29: Exemplos de Mimesis para Teobaldo

⁸⁴ “A kinesfera é definida por Rudolf Laban como a esfera do movimento ao redor do corpo. É a esfera pessoal de movimento da qual nunca saímos, está sempre conosco, como uma carcaça. A kinesfera externa tem relação com a pele, e é elástica como a pele é. Esta elasticidade permite ao agente interagir com o espaço e outras kinesferas. Por exemplo, encolhe-se num elevador, e expande-se numa praia deserta. A kinesfera interna tem relação com o esqueleto. É estrutura. Reflete um pensamento mais rígido. (...) A kinesfera média tem relação com os músculos. É gestual e formal. (...)” Retirado de <http://jornadascriativas.blogspot.com.br/2009/02/jornadas-em-danca.html> Acesso em 31 de Jul. de 2012 .

⁸⁵ Retirados de “milenanicolan.blogspot.com”, “terapeutaquantico.blogspot.com” e “esseavaifazcoisa.blogspot.com” Acesso em 31 de Jul. de 2012. Não foram encontradas as autorias dessas imagens.

SUPEROBJETIVO: Encontrar o Vizinho

UNIDADES: Lucidez

OBJETIVOS: Quero distinguir realidade e fantasia

AÇÕES FÍSICAS: Arrumar - Escovar os dentes, arrumar cabelo e bigode, sair, bater na porta da casa do vizinho

SUBTEXTO: Hmmm, hoje vou tirar satisfações para saber porque o meu vizinho me ignora...

SUPEROBJETIVO: Encontrar o Vizinho

UNIDADES: Loucura

OBJETIVOS: Quero encontrar meu vizinho

AÇÕES FÍSICAS: Andar Ver o vizinho

Obsessivo (♩=100)

Canto

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

Piano

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS: Correr descompassado e esconder (atrás do piano) Vigiar

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO: Que vizinho esquisito, por que ele apareceu de repente?

207

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Sair, ajeitar paletó

12 *mf*

Bom di-a vi - zi nho__

√ |

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: Como é mesmo o nome dele?

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

18 *mf*

Co-mo vão as coi- sas?__

√ * ®

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: Que sujeito estranho, como posso puxar um assunto?

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

23

f *ff* *mp*

A tu-a bar-ba cres - ce eu?

AÇÕES VOCAIS: $\sqrt{\quad}$ $>$

SUBTEXTO: _____

Conferir

f *ff* *f* *mf* *mp* *mf* *mf*

m.d.

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

28

mf *f*

Ou se - rá que es - tou en - ga - na - do? O teu re - gi - me a - ca -

AÇÕES VOCAIS: $\sqrt{\quad}$ Σ $\sqrt{\quad}$ $@$

SUBTEXTO: _____

Cutucar (barriga)

Nossa, ele está tão gordo!

mf *mf* *f* *ff* *f*

8^{va}

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____ Entender (estalar dedo) Menear a cabeça

32 *f* *f*

bou? Tu pa-ras-te com a gi - nás-ti ca?

AÇÕES VOCAIS: Σ * @

SUBTEXTO: _____

UNIDADES: Surto

OBJETIVOS: Quero, incisivamente, que ele me responda

AÇÕES FÍSICAS: Avançar sobre

37 *mp* *crescendo, bem articulado* *mf*

Me con - ta - ram do au - men - to, do ve - lho car-ro a - mas - sa - do que um di - a en - fer - ru -

AÇÕES VOCAIS: ✓ * *

SUBTEXTO: *Por que ele não me responde?*

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Girar Sentar (ao lado do pianista)

40 *f* *ff* *ff* *ff*
 jou e não an-dou nun-ca mais! nun-ca mais! nun-ca mais!

AÇÕES VOCAIS: $\sqrt{\quad}$ $\ast$ $\leq$ $\leq$ $\leq$ Σ

SUBTEXTO: _____

f *ff* *ff* *ff* *dim.* *mf dim.*

Reação do pianista
rall.... *rall....*

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Lamentar Asfrar dedos sobre o piano

45 Calmo (♩=40)
 Me dis se-ram que a - go-ra tu tra ba-lhas de noi - te *mf* Mas que a-cor-das mui-to

AÇÕES VOCAIS: $\sqrt{\quad}$ $\sim$ Σ @

SUBTEXTO: *Serei mais direto!*

Calmo (♩=40)
mp *mf* *mp*

UNIDADES: _____ Loucura

OBJETIVOS: _____ Vou desistir

AÇÕES FÍSICAS: _____ Levantar e dar a volta ao redor do pianista Bisbilhotar (partitura do pianista) Correr descompassado

49 rallentando Obsessivo (♩=100)



ce-do só pra me con-tra-ri - ar

AÇÕES VOCAIS: _____ * @ >

SUBTEXTO: Esse vizinho é muito grosseiro!

rall. Obsessivo (♩=100) Reações do pianista



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____ Vigiar Passar (por baixo do piano)

55

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: Atualmente vivemos em guerra com os vizinhos!



mf crescendo e affretando f *ff* *mf*

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Andar Encarar

60

mf

Eu que, teu po-bre vi

√ | ↑

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

66

mf

zi - nho__ De di - a não te pos-so ver__

√

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: É uma pena que ele não queira ser meu amigo.

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

Desenhar janela

Reflexivo (♩=56)

71

f *rall.* *mf* *p*

Só a ja-ne-la cer - ra - - -

√ * ≤

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

mf *f* *ff* *rall. ...* *mp* *p*

(♩=56)

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Trancar Ofertar

Meno mosso

76

mp *p* *mf* *rall.*

-da E o ca-de-a-do na por - ta Que nem no teu co-ra

√ @ * *

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Fico muito chateado por isso!*

Meno mosso

p *pp* *p* *pp* *mp* *mf* *mp*

rall.

UNIDADES: Lucidez

OBJETIVOS: Quero descansar de tentar distinguir realidade e fantasia

AÇÕES FÍSICAS: Andar em direção ao lavabo Lavar o rosto

81 **Fluente** (♩=80)



AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

Fazer o que? A vida continua...

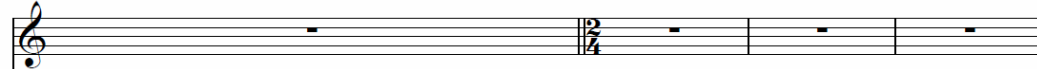


UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

83



AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Fechar a torneira Fechar a porta

87

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

cres cen do

mf *f* *ff* *gliss. (m.d.)* *ff* *mp*

m.e. *m.e.*

8^{va} *8^{vb}*

* a mão direita faz um glissando pelas notas naturais na seguinte extensão:



3. 7 - Três Trovas de Mário de Andrade

LEGENDAS



Elementos cênicos relacionados a elementos musicais de mesma cor



Sugestões de tempo-ritmo

LEGENDA - Ações Vocais

√ = *Luftpause*

↑ = Entonação ascendente

Σ = Pausa Psicológica

| = Cesura

> = Acento

↓ = Entonação descendente

* = Enfatizar

≤ = Manter e Crescer

® = Com riso

◦ = Ar na voz

– = Manter

–= Manter e hesitar

@ = Muito articulado

3.7. 1 - Barquinho esguio

1 - Barquinho Esguio

Poesia de Mario de Andrade

Achille Picchi

Circunstâncias dadas: Lia é uma nordestina de 15 anos que, por falta de recursos, teve que se render a prostituição para sustentar sua família. O Cafetão faz piadas e trata as prostitutas como prendas, mas Lia sofre muito nessa vida. Depois de certo tempo, Lia aceita a proposta de um cliente e se casa com ele, mas além de ter que agüentar as fofocas da cidade, ela mesma continua se sentindo prisioneira, trancada em casa pelo marido. Cidade interiorana, cortada por uma estrada muito movimentada.

Objetos reais: Batom, Piano (Espelho).

Objetos imaginários: Clientes, objetos para organizar em casa, geladeira.

Caracterização física e vocal: Impostação Vocal entre Lírico e Popular, com sotaque nas primeiras vezes e sem sotaque nas repetições. Corpo despojado nas primeiras vezes e sem inflexões nas repetições (tentativa de trabalhar somente a expressão do olhar). Na última canção, movimentos robóticos, repetitivos.

Exemplo de Mímesis⁸⁶:



Figura 30: Exemplos de Mímesis para Lia

⁸⁶ Imagens retiradas de “<http://www.pilulapop.com.br/retro/overdose.php?id=193>”, do filme Anjos do Sol “pcmeira.blog.uol.com.br” e “<http://g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,,MUL1054005-6174,00-ROBO+JAPONESA+ESTREIA+SEM+ROUPA+NA+SEMANA+DA+MODA+DE+TOQUIO.html>”, Acesso em 31 de Jul. de 2012.

UNIDADES: Sedução

OBJETIVOS: Quero atrair meus clientes

AÇÕES FÍSICAS: Embelezar (batom), "dançar"

SUPEROBJETIVO: Preciso me sustentar e sustentar minha família

Repetição: Realidade

Repetição: Quero mostrar que sou prisioneira

Repetição: Congelar

Obsessivo (♩=100)

mf A - mor é bar - qui-nho es- guio sul - can-do as á - guas do

√ * _ @

SUBTEXTO:

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS: Arrumar o cabelo

6 *f*

mar O mar não é co-mo o rio que é fá-cil de a-tra-ves - sar A-

√ * Σ ↓ ® √ >

SUBTEXTO: Eles devem ser seduzidos em fantasia...

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Esboçar uma dança _____

11



mor é bar - qui-nho es - guio sul - can-do as á - guas do mar o

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: Não posso demonstrar a tristeza que realmente sinto...



UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

15



mar não é co-mo o rio que é fá - cil de a - tra - ves - sar

AÇÕES VOCAIS: _____

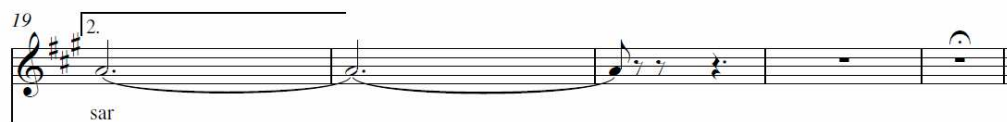
SUBTEXTO: _____



UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:



AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

3.7. 2 - Menina de Fita e Renda

2 - Menina de Fita e Renda

Poesia de Mário de Andrade

Achille Picchi

UNIDADES: Venda

OBJETIVOS: Preciso agradar meu patrão e fechar negócio

AÇÕES FÍSICAS: Leiloar e Despir

TEXTO: Uma menina de fita e renda na janela a namorar, não é casa posta a venda, não senhor, viu? É Casa somente por alugar !

AÇÕES VOCAIS: $\sqrt{\quad}^*$ $\Sigma \uparrow$ $\mid$ $\uparrow \sqrt{\quad}^* \textcircled{\text{R}}$

SUBTEXTO: *Essa menina que não é menina mais....*

Continuação:

TEXTO: Hoje a hora do aluguel está 20 reais. Quem gostou? O senhor? Vai fechar negócio? Fechado!

AÇÕES VOCAIS: $\sqrt{\quad}$ $>$ $\sqrt{\quad}$ Σ $\sqrt{\quad}$ $\Sigma \uparrow$

SUBTEXTO: *Quantos clientes conseguirei?*

UNIDADES: Repetição: Realidade

OBJETIVOS: Repetição: Quero mostrar que sou prisioneira

AÇÕES FÍSICAS: Cobrir e brincar Repetição: Congelar

Gaiato (♩=100)

f Me-ni - na de fi - ta e ren - da na ja - ne - la a na - mo - rar não é ca - sa pos - ta a ven - da

AÇÕES VOCAIS: $\sqrt{\quad}$ $\textcircled{\text{R}}$ $\textcircled{\text{R}}$

SUBTEXTO:

mf *m.e.* *m.e.* *m.e.*

UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: _____

4

É ca-sa por a-lu-gar... me-ni-na de fi-ta e ren-da na ja-ne-la a na-mo-rar

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Os clientes se divertem...*

UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: _____

7

Não é ca-sa pos-ta a ven-da é ca-sa por a-lu-gar

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Independente da realidade fria...*

UNIDADES: _____
 OBJETIVOS: _____
 AÇÕES FÍSICAS: *Borrar (batom)*

9

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

3.7. 3 - Quem te viu

Poesia de Mario de Andrade

3 - Quem Te Viu

Achille Picchi

UNIDADES: Casamento

OBJETIVOS: Quero parecer respeitável e séria.

AÇÕES FÍSICAS: Ajeitar o cabelo e a postura

TEXTO: Fiz um bom negócio! O senhor que me alugou, gostou tanto que me pediu em casamento. Hoje, eu que olhava todo mundo,

AÇÕES VOCAIS: $\sqrt{}$ * Σ $\uparrow$ | $\uparrow$ $\sqrt{}$

SUBTEXTO: *Tenho uma vida mais segura....*

Continuação:

TEXTO: sou uma senhora de respeito e não posso olhar para mais ninguém. Mas todos vocês...podem continuar me olhando!

AÇÕES VOCAIS: > $\sqrt{}$ Σ $\uparrow$

SUBTEXTO: *E também mais sem graça!*

UNIDADES: Casamento de Interesses

OBJETIVOS: Preciso parecer uma boneca todo o tempo

AÇÕES FÍSICAS: Arrumar o cabelo

Repetição: Realidade

Quero mostrar que sou prisioneira

Congelar

Andar pela casa

Malicioso, alla lundu

AÇÕES VOCAIS: $\sqrt{}$ @

SUBTEXTO:

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

Abrir a geladeira

4

tei - ra em noi - va, só o es - co - lhi - do;

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

Mesmo casada, continuo sendo escrava...

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

Retirar alimentos

7

ho - je, ca - sa-da e ca - sei - ra, não o - lha nem o ma-

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

Picar os alimentos

10

ri - do To - dos o - lha-va em sol-

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

Mesmo casada, fui iludida.

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

12

tei - ra em noi - va só o es - co

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

14

lhi - do e ho - je, ca - sa-da e ca-

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

16

sei - ra não o - lha nem o ma -

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

As duas situações são terríveis!

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

18

1.

2.

ri - do

ri-do

p

pp

3. 8 - Essa Negra Fulô

LEGENDAS



Elementos cênicos relacionados a elementos musicais de mesma cor



Sugestões de tempo-ritmo

LEGENDA - Ações Vocais

√ = *Luftpause*

↑ = Entonação ascendente

Σ = Pausa Psicológica

| = Cesura

> = Acento

↓ = Entonação descendente

* = Enfatizar

≤ = Manter e Crescer

® = Com riso

◦ = Ar na voz

– = Manter

–' = Manter e hesitar

@ = Muito articulado

Essa Negra Fulô

Jorge de Lima

Oscar Lorenzo Fernández (1897)

Circunstâncias dadas: Sinhá está perdendo seu marido para a Negra Fulô. Depois de muito tempo calada e vendo que esta situação não teria fim, Sinhá resolve tomar uma atitude. Como é de costume, a Sinhá manda colocar a Negra no tronco e arrancar-lhe os seios, mas quando Sinhá desce até perto da senzala para ver a Negra ser açoitada, cai numa emboscada preparada por Fulô e, então, a própria Sinhá é colocada no tronco. Sinhá acusa a Negra incessantemente, entre um açoite e outro, mas em certo ponto a Negra narra seu envolvimento com Sinhô. A narração é carregada da dor sentida por todo um povo. Sinhá apanha no tronco até a morte.

Objetos imaginários: Tronco, Senzala, Chicote, Sinhá, Negra.

Caracterização física e vocal: Sinhá foi desenvolvida com base em movimentos leves, partindo do exemplo de andar de uma galinha. Negra desenvolvida com base em elementos de força muscular como, por exemplo, força de cavalos⁸⁷. Negra caminha em luta, como se estivesse jogando capoeira, e a coluna em equilíbrio como se carregasse uma trouxa de roupa. Caracterização vocal, Sinhá com rosto afunilado (como se tivesse um bico de ave) priorizando harmônicos agudos. Negra com maxilar um pouco a frente, nariz aberto, priorizando harmônicos graves da voz. Palavras da negra cantadas de um jeito mais popular, sem o “r” final. Muita utilização do registro de peito.

Exemplo de Mímesis⁸⁸:



Figura 31: Exemplos de Mímesis para Sinhá e Negra:

⁸⁷ Essa ideia foi retirada do fato de antigamente os escravos negros serem avaliados para compra pelos dentes, assim como os senhores faziam na compra de cavalos. A Sinhá equiparada a uma galinha, pelo fato de alguns vestidos antigos terem “anquinhas”, lembrando o formato das asas e do corpo de uma galinha.

⁸⁸ *Auto Retrato* de Sinhá D’Amora. Não foi encontrada a autoria da segunda imagem. Imagens retiradas de galeriaantoniobandeira.ce.gov.br e cnnba.blogspot.com

SUPEROBJETIVO: Quero estar no lugar dela

Superobjetivo da Sinhá: Quero estar no lugar da Negra que conquistou meu marido.

Superobjetivo da Negra: Quero estar no lugar da Sinhá com todo seu poder e regalias.

UNIDADES: Emboscada

A Sinhá no Tronco

OBJETIVOS: Quero arrancar-lhe os seios e os dentes

Quero devolver a ela meu sofrimento

AÇÕES FÍSICAS: Prender no tronco

Apanhar

Allegro pesante

ff

AÇÕES VOCAIS:

√ Ah!

SUBTEXTO:

Onde está essa negra?

Pianista batuca essa ritmo uma vez, antes de começar a tocar.

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

Acusar e Procurar

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

11

Ó Fulô? Ó Fulô? Ca - dê meu fras-co de

(8)

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

16

chei - ro que teu Si-nhô me man - dou?

Quer roubar meu próprio cheiro.

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Apanhar _____

21 *f (avec rage)*

Ah! Foi vo - cê que rou - bou! _____

√ √ *

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: Uma dor intensa _____

8^{va}

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: Apanhar _____

25

Ah! Foi vo - cê que rou bou! _____

√ √ * *

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

(8)

UNIDADES: Memórias de um povo

OBJETIVOS: Quero devolver a ela meu sofrimento

AÇÕES FÍSICAS: Lutar (capoeira) e odiar

Açoitar

29

mf un poco meno (pesante)

O Si - nhô foi ver a

Σ

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO: O Sinhô sempre procurava as escravas...

dim. un poco meno (pesante)

(8)

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

Açoitar

32

ne - gra_ le var cou - ro do fei - tor. A ne - gra ti-rou a

$\sqrt{\quad}$ $\sqrt{\quad}$ $>$ *

un poco riten.

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO: Ela nem imagina a dor que sinto...

Cansada da dor física, tentei me defender!

un poco riten.

(8)

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

36

rou - pa o Si - nhô dis se: Fu - lô! (A vis - ta se es - cu - re -

√ Σ ↑ √

f *a tempo*

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

(8)

a tempo

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

40

ceu que nem a ne-gra Fu - lô!) Ah! Es - sa ne-gra Fu -

√

ff

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

m.d.

m.s.

8^{va} 8^{va}

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

45

lô! Es - sa ne - gra Fu - lô Ó Fulô?

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Eu sou Sinhá desse lugar!*

(8)

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

50

Ó Fulô? Ca - dê meu len - ço de ren - da Ca -

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: *Ela quer me tirar tudo!*

(8)

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

56

dê meu cin-to, meu bro - che, Ca - dê meu ter-ço de ou - ro que

* * ✓ * *

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

61

teu Si-nhô me man - dou

↓

Apanhar *f (avec rage)* Ah!

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

A Dor e a Humilhação!

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

Apanhar

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

65

Foi vo - cê que rou - bou! Ah!

(8)

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS:

Memórias de uma Negra

Quero que entendam tudo que passei

Lutar e Odiar - Açoitar

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

69

Foi vo - cê que rou - bou!

(8)

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS: Narrar

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

81 *f* *a tempo* *gliss.*

ção de den - tro de-le pu - lou nu - i - nha a ne-gra Fu - lô.

Fui vítima dessa realidade, dessa sociedade.

(8) *f* *a tempo* *8^{vb}*

UNIDADES: A Negra e o Sinhô

OBJETIVOS: Quero que ela se afaste do meu marido

AÇÕES FÍSICAS: Apanhar

AÇÕES VOCAIS:

SUBTEXTO:

86 *ff* (*avec rage*)

Ah! Es - sa ne-gra Fu - lô! Es - sa ne-gra Fu - lô.

ff *7* *3* *8^{vb}*

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

Confessar

91

— Ó Fulô? Ó Fulô? Ca - dê, ca-dê teu Si-

AÇÕES VOCAIS: _____

SUBTEXTO: _____

(8)

UNIDADES: _____

OBJETIVOS: _____

AÇÕES FÍSICAS: _____

97

nhô? Que Nos - so Se-nhor me man- dou?

Σ @ @ ↓

AÇÕES VOCAIS: _____

Fui vítima dessa realidade e dessa sociedade!

SUBTEXTO: _____

UNIDADES: O Fim (Sinhá desfalece)

OBJETIVOS: Queria que a Negra me devolvesse minha vida

AÇÕES FÍSICAS: Apanhar Acusar

102

ff *f*

Ah! Foi vo-cê que rou-bou foi vo - cê, ne-gra Fu

AÇÕES VOCAIS: Σ *

SUBTEXTO:

UNIDADES:

OBJETIVOS:

AÇÕES FÍSICAS: Prolongar o último fôlego

107

lunga ff

lô! Es - sa ne-gra Fu lô! Ah!

AÇÕES VOCAIS: Σ *

SUBTEXTO:

CONCLUSÃO

Após criarmos um percurso de construção cênica para canção de câmara e percorrê-lo, ou seja, testá-lo, pudemos experimentar as mais variadas formas de soluções para os diversos desafios com os quais nos deparamos.

As canções que foram aplicadas a esse processo nos exigiram certa versatilidade cênica, nos conduzindo ao drama, à comédia, ao exagero, à contenção, a situações imaginárias, ao uso de alguns objetos com significado diferente de seu significado mais comum, etc.

A partir dessa vivência, já podemos, num primeiro momento, considerar que essa pesquisa nos ofereceu ferramentas para descobrir possíveis respostas às perguntas que geraram esse trabalho.

Quando nos indagamos de que maneira o cantor lírico pode se tornar um *performer* de comunicação mais eficaz, percebemos durante esse processo que, por meio da interação Música – Teatro, o cantor pode descobrir, exercitar e estruturar suas possibilidades corporais, cênicas, musicais, vocais, expressivas, etc., bem como fazer infinitas associações entre as mesmas a fim de alcançar o tipo de comunicação performática que deseja. Especificamente na *performance* da canção de câmara, o cantor poderá, valendo-se de tais associações e de seus elementos (Circunstâncias Dadas, Tempo Ritmo, Subtexto, etc) criar e completar as informações cênicas que os poemas por vezes exigem.

Do mesmo modo, descobrimos elementos primordiais que podem direcioná-lo em suas interpretações no palco, por meio da estruturação da obra a ser apresentada em algumas partes importantes, como por exemplo, As unidades, As ações físicas, etc., e como resultante da junção dessas a “Partitura Global” (Partitura Cênica em comunhão com Partitura Musical), podem contribuir para orientar o *performer* numa linha contínua de atenção e ação durante sua atuação artística.

Percebemos também que, provavelmente, todos os elementos do trabalho de ator podem ser incorporados e úteis aos cantores. Entre os mais diretamente incorporados nesse trabalho podemos citar: Pré-Expressividade, Mímesis Corpórea, Sistema de Ações Físicas, Tempo-Ritmo, Partitura Cênica, Trabalhos de “Plasticidade” e “Densidade” Corporal,

Improviso, Jogo Cênico (interação com objetos imaginários, com o pianista, com o público) etc.

Por último, percebemos que, se considerarmos os acessos à obra de arte como as vias que temos para compreendê-la e/ou executá-la, podemos localizá-los por meio da observação, da análise, da analogia com outras áreas, com outras obras, mas principalmente por meio da experimentação. Quando experimentamos, fazemos, executamos, é possível que percebamos os pontos-chave e que as possíveis conexões entre eles se revelem. Nesse processo empírico, pode-se dizer que conexões são realizadas no momento em que a obra de arte e sua execução passam a ser “inteiras”, coerentes, constituídas de várias partes que dependem umas das outras para se sustentar.

Diante dessas respostas, pode-se constatar que é possível sanar certas “dificuldades”, por meio do estudo e do exercício de alguns princípios, de modo que as habilidades teatrais e a interação dessas com outras habilidades podem ser aprendidas, mesmo quando os cantores se consideram ou são considerados inaptos⁸⁹ em algum aspecto.

Uma das razões pelas quais é possível aprender essas habilidades e tornar-se um *performer* mais seguro é que: “a combinação de ações provoca o contato com múltiplas informações que, por sua vez, ajudam a provocar um desbloqueio emocional, neutralizando o efeito de possíveis constrangimentos e traumas relacionados à expressão artística, visto que não há tempo para se preocupar com as dificuldades específicas”. (MALETTA, 2005, p.21)

Pelo viés dos princípios teatrais, especialmente pelo improviso, o *performer*-cantor pode aprender a lidar até mesmo com o “erro”⁹⁰ (muitas vezes temido nas escolas de música erudita), transformando-o com sua criatividade e tirando proveito da situação.

Outra constatação importante foi a de que os impulsos e intenções criados pelos processos de construção cênica permanecem mesmo nas ocasiões em que a execução é apresentada de maneira “reduzida”, com movimentos menores. Ou seja, esse processo faz-se também importante por ser flexível às adaptações que o cantor, porventura, necessite fazer, dependendo do contexto em que irá se apresentar - numa prova, concurso, entre outros – e nos quais não caibam cenas “ampliadas”.

⁸⁹ “Ou seja, procuram-se atores *múltiplos*, que revelem uma intensa *presença cênica*, e que normalmente são vistos, de forma equivocada, como talentos inatos.” (MALETTA, 2005, p.21)

⁹⁰ “(...)Para qualquer artista, é de fundamental importância aprender a não temer o erro e a aproveitá-lo como um incentivador da criatividade.” (MALETTA, 2005, p.158)

Nesse sentido:

“Cabe insistir na ideia de que não devemos confundir polifonia cênica com a explicitação concreta, “visível”, das múltiplas vozes. Tal confusão pode ser freqüente, uma vez que, quando se busca identificar no teatro as diversas linguagens, quase sempre os exemplos referem-se a momentos da história do teatro em que a música, as artes corporais, as artes plásticas, além da literatura, se explicitavam através de cantos e execução instrumental, e de danças, cenários e figurinos. Contudo, a polifonia do teatro independe dessa existência física de elementos que representem as diversas linguagens. A polifonia cênica é intrínseca ao teatro porque essa arte, mesmo na sua forma mais simples – ou pobre, se quisermos utilizar o termo de Grotowski –, incorpora simultaneamente múltiplos discursos e pontos de vista que, muitas vezes, **só se expressam implicitamente**. Assim, a corporeidade, a musicalidade e a plasticidade, por exemplo, podem estar *invisíveis*, mas plenamente presentes na constituição do discurso do ator em cena.” (MALETTA, 2005, p. 50-51)

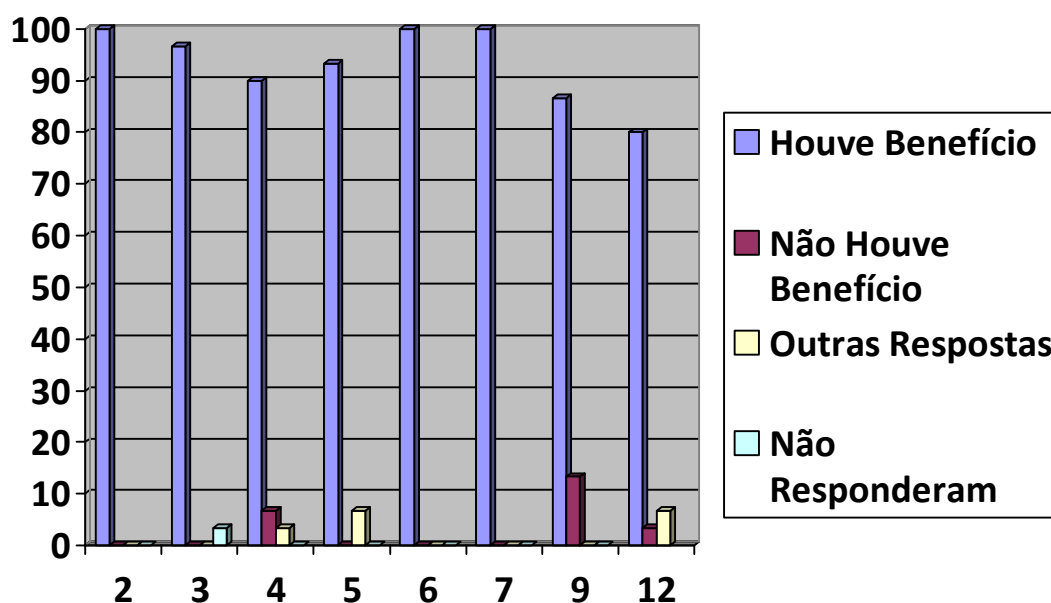
Além de nossas próprias impressões, consultamos as impressões do público por considerá-las de grande importância na averiguação da eficiência desse trabalho, no que diz respeito aos objetivos primeiramente propostos. Assim, foi realizado no dia 19 de Junho de 2012 no auditório da Escola de Música da UFMG, às 17h00min, um pequeno recital constituído de:

- a) Uma canção executada, tentando-se eliminar qualquer tipo de intervenção cênica, ou seja, sem movimentação, sem elaboração de subtexto, sem elaboração de circunstâncias dadas, objetivos, etc.
- b) Uma segunda canção executada sem cena e em seguida a mesma canção executada com a cena que fora desenvolvida.
- c) Uma terceira canção executada encenada.

Após a apresentação desses diferentes tipos de execução, solicitamos ao público⁹¹ que respondesse a um questionário⁹² (em anexo) e a partir das respostas obtidas traçamos um gráfico comparativo para as questões que visam avaliar mais claramente os Benefícios da Construção Cênica para Canção de Câmara na atuação do *performer*:

⁹¹ Do Público consultado, 66,66% se identificaram na categoria “Músico Cantor, Instrumentista, Regente, Compositor profissional”. Outros 26,66% na categoria “Músico Amador” e 6,66% na categoria “Outros”.

⁹² Anexo 1- Ver página 250.



Porcentagem de Respostas Positivas x Número da Questão

Gráfico 1: Gráfico comparativo sobre os Benefícios da Construção Cênica para Canção de Câmara

Assim, analisando o quadro acima concluímos que, tendo em vista questões as quais avaliam os Benefícios que a Construção Cênica para Canção de Câmara exerce sobre o *performer* e/ou a *performance*, percebe-se que entre 80% e 100% dos entrevistados concorda que existe Benefício.

Deste modo, consideramos que esta pesquisa parece ter cumprido seu objetivo principal de elaborar uma proposta de desenvolvimento de um percurso, a partir dos princípios de Stanislavski, que sirva de base para a edificação de possibilidades técnico-corporais voltadas para cantor, como meio de capacitá-lo a expressar-se de modo mais eficaz e de auxiliá-lo em sua *performance*.

BIBLIOGRAFIA

Partituras

BRAHMS, Johannes; RUCKERT, Friedrich; VEGA, Lope de; *Zwei Gesänge* para canto, piano e viola, Simrock, Berlin, 1884.

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo Fernandez; LIMA, Jorge de; *Essa Negra Fulô* para canto e piano, Ricordi, Milano, 1947.

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo Fernandez; LIMA, Jorge de; *Essa Negra Fulô* para canto e piano, Digitalização de Frederico Natalino para esta pesquisa, 2012.

GOMES, Carlos; *Conselhos* para canto e piano: manuscrito, 1884.

GOMES, Carlos, *Conselhos* para canto e piano: digitalização de Frederico Natalino para esta pesquisa, 2012.

MATHEUS, Samuel; ARAÚJO, Aline; *Borboleta* para canto e piano, Belo Horizonte, 2012.

MATHEUS, Samuel; NATHANAILIDIS, Andressa Zoi; *A Lágrima* para canto e piano, Belo Horizonte, 2012.

MIRANDA, Ronaldo; CODÁ, Orlando; *Cotidiano* para canto e piano, s.l, s.d.

MIRANDA, Ronaldo; CODÁ, Orlando; *Cotidiano* para canto e piano, digitalização de Frederico Natalino para esta pesquisa, Belo Horizonte, 2012.

PICCHI, Achille; ANDRADE, Mário; *Três Trovas de Mário de Andrade* para canto e piano, São Paulo, 1995.

PICCHI, Achille; ANDRADE, Mário; *Três Trovas de Mário de Andrade* para canto e piano, digitalização de Frederico Natalino para esta pesquisa, Belo Horizonte, 2012.

SCHUBERT, Franz; MATHIAS, Claudius; *Der Tod und das Mädchen* para canto e piano, retirado do site www.free-scores.com Acesso em 08 de Jul. de 2012

SCHUBERT, Franz; GOETHE Johann; *Erlkönig* para canto e piano, Dogstar Music, s.l. 1999. Retirado do site www.free-scores.com Acesso em 08 de Jul. de 2012.

Livros, dissertações e artigos

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 143 p.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiama Pais Brandão: [textos coletados por Siegfried Unseld]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 210 p.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. 313 p.

CASTRO, Luciana; BORGHOFF, Margarida; PEDROSA, Mônica. Em Defesa da Canção Brasileira. *Permusi: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG. V.8, p. 74-83, 2003.

DOMENICI, Catarina. Interpretando o hoje: uma proposta metodológica para a construção da performance da música contemporânea. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XV congresso da Anppom*, Rio de Janeiro: [s.n], 2005.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. “*Crepúsculo de Outono*” op.25 n.2 para canto e piano de Helza Camêu: Aspectos analíticos, interpretativos e biografia da compositora. 214f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. 244f. Tese. Doutorado em Estudos Literários. Área de Concentração: Literatura Comparada. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. 151f. Dissertação. Área de concentração: Arte e tecnologia da imagem. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

JONER, Vicente Mahfuz. *Influências do Yoga no Sistema Stanislavsky: uma análise dos elementos práticos e filosóficos do yoga presentes no discurso e nas técnicas de Konstantin Stanislavsky*. Trabalho de Conclusão de Curso. Área de concentração: Artes Cênicas. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W. W. Norton and Company, 1970.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Portamento e significado musical. Tradução de Fausto Borém. *Permusi: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: Pós-Graduação da Escola de música da UFMG. N. 15, p. 7-25, 2007.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. 370f. Tese. Área de Concentração: Artes e Educação. Faculdade de Educação da universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

MAUCH, Michel; FERNANDES, Adriana; CAMARGO, Robson Correa de. *Um Elo Perdido: Stanislavski, música e musicalidade, teatro, gesto e palavras*. S.l. s.d.

NASCIMENTO, Tássia do. “A Outra Negra Fulô, de Oliveira Silveira, Pra escândalo do bom Jorge de Lima”, *Diálogo e Interação*, v.2. p. 1-8, 2009.

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. São Paulo: Via Lettera, 2007.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. 276f. Tese. Doutorado em Estudos Literários. Área de Concentração: Literatura Comparada. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

PARIS, Andréa. *A Escuta do Sussurro: percepção e composição do ritmo no trabalho do ator*. Dissertação. Mestrado em Teatro. Linha de Pesquisa: Linguagem, Corpo e Subjetividade. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. A canção de câmara brasileira – reflexão sobre o termo ciclo de canções. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XVII, 2007, São Paulo. *Anais do XVII congresso da Anppom*, São Paulo: [s.n], 2007.

PEREIRA, Maria Elisa. Mário de Andrade e o dono da voz. *Permusi*, n. 5/6, p. 101-111, Jan/Dez. 2002.

SAWOSKI, Pervis. “The Stanislavski System – Growth and Methodology”. s.l. s.d.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Tradução: Moia Jiz V Iskússtve. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do Ator*.. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2001b.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 16ª ed Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001a. 396 p.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do Ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 23ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 365 p.

TAGLIANETTI, Ana Paula. *A composição musical-dramatúrgica: análise dos elementos da partitura como guia para a construção da personagem no Teatro Musical*. 59f. Monografia. Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

TRAGTENBERG, Lucila. Performance vocal: expressão e interpretação. *Permusi*, n. 15, p. 41-46, Belo Horizonte, Jan/Jul. 2007.

TREVISAN, Maria Christina Achutti. *Stanislavski-Laban: do texto à encenação*. 291f. Tese. Área de concentração: Artes Cênicas. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 2009.

WISNIK, J. Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

ZAGONEL, Bernadete. Do gesto ao musical: uma nova pedagogia. *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, n.2/3, p. 41-46, Ago. 1991.

Sites Consultados

www.wikipedia.org.br

www.musica.ufmg.br/permusi

www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira

www.recmusic.org

[http://annyarantes.arteblog.com.br/355695/CONCERTO-NO-MOSTEIRO-18-09/http://www.neelic.com.br/site/textos/Constantin Stanislavski.pdf](http://annyarantes.arteblog.com.br/355695/CONCERTO-NO-MOSTEIRO-18-09/http://www.neelic.com.br/site/textos/Constantin%20Stanislavski.pdf) - Acesso em 22/08/2011

<http://www.educacional.com.br/upload/blogSite/5048/5048578/8577/3serie%201bim%20Constantin%20Stanislavski113201015815.pdf> – Acesso em 22/08/2011

http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/artes/dissertacoes_artes/2009/dissertacao_mariatrevisan.pdf Acesso em 23-08-2011

<http://www.pergamum.udesc.br/dados-bu/000000/0000000000006/00000625.pdf> Acesso em 18 de Outubro de 2011

<http://www.cobra.pages.nom.br/ecp-psicanalise.html> Acesso em 18 de Outubro de 2011-10-18

ANEXO 1

Questionário Utilizado no Recital-Pesquisa.

QUESTIONÁRIO

1- Você já presenciou um recital de Canções de Câmara encenadas?

Ao que 76,66% responderam que nunca presenciaram um recital de Canções de Câmara encenadas e 23,33% responderam que já presenciaram.

2- Você acredita que a Construção Cênica para Canção de Câmara contribuiu para uma melhor comunicação entre o intérprete e o público?

Ao que 100%, ou seja, **todos** os presentes responderam que **Sim**, que a Construção Cênica para Canção de Câmara contribuiu para uma melhor comunicação entre o intérprete e o público.

3- Você acredita que a Construção Cênica para Canção de Câmara contribuiu para uma melhor compreensão da obra artística?

Ao que 96,66% dos presentes responderam que **Sim**, que a Construção Cênica para a Canção de Câmara contribuiu para uma melhor compreensão da obra artística. O restante dos entrevistados não respondeu.

4- Na sua opinião, o trabalho cênico possibilitou uma atuação melhor e mais segura ao *performer*?

Ao que 90% responderam que Sim, 6,66% responderam que Não e 3,33% escolheram a opção “outros”.

5- Em relação à interação Música e Cena, você acredita que:

- a) O trabalho cênico valorizou o trabalho musical, bem como o trabalho musical valorizou o trabalho cênico, ou seja, ambos foram potencializados.
- b) Somente o trabalho cênico potencializou o trabalho musical.
- c) Somente o trabalho musical potencializou o trabalho cênico.
- d) Não houve ganhos.
- e) Outros

Ao que 93,33% dos entrevistados escolheram a primeira opção: O trabalho cênico valorizou o trabalho musical, bem como o trabalho musical valorizou o trabalho cênico, ou seja, ambos foram potencializados. E 6,66% responderam que: Somente o trabalho cênico potencializou o trabalho musical.

- 6- Você acredita que o trabalho cênico relacionado à Canção de Câmara contribuiu para manter e/ou aumentar o interesse do público durante a *performance*?

Ao que todos os entrevistados, 100%, responderam que Sim, que o trabalho cênico relacionado à Canção de Câmara contribuiu para manter e/ou aumentar o interesse do público durante a *performance*.

- 7- Você acredita que o trabalho cênico pode contribuir para o desenvolvimento de uma técnica corporal voltada para o cantor?

Ao que 100% dos entrevistados responderam que Sim, que o trabalho cênico pode contribuir para o desenvolvimento de uma técnica corporal voltada para o cantor.

- 8- Você teria interesse em saber como foram os processos de criação das cenas apresentadas?

Ao que 86,66% responderam que Sim, 6,66% responderam que Não, e 3,33% escolheram a opção “Outros”, e o restante não respondeu.

- 9- Na sua opinião o trabalho cênico pode contribuir para uma melhora na atuação vocal do *performer*/cantor?

Ao que 86,66% responderam que Sim e 13,33% responderam que Não.

- 10- Sobre as canções encenadas, você considera que as cenas foram:

- a) Adequadas
- b) Exageradas
- c) Outros

Ao que 96,66% escolheram a opção “Adequadas” e 3,33% escolheram a opção “Outros”.

11- Entre as canções encenadas e não encenadas você apreciou mais:

- a) As encenadas
- b) As não encenadas
- c) Ambas

Ao que 93,33% responderam que apreciaram mais as canções encenadas, 6,66% responderam que apreciaram ambos os tipos de execução.

12- Sobre o costume de apresentar as canções frequentemente sem um trabalho cênico e sobre as ideias que essa pesquisa propõe você acredita:

- a) Que o trabalho cênico deve ser sim desenvolvido e utilizado como possibilidade nas escolas e nas *performances* da canção de câmara, em associação com o trabalho musical e vocal, ou seja, que as canções podem ser apresentadas com intervenções cênicas como as ora apresentadas.
- b) Que as canções podem ser ensaiadas e pensadas em conexão com uma cena criada, mas devem ser apresentadas sem intervenção cênica.
- c) Que as canções devem ser obrigatoriamente desvinculadas de qualquer intervenção cênica.
- d) Outros

Ao que 80% dos entrevistados optaram pela primeira alternativa, 3,33% escolheram a opção b, 3,33% escolheram a opção c, 3,33% escolheram a opção d, e o restante não respondeu.

ANEXO 2
Programa de Concerto do Recital Final.

Recital de Mestrado

Classe da Professora Luciana Monteiro

Aline Araújo – Mezzo-Soprano

Adriano Lopes – Piano

Iberê Carvalho – Viola

Direção Cênica: Raísa Campos

**Agradecimentos: Leo Ortiz, Victor Martins,
Francisco Bois**

13 de Setembro de 2012 às 19:30

PROGRAMA

- 1- **Fraz Schubert** – Der Tod und das Mädchen
Matthias Claudius
- 2- **Achille Picchi** – “Três Trovas de Mário de Andrade”
 - 1- Barquinho Esguio
 - 2- Menina de Fita e Renda
 - 3- Quem te viu
- 3- **Carlos Gomes** – Conselhos
“Dr. Velho Experiente”

Texto: Trechos adaptados do poema Erwartung - de Ivo Barroso
- 4- **Samuel Matheus** – A Lágrima (Primeira Audição)
Andressa Zoi Nathanailidis
- 5- **Samuel Matheus** – Borboleta (Primeira Audição)
Aline Araújo
- 6- **Franz Schubert** – Erbkönig
Goethe
- 7- **Ronaldo Miranda** – Cotidiano
Orlando Codá
- 8- **Lorenzo Fernandez** – Essa Negra Fulô
Jorge de Lima
- 9- **Johannes Brahms** – “Zwei Gesänge”
Friedrich Rückert
Emanuel Geibel – Lope de Vega
 - 1- Gestillte Sehnsucht
 - 2- Geistliches Wiegenlied

TEXTOS

1- Der Tod und das Mädchen

Tradução: A (O) Morte e a Donzela

Donzela: “Vá embora! Ah, vá embora!
Vá, cruel Morte!
Eu sou ainda jovem, vá, meu caro!
E não toques em mim.”

Morte: “Dê-me sua mão, tu bela e delicada criatura!
Sou seu amigo e não venho para punir.
Tenha bom ânimo! Eu não sou cruel,
Suavemente nos meus braços tu irás dormir!”

2- Três Trovas de Mário de Andrade

Amor é barquinho esguio
Sulcando as águas do mar,
O mar não é como o rio
Que é fácil de atravessar.

Menina de fita e renda
Na janela a namorar,
Não é casa posta a venda,
É casa por alugar.

Todos olhava em solteira,
Em noiva, só o escolhido;
Hoje, casada e caseira,
Não olha nem o marido.

3- Conselhos

Menina, venha cá, veja o que faz!
Se por seu gosto o casamento quer
A vontade ao marido há de fazer
Que este dever o casamento traz.

Se o homem velho for, ou se ainda rapaz,
Tome a lição que ele quiser lhe dar.
Se funções e contradanças não quiser,
Também não queira que é melhor pra não brigar...
Menina, venha cá, veja o que faz!

Procura de agradar, sem contrariar,
Pronta sempre a obedecer,
Tenha dele cuidados com amor...
Enquanto ao resto, deixe lá correr.

Se ainda muito moço e arrebatado for,
Nada de ciúmes, que seria pior,
Oh menina, venha cá, veja o que faz,
A mulher só faz o homem bom ou mau,
Que assim como dá pão, pode dar pau!

4- A Lágrima

Rola livre, transparente
Sobre a pele envelhecida
Rola e leva de quem sente
As lembranças de uma vida

Rola solta, independente
Pois tua existência acalma
És fruto de louca mente
Extensão de minha alma

Brotas por dentro, rolas por fora
Quase nunca estás sozinha
De sorte não és só minha
Mas de muitos, muitos homens

Ainda que momentânea
Pois nenhum deles a detém
Tu és livre, passageira
És de muitos, de ninguém

Virtuoso de quem chora
Por alegria ou saudade
Amor, infelicidade
Por alguém que foi embora

5- Borboleta

Amanhã, quero acordar borboleta
Voar leve com minhas asas de cetim
Ir além de onde se pode ver
E, lá de cima, observar os calmos lagos
Sem ter pressa de descer
Quando por fim me cansar
Repousarei numa rosa branca
Vendo, de longe, o sorriso que não pude dar...

6- Erlkönig

Tradução: O Rei dos Elfos

Narrador: “Quem cavalga tão tarde pela noite e pelo vento?
É um pai com seu filho;
Ele leva a criança em seu braço,
Ele o segura firme, ele o mantém aquecido.”

Pai: “Meu filho, por que esconde tanto seu rosto?”

Filho: “Não vê, Pai, o Rei dos Elfos?
O Rei dos Elfos com sua coroa e manto?”

Pai: “Meu filho, é apenas um filete de névoa.”

Erlkönig: “Você criança queria, venha, venha comigo!
Muitas belas brincadeiras brincarei contigo;
Algumas flores coloridas estarão na praia;
Minha mãe tem para você vestes douradas.”

Filho: “Meu pai, meu pai, não consegues ouvir,
O que o Rei dos Elfos sorrateiramente me disse?”

Pai: “Fique calmo, permaneça calmo, meu filho;
Pois era apenas o vento passando pelas folhas secas.”

Erlkönig: “Querido menino, quer vir comigo?
Minhas filhas irão te tratar bem;
Minhas filhas irão conduzir festas noturnas,
E assim te embalarão e dançarão e cantarão contigo.”

Filho: “Meu pai, meu pai, não consegues ver
As filhas do Rei dos Elfos naquele tenebroso lugar?”

Pai: “Meu filho, meu filho, eu bem sei o que vejo,
Apenas os velhos e cinzentos salgueiros.”

Erlkönig: “Eu o amo, suas belas formas me atraem,
Mas caso não queira vir, então usarei a força.”

Filho: Meu pai, meu pai, ele me pegou!
O Rei dos Elfos está me machucando!”

Narrador: “O pai temeroso, apressa a cavalgada,
Ele segura em seus braços o queixoso menino,
Mas, mal chegando a sua morada;
Em seus braços, o menino estava morto.”

7- Cotidiano

Bom dia, vizinho!
Como vão as coisas?
A tua barba cresceu?
Ou será que estou enganado?
O teu regime acabou?
Tu paraste com a ginástica?
Me contaram do aumento,
Do velho carro amassado
Que um dia enferrujou
E não andou nunca mais...
Me disseram que agora
Tu trabalhas de noite
Mas que acordas muito cedo
Só pra me contrariar
Eu que, teu pobre vizinho,
De dia não te posso ver
Só a janela cerrada
E o cadeado na porta
Que nem no teu coração...

8- Essa Negra Fulô

Ah! Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô? Ó Fulô?
Cadê meu frasco de cheiro
Que teu Sinhô me mandou?
Ah! foi você que roubou!
Ah! foi você que roubou!
O Sinhô foi ver a negra
Levar couro do feitor

A negra tirou a roupa
O Sinhô disse: Fulô!
(A vista se escureceu
que nem a negra Fulô)

Ah! Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô? Ó Fulô?
Cadê meu lenço de renda
Cadê meu cinto, meu broche
Cadê meu terço de ouro
Que teu Sinhô me mandou?
Ah! Foi você que roubou!
Ah! Foi você que roubou!

Essa negra Fulô!

O Sinhô foi açoiar
Sozinho, a negra Fulô.
A negra tirou a saia
E tirou o cabeção
De dentro dele pulou
Nuinha, a negra Fulô

Ah! Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô? Ó Fulô?
Cadê, cadê teu Sinhô
Que Nosso Senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou
Foi você, negra Fulô?

9- Zwei Gesänge

Tradução: Gestillte Sehnsucht – Saudade Apaziguada

Imerso na dourada luz crepuscular,
Quanta solenidade o bosque ostenta!
Em voz baixa os pássaros cantam (respiram),
As brisas noturnas suavemente sopram.
O que sussurram os ventos, os pássaros?
Eles sussurram o mundo adormecido.

Vós desejos, que sempre vos agitastes
Dentro do coração sem descanso e paz!
Tu saudade, que o peito atormenta,
Quando descansarás tu? Quando dormirás tu?
Enquanto sussurram os ventos, os passarinhos,
Vós desejos saudosos, quando repousarão?

Ah, quando não mais em douradas distâncias,
Meu espírito sobre plumas de sonhos suavemente correr,
Quando em direção as distantes estrelas eternas,
Não se fitar mais o meu olhar saudoso;
Então sussurrarão os ventos, os passarinhos
Com minha saudade , minha vida então.

Tradução: Geistliches Wiegenlied – Acalanto Sacro

Vós que pairastes em torno das Palmas
Na noite e no vento,
Vós santos anjos, silenciem as folhas!
Pois dorme a minha criança.

Vós Palmas de Belém, no vento que sibila,
Como podeis hoje farfalhar em tamanha fúria!
Oh, cessem de ruir, silenciem, inclinem-se doce e levemente.
Silenciem-se as folhas, pois dorme a minha criança.

O Menino celeste suporta o sofrimento,
Ah, ele estava tão cansado da dor do mundo,
Ah, agora dorme, suavemente, o seu penar se dissipa.
Silenciem-se as folhas, pois dorme a minha criança.

Um frio cruel recai sobre ele,
Com que cobrirei o seu corpo?
Oh, vós anjos, que movimentastes as asas voando no vento
Silenciem as folhas, pois dorme a minha criança.

ANEXO 3

Partitura editada de *Cotidiano* de Ronaldo Miranda.

Cotidiano

Ronaldo Miranda

Obsessivo (♩=100)

7

mf *crescendo e affretando* *f* *ff* *ff* *mp*

12

mf

Bom di - a vi - zi nho...

18

mf

Co-mo vão as coi- sas?...

mp *mf* *mp* *mf*

Cotidiano

23 *f* *ff* *mp*

A tu-a bar-ba cres - ce eu?

f *ff* *mf* *mp* *mf*

m.d.

28 *mf* *f*

Ou se-rá que es-tou en - ga-na-do? O teu re-gi-me-a-ca-

mf *mf* *f* *ff* *f*

32 *f* *f*

bou? Tu pa-ras-te com a gi - nás-ti ca?

f *f* *mf* *mp*

37 *mp* *crescendo, bem articulado* *mf*

Me con-ta-ram do au - men-to, do ve-lho car-ro-a-mas - sa-do que um di-a en-fer - ru -

mp *cresc.* *mf*

40 *f* *ff*

jou e não an-dou nun-ca mais! nun-ca mais! nun-ca mais!

f *ff* *ff* *ff* *dim.* *mf* *dim.* *rall....* *rall....*

45 Calmo (♩=40)

Me dis-se-ram que a - go-ra tu tra-ba-lhas de noi - te *mf* Mas que a-cor-das mui-to

Calmo (♩=40)

mp *mf* *mp*

49 *rallentando* Obsessivo (♩=100)

ce-do só pra me con-tra-ri - ar *mp* *p*

rall. Obsessivo (♩=100)

mp *mp* *mf* *mf*

55

mf *crescendo e affretando* *f* *ff* *mf*

60

mf

Eu que, teu po-bre vi

mp

66

mf

zi - nho. De di - a não te pos-so ver.

mp *mf* *p*

71

f *rall. . . .* *mf* *p*

Só a ja-ne-la cer - ra

mf *f* *ff* *rall. . .* *mp* *p*

(♩=56)

76

mp *p* *pp* *p* *pp* *mp* *mf* *mp*

-da E o ca-de-a do na por - ta Que nem no teu co-ra

mf *rall. . . .*

Meno mosso *rall.*

81 Fluyente (♩=80)

çãõ...

(♩=80)

mp

mf

83

Obsessivo (♩=100)

dimin. rall.

mp

mp

mp cresc.

87

cres cen do

mf

f

ff

gliss. (m.d.)

ff

mp

m.e.

m.e.

8va

8va

* a mão direita faz um glissando pelas notas naturais na seguinte extensão:



ANEXO 4

Partitura editada de *Conselhos* de Carlos Gomes.

CONSELHOS

canção popular brasileira (1884)

"Dr. Velho Experiente"

Carlos Gomes

Allegretto accentata la prima sempre stacc.

Canto

Me - ni-na, ve-nha cá,

Piano

p staccatissimo cresc. dim. p

stacc.

6

ve-ja o que faz! Se por seu gos-to o ca-sa-men-to quer A von - ta de ao ma-ri-do há de fa-

10

rall. a tempo sempre stacc.

zer Que es-te de - ver o ca - sa-men-to traz Se o ho-mem ve - lho

rall. col canto *p*

stacc.

14

cresc. poco riten.

for..... Ou se a-in-da ra - paz To - me to-me, a li - ção que e-le qui-ser lhe

stacc. (col canto)

Conselhos

20 *a tempo* *stacc. leggeriss.*

dar..... Se fun - ções e con-tra-dan-ças não qui - ser, Tam-bém não

23 *a tempo* *leggeriss.* *ritenuto espress.*

quei-ra, que é me-lhor pra não bri-gar Me - ni-na ve-nha cá, Ve - ja o que

28 *espress. (col canto)* *accentata* *la prima*

faz Come prima Pro

33 *stacc.* *cresc.* *dim.* *Come prima*

cu-re de a-gra-dar sem con-tra-riar, Pron-ta sem pre a o-be-de - cer..... Te-nha

stacc.

Conselhos

3

37 *ten. con abbandono riten. A tempo stacc.*
 de-le cui-da-dos com a mor en-quan-to ao res-to dei-xe lá cor - rer. Se a in-da mui-to

riten. col canto p stacc.

42 *stacc. poco riten. a tempo stacc.*
 mo-ço e ar-re-ba-ta-do for Na - da na-da de ci - ú-mes, que se-ri-a peor! O me

stacc. (col canto) a tempo

49 *legg.*
 ni-na ve-nha cá, ve-ja o que faz..... A mu-lher só faz o ho-mem bom e

leggero

52 *marcato espress. riten. Allº deciso un grido tronco*
 mau Que as-sim co-mo dá pão po - de dar pau! Ai!

p col canto Allº deciso secco ff

ANEXO 5

Partitura editada de *Três Trovas de Mário de Andrade* de Achille Picchi.

1 - Barquinho Esguio

Poesia de Mario de Andrade

Achille Picchi

Obsessivo (♩=100)

mf A - mor é bar - qui-nho es - guio sul - can-do as á - guas do

mf *mp*

6 *f* mar O mar não é co-mo o rio que é fá-cil de a-tra-ves - sar A -

cresc.

11 mor é bar - qui-nho es - guio sul - can-do as á - guas do mar o

15 mar não é co-mo o rio que é fá - cil de a - tra - ves - sar

1.

Barquinho Esguio

19

sar

2.

cresc.

Ped.

2 - Menina de Fita e Renda

Poesia de Mário de Andrade

Achille Picchi

Gaiato (♩=100)

f Me-ni-na de fi-ta e ren-da na ja-ne-la a na-mo-rar não é ca-sa pos-ta a ven-da
m.e. m.e. m.e.

4
É ca-sa por a-lu-gar... me-ni-na de fi-ta e ren-da na ja-ne-la a na-mo-rar
m.e. m.d.

7
Não é ca-sa pos-ta a ven-da é ca-sa por a-lu-gar

9
p *mf* *f*

3 - Quem Te Viu

Poesia de Mario de Andrade

Achille Picchi

Malicioso, alla lundu

The first system of the musical score. The vocal line begins with a whole rest, followed by a repeat sign and then the notes for 'To - dos o - lha-va em sol'. The piano accompaniment starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, featuring a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

The second system of the musical score, starting at measure 4. The vocal line continues with 'tei - ra em noi - va, só o es - co - lhi - do;'. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

The third system of the musical score, starting at measure 7. The vocal line continues with 'ho - je, ca - sa-da e ca - sei - ra, não o - lha nem o ma-'. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note bass line.

The fourth system of the musical score, starting at measure 10. The vocal line concludes with 'ri - do To - dos o - lha-va em sol-'. The piano accompaniment features a more active eighth-note pattern in the right hand towards the end of the system.

12

tei - ra em noi - va só o es - co

14

lhi - do e ho - je, ca - sa - da e ca -

16

sei - ra não o - - lha nem o ma -

18

1. ri - do 2. ri - do

p *pp*

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Portuguese. The first system (measures 12-13) has the lyrics 'tei - ra em noi - va só o es - co'. The second system (measures 14-15) has the lyrics 'lhi - do e ho - je, ca - sa - da e ca -'. The third system (measures 16-17) has the lyrics 'sei - ra não o - - lha nem o ma -'. The fourth system (measures 18-19) has the lyrics 'ri - do' and 'ri - do' with first and second endings. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*) markings.