

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Priscilla Romualdo Cler dos Reis

Consciência Vocal e Musical no Teatro
Uma Proposta para o Ensino Superior

BELO HORIZONTE

2014

Priscilla Romualdo Cler dos Reis

Consciência Vocal e Musical no Teatro
Uma Proposta para o Ensino Superior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas:
Teorias e Práticas

Orientador: Maurílio Andrade Rocha

BELO HORIZONTE

2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **PRISCILLA ROMUALDO CLER DOS REIS** Número de Registro **2011711201**.

Título: **“Consciência Vocal e Musical no Teatro
Uma Proposta para o Ensino Superior”**

Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha – Orientador - EBA/UFMG

Prof. Dr. Cesar Lignelli – Titular - Universidade de Brasília

Prof. Dr. Eugênio Tadeu Pereira – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Ernani Maletta – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 06 de Setembro de 2013

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais (Waldivino Reis e Maria de Lourdes Cler), irmãos (Bruno, Thiago e Isaac), cunhadas (Vanessa e Érika) e sobrinhos (Esther, Yanni e Bernardo – ainda por vir), por me amarem imensa e eternamente, dando-me a força vital para enfrentar com coragem e força os caminhos da arte e da academia. À minha tia Clara Pimentel por fazer um café bem forte e me dar a maior força para escrever, resistindo à tentação de ir pra festa da família; à minha prima querida Grazielle Cler, por sempre me acolher em sua casa e coração nos períodos em que eu simplesmente precisei de um respiro.

Aos amigos que participaram diretamente da escrita desta dissertação: Daniel Uirapuru Guaraci, pela revisão precisa e genial, além da amizade verdadeira; ao amigo Iqueson (vulgo Luis Henrique) e ao meu irmão Thiago Cler pela ajuda com a construção dos gráficos e símbolos; Ronaldo Janotti pela generosidade que possibilitou a inclusão de vídeos neste trabalho; aos lindos Thais Coimbra, Isabela Arvelos, Ítalo Mendes e Andréa Rodrigues, alunos dedicados e amorosos, pela disposição de participar dos exercícios filmados e da gravação do texto falado; ao parceiro e amigo de todas horas, Luiz Rocha, pela gravação do áudio.

Aos meus grandes amigos, pelo apoio moral, material e intelectual: Clarice Rena pelas milhares de conexões resumidas em nossos abraços intermináveis; Juliana Soares, pela hospitalidade e pela grande capacidade de me ouvir; Bruno Chiossi, pela pressão necessária; Claudão, pelas dicas infalíveis; Akner Gustavson, pela companhia nas longas noites na biblioteca; Maria Tereza Gandra, pela confiança de me deixar explorar sua voz; Joana Ribeiro, pela presença e amor indescritível ao longo de todo o meu processo de descoberta artística; Luciana Soares, pelas sonoridades pianísticas e parceria na vida; Mariana Rosa Rodriguez, amiga de todas as horas, por sempre encher a minha bola, mesmo de longe; Marilene Batista, André Pastore, Denise Sperandelli e Diego Krisp, meus calouros preferidos e mais que especiais; Katia Kouto, por me ajudar a tomar conta da minha voz.

A todos que foram, aos que são e aos que serão um dia meus alunos; minha fonte de inspiração, vontade e coragem.

Aos meus queridos mestres, que me ensinaram e me inspiraram na escolha pela licenciatura: Maurílio Rocha, Ernani Maletta, Eugenio Tadeu, Antonio Hildebrando, Luis Otávio Carvalho, Leda Martins, Marcos Alexandre, Nelson Salomé, Paulo Henrique Campos, Sérgio Canedo, Liliana Botelho, Helena Lopes, Arnaldo Alvarenga, Rita Gusmão.

Aos meus parceiros profissionais e amigos do coração, pela confiança no meu trabalho e enorme carinho: Kalluh Araújo, Pedro Paulo Cava e Cia Pierrot Lunar.

À CAPES, pelo suporte financeiro.

À biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG, por funcionar 24 horas por dia.

A todos os amigos que frequentam o D.A. da Escola de Belas Artes, que apesar de me distraírem bastante, fizeram mais leves os momentos mais difíceis.

Aos funcionários da Escola de Belas Artes da UFMG: Zina, Márcia, Élvio, Toninho, Leo e Roberto.

À professora Luciana Monteiro, pela disponibilidade e carinho pelos alunos do curso de Teatro da UFMG.

Aos funcionários das secretarias dos diversos cursos de Graduação em Teatro espalhados pelo Brasil que me mandaram materiais importantes para esta pesquisa.

Às minhas brilhantes colegas de curso, Elise Vieira, Juliana Pautilla, pelo apoio e solidariedade. Tamo juntas!

À cidade do Rio de Janeiro, por ser o carregador de baterias mais lindo que eu já vi.

Aos compositores e intérpretes que sonorizam minha escrita e incitam minha inspiração: Astor Piazzolla, Johann Sebastian Bach, Béla Bartók, Phillip Glass, Gioachino Rossini, Frank Zappa, John Cage, Antonín Dvorak, Luciano Berio, Barbara Strozzi, Joseph Haydn, Sergei Rachmaninoff, Orquestra Filarmônica de Berlim, Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnatalli, Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Banda de Pífanos de Caruaru.

Dedico este trabalho a todos os alunos do curso de
Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG,
mesmo os que ainda estão por vir.

RESUMO

O presente trabalho trata da voz do ator e sua formação no ensino superior. Em um primeiro momento, aborda o assunto da formação vocal sob uma perspectiva brasileira, através do estudo de artigos, teses e dissertações, produzidos por professores de universidades estaduais e federais, publicados nos últimos dez anos. Em seguida, o trabalho foca no ensino de voz no curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, através da apresentação e análise do curso e das disciplinas da área de voz oferecidas atualmente. A última parte deste trabalho consiste numa sugestão de reforma no currículo do ciclo básico do curso de Teatro da UFMG, através da criação de uma disciplina obrigatória (*Oficina de Consciência Vocal e Musical*), detalhada no último capítulo desta dissertação. A disciplina proposta aborda questões básicas na formação vocal do ator, como a técnica vocal e a conscientização dos parâmetros do som (altura, duração, intensidade e timbre).

Palavras-chave: Formação Vocal, Ensino Superior, Voz, Ator.

ABSTRACT

This paper deals with the voice of the actor and his training in higher education. At first, addresses the issue of vocal training under a Brazilian perspective by studying articles, theses and dissertations produced by teachers in state and federal universities, published in the last ten years. Then, the work focuses on teaching voice in Undergraduate Theatre course in the School of Fine Arts of the Federal University of Minas Gerais, through the presentation and analysis of the course and subjects in the area of voice currently offered. The last part of this paper proposes a reform of the curriculum of Theatre at UFMG, by creating a compulsory subject (Vocal and Musical Awareness Workshop), detailed in the final chapter of this dissertation. The subject proposal addresses key issues in vocal training of the actor as vocal technique and awareness of sound parameters (height, duration, intensity and timbre).

Keywords: Vocal Training, Higher Education, Voice Actor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 13
CAPÍTULO 1: Considerações Sobre a Voz do Ator na Atualidade e seu Ensino no Brasil	p. 21
CAPÍTULO 2: A Formação Vocal do Ator em Cursos de Graduação em Teatro no Brasil	p. 41
2.1. Disciplinas Relativas à Formação Vocal do Ator	p. 42
2.1.1. Técnica Vocal	p. 43
2.1.2. Consciência, Poética e Expressividade	p. 45
2.1.3. Música no Teatro	p. 49
2.1.4. Canto	p. 51
2.1.5. Voz, Corpo e Movimento	p. 54
2.1.6. Voz e Palavra	p. 57
2.1.7. Direcionadas às Montagens Teatrais.....	p. 60
2.2. O Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais	p. 62
2.2.1. Estrutura Curricular	p. 62
2.2.2. O Curso de Voz	p. 67
2.2.3. A Disciplina <i>Técnica Vocal 1</i>	p. 82
CAPÍTULO 3: Concepção da disciplina <i>Oficina de Consciência Vocal e Musical</i>	p. 91
3.1 Estrutura da Disciplina – Compilação de Exercícios	p. 98
3.1.1. Técnica Vocal	p. 98
> 3.1.1.1. Respiração, Apoio e Projeção	p.100
<i>Exercício 1: Percepção da Respiração</i>	p. 103
<i>Exercício 2: Deixando o Ar Entrar</i>	p. 104

	<i>Exercício 3: Controle da Musculatura</i>	
	<i>Intercostal</i>	p. 106
	<i>Exercício 4: Subdivisão do Sopro</i>	p. 107
	<i>Exercício 5: Apoio Diafragmático –</i>	
	<i>Balões</i>	p. 108
	<i>Exercício 6: Projetando a Voz (Chamando a</i>	
	<i>Mãe e Vaiando o Goleiro)</i>	p. 109
>	3.1.1.2. <i>Vocalização e Vocalização com Movimentos</i>	p. 111
	<i>Exercício 7: Vibração de Língua ou Lábios</i>	
	<i>com Movimentos</i>	p. 113
	<i>Exercício 8: "Sementinha"</i>	p. 115
	<i>Exercício 9: Vocalização com Vogais</i>	p.116
	<i>Exercício 10: "Pulga"</i>	p. 117
>	3.1.1.3. <i>Dicção</i>	p. 118
	<i>Exercício 11: Sequência de</i>	
	<i>Trava-Línguas</i>	p. 119
3.1.2.	<i>Treinamento Auditivo</i>	p. 121
>	3.1.2.1. <i>Altura/Frequência</i>	p. 124
	<i>Exercício 12: Ditado na Escada</i>	p. 127
>	3.1.2.2. <i>Duração</i>	p. 128
	<i>Exercício 13: Compassos Quaternário,</i>	
	<i>Ternário, Binário e Unário com</i>	
	<i>Movimentos</i>	p. 131
	<i>Exercício 14: Sequência Rítmica de</i>	
	<i>Movimentos</i>	p. 133
>	3.1.2.3. <i>Intensidade</i>	p. 135
	<i>Exercício 15: Regência de Intensidades</i> p.	137
>	3.1.2.4. <i>Timbre</i>	p. 138
	<i>Exercício 16: Reconhecimento e Exploração</i>	
	<i>de Timbres</i>	p. 140
3.1.3.	<i>Partitura Vocal</i>	p. 140
3.1.4.	<i>Os Parâmetros do Som na Fala e no Canto em Cena</i> p.	153
	<i>Exercício 17: Tipos</i>	p. 155

Exercício 18: Estudo de Repertório Musical
p. 156

CONSIDERAÇÕES FINAIS p. 158

REFERÊNCIAS p. 164

ANEXOS p. 167

“sob a luz do palco
o som ganha corpo
a escuta do ator
faz viver a voz”

Daniel Uirapuru Guaraci

INTRODUÇÃO

A formação vocal do ator é um assunto que nunca se esgota. Na minha própria formação percorri – e ainda percorro – um caminho interdisciplinar, focado no diálogo entre a voz do ator e os conceitos da música incorporados pelo teatro. Ingressei no curso de graduação em teatro da Universidade Federal de Minas Gerais no ano de 2004 e, desde então, procuro investigar cada vez mais a minha própria musicalidade, preparar-me técnica e poeticamente para enriquecer meu ofício de atriz. Nesse caminho, ainda como aluna da graduação, fiz parte do Programa de Iniciação à Docência nos anos de 2006, 2007 e 2008, e tive a oportunidade de acompanhar muitas vezes as disciplinas de voz do curso, ministrada pelos professores Eugenio Tadeu, Ernani Maletta e Maurílio Rocha. Como monitora, meu papel era, além de observar, ajudar os alunos em atendimentos individuais extraclasse; nessa experiência, pude ver de perto muitas dificuldades em relação às vozes dos atores em formação, e também minhas próprias barreiras enquanto atriz. Essa investigação junto aos professores e alunos do curso de graduação em Teatro me levou a um desejo de me aprofundar cada vez mais no estudo da voz, relacionando-a a um estudo sistematizado fenômeno sonoro. Nos anos de 2010 e 2011 tive a oportunidade de lecionar como professora substituta no curso de graduação em Teatro da UFMG, ministrando as disciplinas *Oficina de Improvisação Vocal e Musical*, *Estudos Vocais e Musicais A*, *Estudos Vocais e Musicais Dirigidos* e *Fundamentos da Prática Cultural em Teatro*.

O interesse pela música que o teatro me despertou levou-me a ingressar, no ano de 2007, ainda durante minha graduação em Teatro pela UFMG, no curso de Licenciatura em Música com habilitação em Canto Lírico pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Passar pelos dois cursos ao mesmo tempo, pelo período de um ano e meio, permitiu-me estabelecer várias conexões entre o estudo da música e o estudo do teatro; na monitoria, tive a oportunidade de experimentar as coisas novas que ia aprendendo no curso de Música, no intuito de ajudar os alunos que me procuravam; entretanto, acredito que nessa transposição de estudos, eu mesma fui a pessoa mais beneficiada. Estudar música fez de mim uma pessoa mais musical em todos os sentidos, mas,

especialmente, no palco. Compreender conceitos e vivenciar a música fez com que ela se arraigasse no meu corpo e se mostrasse no meu trabalho de atriz, cantando em cena ou não. Percebo que a música me tornou uma pessoa mais sensível, de ouvidos e olhos mais abertos para a presença da voz no teatro.

Pude perceber nos dois cursos – Música e Teatro – uma grande possibilidade de diálogo. A meu ver, as possibilidades de conexões entre as duas artes são infinitas. Acompanhando de perto as disciplinas de voz do curso de graduação em Teatro, notei que muitas vezes o aluno não conseguia fixar uma ideia musical por não compreender do que se tratava – simplesmente reproduzia as ideias com base em sua intuição. Por outro lado, acredito que o aguçar da sensibilidade e da intuição seja um dos pontos fortes no estudo do teatro, coisa que eu não via no curso de música. Na UEMG, vi que, para alguns estudantes, a música era como uma ciência exata, um repetir mecânico de movimentos diante de um instrumento, a execução precisa de uma partitura, como máquinas musicais de costura. A música possui tradições formais muito fortes. Ao mesmo tempo em que respeito essas tradições, durante o curso de Música lutei para transgredir algumas delas no sentido de trazer mais expressividade para a performance musical, valorizando também os aspectos visuais da performance. Nesse caminho interdisciplinar, a cada dia construía em mim a convicção que o estudo do teatro é necessário para o músico, assim como o estudo da música é indispensável para o ator.

Percebi, ao integrar como substituta o corpo docente do curso de graduação em Teatro da UFMG, uma oportunidade de unir minhas duas áreas de estudo, com o objetivo de preencher algumas lacunas percebidas na minha própria formação nesse mesmo curso. Durante esse tempo, nas disciplinas de *Oficina de Improvisação Vocal e Musical* e *Estudos Vocais e Musicais A*, propus estratégias didáticas que ligassem o estudo sistematizado da música à atuação e ao uso da voz em cena. Foram dois anos de muitas experimentações musicais e cênicas; obviamente, muitas delas deram errado, ensinando a mim e aos alunos preciosas lições. O erro é um elemento fundamental para o processo de aprendizagem, e faz parte do cotidiano da sala de aula. O erro,

por mais incômodo que possa ser no momento em que o rejeitamos, tem o seu valor, uma vez que proporciona consciência a quem erra.

Todas essas percepções descritas acima vão ao encontro das ideias do pesquisador Ernani Maletta, professor do curso de graduação em Teatro da UFMG, onde tive a oportunidade de ser sua aluna a monitora. Maletta, em sua tese sobre a formação do ator, afirma que o teatro é uma arte que compreende os elementos fundamentais de outras artes. O discurso teatral é comunicado a partir do resultado da incorporação entre essas linguagens. Assim, a cenografia, o figurino, a atuação, a iluminação, a literatura, a música, a dança e as demais artes são elementos formadores do discurso cênico. Cada uma dessas linguagens, simultâneas e igualmente importantes no discurso final, caracteriza o teatro como uma arte de natureza intersemiótica.

Uma vez que o teatro reúne, incorpora e mistura diversas artes, que são diferentes vozes ou pontos de vista, Maletta aponta, incorporando um conceito da música, que o teatro é uma arte polifônica. Na música, a polifonia é configurada através da presença de várias vozes simultâneas. Algo que caracteriza um discurso polifônico é a não hierarquização entre as linguagens envolvidas na composição; pelo contrário, a polifonia acontece justamente quando as vozes envolvidas se incorporam umas nas outras, se relacionam e se completam. O teatro se apropria do universo musical, transformando a linguagem sonora em voz ativa, portadora de opinião própria, que dialoga com os outros elementos presentes no processo de criação cênica.

Para que o ator possa tornar sua voz um veículo eficiente de comunicação, vejo a necessidade de uma formação que compreenda o estudo dos vários elementos constituintes da linguagem teatral. No que diz respeito à emissão vocal do ator, é fundamental que o aluno tenha contato com os princípios básicos da música e os desenvolva em diálogo permanente com a criação teatral, de modo a dar concretude às ideias em relação ao som e à própria voz.

Nos estudos mais recentes sobre a formação vocal do ator o desenvolvimento da musicalidade do aluno é, sem dúvida, um dos principais objetivos nas salas

de aula das universidades brasileiras. Porém, cada vez mais tem se reconhecido que a musicalidade que habita o ator vem de uma relação sensorial, de descoberta e conscientização do som e, também, de sua função no universo teatral.

Minha experiência como aluna, monitora e professora na cidade de Belo Horizonte me faz crer que o estudo da voz na formação dos atores tem sido pouco, tanto nos cursos técnicos quanto na graduação, e percebo essas lacunas ao assistir a vários espetáculos profissionais de teatro. É muito comum vermos nas escolas de teatro e nos palcos atores que se expressam com facilidade através de movimentos, mas que não conseguem atingir o espectador através da voz. Esses atores têm dificuldades em manejar suas próprias vozes, que acabam por soar monótonas e entediantes, incapazes de prender a atenção da plateia. Os diretores também, muitas vezes, têm dificuldade de dirigir a fala do ator. A falta de um vocabulário comum a respeito do som, entre os diretores e os atores, causa uma lacuna na comunicação no momento da direção. Nos cursos, tanto técnicos quanto de graduação, o número de professores ainda é pequeno, o que faz com que os currículos tenham poucas disciplinas; assim, muitas vezes, o tempo é insuficiente para a consolidação das vozes. O tempo é absolutamente necessário, pois é no decorrer de longos processos que o ator vai se descobrindo. É, realmente, um processo que não se esgota, se renovando e se desdobrando durante a formação e durante toda a vida profissional do ator.

Talvez, por causa de todas as lacunas na formação citadas acima, falar um texto com expressividade e sentido cênico tenha se tornado uma grande dificuldade, que interfere diretamente na relação do ator com o espectador e sua experiência estética, e na relação entre os atores em cena.

A forma como se estudou a voz do ator nas últimas décadas – apartada da sensibilização do sujeito em sua totalidade – e suas reverberações nos currículos mais antigos dos cursos de formação de atores em geral pode ser um fator que retarda o desenvolvimento do aluno em muitos casos, apesar das mudanças ocorridas nos últimos anos. A ideia da voz enquanto próprio sujeito expressivo deve estar presente no ensino de voz para o teatro.

A presença da música na formação do ator, que é fundamental, não deve ser concebida da mesma forma que na formação de músicos, afinal, o objetivo não é formar cantores ou instrumentistas virtuosísticos. Trata-se de instigar o aluno a se apropriar de sua musicalidade e usá-la em favor da atuação, tanto na emissão vocal quanto em sua movimentação, na sua forma de interpretar textos, de se relacionar no coletivo ou de conceber o tempo e o espaço.

Conhecer os parâmetros do som (altura, intensidade, duração e timbre) possibilita ao ator a produção consciente de sonoridades, permitindo-o que ultrapasse a barreira da impalpabilidade do som. Através da familiaridade com alguns conceitos em relação ao som, sistematizados pela música, o artista cênico reúne material técnico e expressivo para a sua criação artística.

Trabalhar a voz cênica vai muito além da técnica vocal e da educação musical. É um trabalho de sensibilização de indivíduos, de autoconhecimento, de exposição de seres e transformação de um grupo de indivíduos, dotados de desejos e habilidades próprias, em uma única célula vibrante, capaz de manifestar poeticamente uma expressividade conjunta. Nesse sentido, mais que uma ferramenta da comunicação, a escuta é um importante agente de unificação e reconhecimento, que sintoniza a percepção do grupo, enfim, formando um coletivo de várias vozes que se unem, se incorporam e se entrelaçam, formando um discurso polifônico, rico em significados e possibilidades comunicativas.

Todas essas reflexões me levaram às seguintes questões: *O que tem sido feito, hoje, nas universidades brasileiras, no que concerne à formação vocal do ator? Quais são os princípios filosóficos que norteiam o ensino de voz para atores em formação? Quais são os elementos fundamentais que devem estar presentes na formação? Onde e de quê maneira o ensino de voz para atores pode e deve crescer?* Tais questões me trouxeram inquietações, que impulsionaram e deram origem à presente pesquisa.

No papel de ex-aluna, ex-monitora e ex-professora do curso de graduação em Teatro da UFMG, sinto a profunda necessidade de contribuir para o

enriquecimento curricular do curso, visando o desenvolvimento vocal dos alunos através da relação entre o teatro e a música. Tenho também o objetivo de contribuir para a discussão a respeito do ensino de voz no teatro, afim de que a área cresça e se desenvolva mais a cada dia, oferecendo aos alunos/atores uma formação de qualidade, que ultrapasse as obrigatoriedades acadêmicas e que realmente amplie suas vozes em todos os sentidos.

Proponho, portanto, a criação de uma disciplina introdutória ao estudo da voz pensada para o curso de graduação em Teatro da UFMG: a *Oficina de Consciência Vocal e Musical*. A disciplina proposta engloba um processo de musicalização específico para a arte teatral, focado nas questões técnicas da voz e do som e, ao mesmo tempo, incentivando o ator a investigar suas potencialidades sonoras.

Assim, concebi a *Oficina de Consciência Vocal e Musical*, presente neste trabalho, priorizando o estudo da técnica vocal e o estudo sistematizado dos parâmetros do som: altura, intensidade, duração e timbre. O estudo de cada um desses parâmetros passa primeiramente pela experimentação física em sala de aula, tanto através da movimentação do corpo pelo espaço e da relação com o outro quanto pela emissão vocal propriamente dita, através de jogos e improvisações, e tem o objetivo de despertar a musicalidade e conscientizar o ator do som que produz. Acredito que a compreensão e aplicação dos parâmetros do som proporciona um uso consciente da voz, eficiente na comunicação teatral. A proposta é tirar a emissão vocal de um lugar puramente intuitivo na mente e no corpo do ator, de forma a entender, fixar e até mesmo registrar emissões vocais que serão usadas em cena.

As bases teóricas que norteiam a pesquisa, influenciando diretamente a criação da disciplina proposta, são compostas por publicações de pesquisadores brasileiros que atuam como professores nos cursos superiores em Teatro das universidades do Brasil, mais especificamente, na área de voz. Nesta dissertação, optei por um recorte brasileiro a respeito do que se pensa sobre a voz do ator, no intuito de refletir sobre o que tem se passado atualmente na prática dos cursos. Essa opção não significa considerar menos

importantes as teorias do teatro do século XX, e seus pensadores consagrados, como Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Artaud, Barba, Brecht, entre outros. Porém, outros trabalhos desenvolvidos com excelência no Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG já abordam essas questões, norteadas por esses e mais teóricos. Alguns exemplos são as dissertações dos pesquisadores Cristiano Peixoto Gonçalves, *A Perspectiva Orgânica da Ação Vocal no Trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook*, cuja “pesquisa investiga não somente os procedimentos ligados estritamente à voz e à palavra, mas busca também relacionar, em cada um desses diretores, a pesquisa sobre a totalidade da atuação com o trabalho sobre a ação vocal” (PEIXOTO, 2011, p. 7); Iara de Fátima Fernandez Falcão, *Ação Verbal e o Trabalho do Ator*, que “busca uma melhor compreensão sobre o trabalho do ator com a fala em cena”, recorrendo “à obra escrita de Stanislavski, definida como marco teórico” (FALCÃO, 2011, p. 7); Jussara Rodrigues Fernandino, *Música e Cena: Uma Proposta de Delineamento da Musicalidade no Teatro*, que foca “a musicalidade no contexto teatral e propõe um delineamento de seus fundamentos”, apoiada “no estudo das estéticas teatrais referenciais do século XX” (FERNANDINO, 2008, p. 4); e de Helena Leite Mauro, *A Conexão Orgânica Corpo-Voz-Som em Processo de Atuação, com Base em Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski*, em que “investigou-se a conexão orgânica corpo-voz-som em processo de atuação”, “tendo como base o pensamento e a prática dos artistas criadores e pedagogos Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski [...]” (MAURO, 2011, p. 7).

A estrutura desta dissertação se apresenta em três capítulos: *Considerações Sobre a Voz do Ator na Atualidade e seu Ensino no Brasil*; *A Formação Vocal do Ator em Cursos de Graduação em Teatro no Brasil*; e *Concepção da Disciplina Oficina de Consciência Vocal e Musical*.

O primeiro capítulo, *Considerações Sobre a Voz do Ator na Atualidade e seu Ensino no Brasil* é dedicado a apresentar informações sobre a formação superior do ator no Brasil, a partir do estudo e análise da bibliografia recente sobre o assunto, escrita pelos professores universitários e pesquisadores da área de voz no teatro. O material levantado e analisado é composto de artigos

científicos publicados em revistas das próprias universidades e anais de congressos, além de teses e dissertações.

No segundo capítulo, *A Formação Vocal do Ator em Cursos de Graduação em Teatro no Brasil*, os currículos de nove cursos de Graduação em Teatro são analisados e comparados, no intuito de exemplificar como se dá, na prática, a reverberação dos pensamentos expostos no primeiro capítulo. A segunda parte do capítulo trata especificamente do curso de graduação em Teatro pertencente à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, através da exposição do currículo e das disciplinas referentes aos estudos vocais e musicais.

O terceiro e último capítulo desta dissertação, *Oficina de Consciência Vocal e Musical – Proposta de Disciplina para Curso de Graduação em Teatro da UFMG*, apresenta uma proposta de disciplina, desenvolvida através de reflexões sobre conteúdos relevantes para a formação do ator (divididos em *Técnica Vocal*, *Treinamento Auditivo* e *Os Parâmetros do Som na Fala e no Canto em Cena*), seguidas de descrições de exercícios que exemplificam, de forma prática, o pensamento que norteou a criação da disciplina. A *Oficina de Consciência Vocal e Musical* é uma proposta que visa à educação auditiva e expressividade vocal dos atores em formação, aplicados ao fazer teatral e à prática docente. Direcionado à atuação em todas as suas instâncias, o treinamento auditivo proposto na disciplina extrapola o estudo da música apenas como norteador da emissão vocal cênica, englobando princípios da linguagem musical na atuação como um todo, para oferecer as bases técnicas para que o ator possa criar com liberdade e expressividade.

A parte prática da elaboração deste treinamento se deu no curso de graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, nos anos de 2010 e 2011, como professora, e no segundo semestre de 2012, quando acompanhei, através do Estágio Docência, oferecido pelo Programa de Pós-graduação em Artes, a disciplina de Estudos Vocais e Musicais A, ministrada pelo Professor Dr. Maurílio Rocha.

Capítulo 1

Considerações Sobre a Voz do Ator na Atualidade e seu Ensino no Brasil

Hoje, no Brasil, de acordo com os dados do INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira) existem 32 cursos de Graduação em Teatro (entre Instituições de Ensino Superior públicas e privadas), espalhados por todas as regiões do país¹. Nos últimos anos, cresceram também os cursos de pós-graduação. A presença da arte na academia fez crescer a quantidade de publicações sobre todas as áreas de estudo do teatro; além da produção crescente de teses e dissertações, muitos são os artigos publicados em congressos – como os da ABRACE², e em revistas especializadas – como, por exemplo, Sala Preta e Urdimento – geralmente vinculadas às universidades.

É a partir desse material – publicações recentes de professores universitários do Brasil – que se desenvolve o primeiro capítulo desta dissertação. O material bibliográfico levantado e exposto neste capítulo trata da voz do ator, mais especificamente da formação vocal dos atores no âmbito acadêmico. Para isso, foram recolhidos trechos de artigos, dissertações e teses, e organizados por assuntos, evidenciando os pontos em comum entre os pensamentos e práticas dos pesquisadores abordados.

Muitas são as propostas e abordagens para o ensino de voz na graduação hoje. Nesse estudo, fortes são as influências da música e da fonoaudiologia e, muitos são hoje os profissionais dessas áreas que pesquisam e contribuem para o teatro. O interesse pela voz do ator tem crescido nos últimos anos, e crescem também os diálogos entre os pesquisadores da voz e outras áreas que podem contribuir para este desenvolvimento. Cada vez mais os atores que se identificam com o trabalho vocal têm se qualificado e, assim, a profissão de

¹ Dados disponíveis em <http://portal.inep.gov.br/indice-geral-de-cursos>. Acesso em 09/05/2013.

² Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

preparador vocal também tem crescido. José Batista Dal Farra Martins fala sobre a formação do preparador vocal e do professor de voz no Brasil da atualidade:

No âmbito da pedagogia da voz poética do ator, em que o eixo gravitacional é o teatro, distinguem-se dois tipos de relação. Ao primeiro pertencem atores, encenadores e outros profissionais da cena, que se deparam com as complexas questões da voz no teatro e, por paixão, necessidade ou oportunidade, impelem-se para um aprofundamento nesta área. Compõem o segundo tipo cantores, fonoaudiólogos e outros profissionais da voz, que, por paixão, necessidade ou oportunidade, elegem o teatro como espaço de pesquisa e aplicação de seus conhecimentos. Embora o teatro se situe na confluência destes profissionais, o percurso de cada um impacta profundamente no lugar de onde se fala e, portanto, no processo pedagógico associado. A pluralidade de origens e de caminhos para a formação do professor de voz mostra não só a extensão das questões envolvidas, como amplifica a qualidade dos enfoques. (MARTINS, 2007, p. 16)

Como podemos ver no comentário de José Batista Dal Farra Martins, os caminhos para a formação desses profissionais são diversificados. Nessa interseção, existem as pessoas de teatro que se aprofundam através do estudo da música e da fonoaudiologia e os cantores e fonoaudiólogos que se aprofundam através do estudo do teatro. A pluralidade desses enfoques enriquece a área e amplia as possibilidades de pesquisa.

Mesmo com toda essa pluralidade, é possível reconhecer, nos trabalhos acadêmicos dos últimos anos, uma linha de pensamento comum, que vem de uma aproximação de pensamentos sobre a voz aos estudos corporais. O esforço dos pesquisadores em vencer a velha dicotomia corpo/voz, uma questão antiga (mas ainda presente) no que diz respeito à formação do ator, traz uma nova visão. Nos últimos anos, a ideia da voz do ator como um instrumento de sua arte tem sido questionada, dando lugar a outra perspectiva: a da voz como manifestação de um sujeito, habitando seu corpo, viva, influenciada por suas emoções. Sílvia Davini desenvolve esse argumento, questionando as ideias de Sundberg, que definia a voz como um “sinal acústico, e a fala como código comunicativo, reforçando a ideia da voz como um instrumento para comunicar códigos da fala” (DAVINI, 2008, p. 1). Assim

como para outros pesquisadores, Davini considera a voz como sendo o próprio sujeito expressivo, o único responsável por se ocultar ou revelar.

[...] após desenvolver exaustivamente a ideia da voz como 'instrumento', Sundberg reconhece que o desempenho da glote, definido por ele como 'oscilador humano', é afetado pelas emoções. [...] Esta constatação de Sundberg é suficiente para expor os limites de sua visão instrumental da voz, já que as emoções afetam aos instrumentistas, não aos instrumentos. No mesmo sentido, caberia questionar: se a voz é um instrumento, onde está o instrumentista? De fato, a voz se remete ao corpo que a produz, lugar do sujeito. Quanto à palavra, defini-la como código comunicacional significa, no mínimo, restringir drasticamente seu universo. [...] Assim, a voz não pode ser confundida com um órgão; nem um órgão ou um instrumento podem ser confundidos com o que produzem. Por si só, um instrumento não pode ocultar, nem um órgão pode revelar nada. É o sujeito quem oculta ou revela; e o lugar do sujeito é o corpo. Em consequência, não podemos pensar a voz e a palavra sem pensar o corpo e o sujeito. (DAVINI, 2008, p. 1, 2 e 3)

Pela leitura do trecho acima, é possível perceber que a voz do ator é muito mais que um órgão ou um instrumento. É a própria pessoa e, com ela, sua história e suas emoções. Fernando Aleixo diz, ao encontro do pensamento de Davini, que “a voz não é, contrariando até mesmo algumas denominações técnicas [...], um instrumento disponível para o ator: ela é o próprio ator, seu corpo e movimento. É, mais profundamente, a respiração, o ritmo cardíaco, o hálito, os odores, as vísceras.” (ALEIXO, 2007, p. 13). Também reflete por esse caminho o pesquisador Eugenio Tadeu Pereira, ao afirmar que o aparelho fonador não é simplesmente um órgão. Para ele,

[...] é a totalidade do sujeito que está em questão e não simplesmente as cordas vocais ou as demais partes do corpo por onde a voz ressoa. Essa estrutura do aparelho vocal, aparentemente simples, envolve o sujeito em sua totalidade [...]. (PEREIRA, 2012, p. 58)

Portanto, o trabalho do ator em relação à sua voz passa por um processo de busca e autoconhecimento, domínio de si mesmo e exploração de sua poética, a partir de seus desejos e urgências físicas; extrapola a prática da vocalização e o estudo da música desconectada do teatro. Trabalhar sob essa perspectiva significa lidar com pessoas e relações, no intuito de despertar a sensibilidade

poética do ator, para que, com a técnica, ele possa transformar suas *forças vitais*, como menciona Lucia Helena Gayotto³, em obra de arte. O som que emana do ator em cena é um material recolhido de si mesmo, explorado, aperfeiçoado e jogado para fora, criando um vínculo com quem escuta. Cria-se um laço físico, de comunicação, feito através do contato sonoro entre o ator e seu espectador. José Batista Dal Farra Martins afirma que a voz é “uma experiência que se realiza entre corpos” e que tal contato tem o poder de transformar o outro (MARTINS, 2007, p. 9). Tais corpos que se comunicam estão arraigados em toda a arte teatral, na relação do ator com o palco, com a plateia, com o diretor do espetáculo, com o colega de cena. Esse percurso comunicativo passa pela palavra, mas também passa pela sonoridade que a voz constrói no tempo, e pelas inferências que o ouvinte faz ao interpretar tais sonoridades.

Ainda que a voz parta de uma poética que é pessoal, carregada de significados individuais e sociais, a voz no teatro necessita de compreensão e clareza por parte do ator, não apenas de seus aspectos poéticos, mas também técnicos, para que o ator possa manejar seus recursos sonoros de acordo com os objetivos cênicos. Isso também faz parte do processo de descoberta de si mesmo por que passa o ator ao explorar a dimensão sonora de seu corpo. Para Aleixo, este processo demanda procedimentos didáticos específicos.

Neste contexto, a preparação vocal do ator deve adotar procedimentos metodológicos específicos, e fornecer referências para o estabelecimento de correspondências entre o aprimoramento dos aparatos físico e vocal e a aquisição de uma propriedade para a aplicação técnica da voz na composição, objetivando a conscientização e potencialização de seus recursos de expressão. Trata-se de uma trajetória a ser percorrida, respeitando as características psico-físicas do indivíduo, para uma compreensão corporal do processo de produção da voz e das suas possibilidades de empenho no desenvolvimento da vocalidade poética. (ALEIXO, 2007, p. 1)

³ “*Forças Vitais*, expressão empregada por Nietzsche, são aquelas por meio das quais se opera a relação sensível com o mundo, fundamentalmente no que permite a expansão da vida em seus vários planos. Dizem respeito, por exemplo, ao querer, ao imaginar, ao conceber, ao atentar, ao perceber... No caso da voz, tais forças sustentam e fazem com que esta venha à tona instigada pelas sensações, afetos, vontades, desejos.” (GAYOTTO, 2002, p. 21)

Portanto, a tarefa de conduzir a formação de vozes cênicas é complexa, pois envolve questões técnicas, culturais, sociais, psicológicas e muito individuais. Além disso, apesar de envolver o estudo do som, a formação vocal do ator não deve ser ministrada da mesma forma que para um músico. É necessário que o estudo da música no teatro, especificamente no caso da voz do ator, explore dimensões que vão muito além da sonora. A musicalidade do ator se manifesta através de sua voz, de seus movimentos, da forma como se relaciona com os outros elementos da cena e com os outros atores. O ator não precisa ser músico, nem sua formação deve ter tal objetivo; porém, a musicalidade do ator deve ser perceptível, através de sua ação em cena. Os procedimentos metodológicos específicos para a formação teatral, de que fala Aleixo, configuram um longo caminho, sempre a ser explorado e modificado, e ainda será uma fonte inesgotável de pesquisas, uma vez que não existem fórmulas prontas para o ensino da voz no teatro e que o estudo do canto por si só não é suficiente para formar a voz de um ator.

Para José Batista Dal Farra Martins a voz no teatro ultrapassa a esfera cotidiana, pois nele a produção de sentido está ainda mais fortemente vinculada à musicalidade de sua emissão. Investigar as potencialidades musicais do indivíduo é um processo desafiador, pois está sempre sujeito a modificações. Não existe o certo e o errado; o que existe é a descoberta de um sujeito expressivo:

O ser é continente e superação do ator, em diálogo com o sujeito, o eu, a pessoa, o cidadão, sua memória e sua história: o campo pedagógico do teatro e, em particular, da voz poética, tem lugar neste espaço interpolar de interseção e passagem, campo de experiência e, portanto, sujeito a desafios e riscos. A voz do ator torna-se poética em relação sinérgica com a voz do indivíduo, com seus medos e desejos, sem que se neguem, portanto, as tensões desta relação. Um corolário deste lema é que a expansão das possibilidades vocais do ator amplia, como consequência, as possibilidades do ser, ao mesmo tempo em que toda descoberta e todo movimento cênico implica em transformação também de quem vê, ouve, recebe e compartilha do evento teatral. (MARTINS, 2007, p. 14)

José Batista Dal Farra Martins afirma ainda que o lugar arriscado da descoberta da voz do ator é uma experiência que necessariamente envolve as

questões pessoais do aluno, lançando mão delas para promover um crescimento. Tal amplitude do ser tem, para ele, o poder de atingir a quem ouve.

Porém, nem sempre o estudo da voz no teatro teve como alicerce um pensamento tão particular, que demandasse uma reflexão sobre a voz no contexto especificamente teatral. De acordo com Davini, o estudo da voz do ator é um fenômeno recente se formos comparar com a exploração da voz para o canto, o que torna a conceituação nessa área ainda incipiente (DAVINI, 2008, p. 1). Já Suely Master menciona o problema do excesso de impositação da voz do ator, talvez uma herança do estudo do canto, que a torna artificial e inexpressiva. Segundo ela, esse padrão de impositação vocal era difundido e ensinado até meados da década de 90 e afirma que essa prática ainda persiste (MASTER, 2007, p. 40).

Para Isabel Setti as dificuldades enfrentadas recentemente em relação à voz do ator e ao seu ensino vêm, entre outros fatores, de um desinteresse de sua geração pelos estudos da voz, enquanto avançava a passos largos o estudo do corpo, há algumas décadas. Para ela, essa diferença de focos de pesquisa serviu para acentuar ainda mais a separação entre as disciplinas de corpo e voz. Assim como Master, Setti menciona a questão da impositação vocal em detrimento da investigação da voz/corpo/sujeito:

Vivi, com minha geração, quase um desinteresse pelo trabalho com a voz, como se ele representasse um peso, uma ligação ao passado, uma espécie de fardo. Trabalhar a voz confundia-se demasiadamente com a ideia de impositação. Palavra que parecia conter uma atitude em que não nos reconhecíamos mais. Percebíamos o miúdo alcance de nossas vozes, mas precisávamos dar passagem a uma nova sonoridade. Que apenas intuíamos. Nós a desejávamos comprometida com as urgências e com o corpo novo que se estava construindo. [...] A voz, a palavra falada, vivia seu momento de introspecção, de introversão, acuada, com um lugar secundário, de coadjuvante nas experiências profundas, nos largos passos com que o corpo ia derrubando suas paredes (SETTI, 2007, p. 26, 27).

No depoimento de Isabel Setti, é perceptível a urgência que havia, na época de sua formação, de se descobrir uma voz que incorporasse e ultrapassasse a técnica, baseada em autoconhecimento e não em intuição. É possível ver hoje, nos atores iniciantes, em formação, o mesmo tipo de dificuldade mencionada por Setti, de lacunas técnicas, desconexão entre corpo e voz e falta de clareza sobre os conceitos relativos à voz e ao som. Eugenio Tadeu, em sua pesquisa com alunos da graduação em teatro da UFMG, relata também este tipo de problema. De acordo com ele, os estudantes apresentavam grandes dificuldades de escutar a si mesmo e aos outros, além de outras questões:

Antes de iniciarmos os processos para essa pesquisa, vínhamos constatando algumas dificuldades apresentadas pelos estudantes de teatro ao usarem a voz nas aulas em que ministrávamos. Observamos que essas dificuldades eram demonstradas por uma insuficiente escuta da própria voz e da voz do outro; pela dificuldade de usar a voz em seus aspectos sonoros e musicais; por um tênue conhecimento técnico vocal que lhes possibilitassem experimentar com maior segurança suas potencialidades vocais; por uma carência de conhecimento e apropriação dos recursos vocais; por pouca noção sobre a produção do fenômeno vocal; pelo receio de expor-se por intermédio da voz e por fazerem pouca correlação entre voz e corpo. (PEREIRA, 2012, p. 26)

O reconhecimento de todos esses problemas por parte dos pesquisadores trouxe uma nova forma de se pensar a voz do ator, o que altera necessariamente a forma de ensiná-la. Ao contrário da antiga ideia de voz impostada, hoje se investigam os procedimentos didáticos que favoreçam a busca do aluno por si mesmo, aproveitando e explorando as tensões existentes para promover o crescimento e o autoconhecimento. No lugar da impositação, técnica e consciência. Nesse sentido, dialogam as ideias de Eugenio Tadeu e Isabel Setti em relação ao ensino da voz, e da transmutação da forma de se pensar o corpo do ator:

[...] afirma-nos Setti, “o próprio conceito de corpo deixou de ser o de um instrumento do sujeito, compreendendo-se, enfim, como sujeito ele próprio. Senão, quem é o sujeito que dele se diferencia?”. É o conjunto de elementos físicos, espirituais, emocionais e mentais que constitui esse sujeito. Embora o designemos em diferentes dimensões, às quais damos distintas características, é esse todo do indivíduo que se manifesta, seja na cena teatral ou na sala de aula. Não

há pensamento sem corpo, nem uma emoção desconectada da pessoa. (PEREIRA, 2012, p. 61)

A partir das ideias expostas por todos esses pesquisadores, é possível perceber que o ensino de voz hoje, nas universidades brasileiras, prioriza o indivíduo e sua poética. Para José Batista Dal Farra Martins, no ensino de voz “deseja-se, portanto, a coesão orgânica entre técnica e poética”, em que o entendimento da voz passe por um processo indutivo, “sem que se perca, passo a passo, o confronto das partes com o todo”. (MARTINS, 2007, p. 10) Aleixo, também nessa linha de pensamento, fala da importância de um “processo de aprendizagem sensível”, concreto e sensorial, através da exploração da sabedoria do corpo do ator. (ALEIXO, 2007, p. 1)

Aliar a técnica e a poética consiste num trabalho que busca desenvolver a escuta do aluno, a respeito de si mesmo (e ao som que produz), percebendo como esse som afeta as relações entre as pessoas envolvidas no jogo. Envolve a elucidação de conceitos, tanto relacionados à técnica vocal quanto às características dos sons produzidos. Apesar de toda a investigação subjetiva e íntima que acontece durante o processo de formação vocal de um ator, a união da poética com a técnica caminha no sentido de proporcionar consciência. Dar concretude aos conceitos que o aluno só conhece intuitivamente é, hoje, uma preocupação dos professores universitários.

A música que faz parte do teatro é um caminho que norteia a formação do ator hoje nos cursos superiores. O estudo dos parâmetros do som (altura, intensidade, duração e timbre) e de conceitos musicais (como andamento, ritmo, compasso, entre outros) tem colaborado para dar consciência ao aluno, tirando o som de um lugar puramente intuitivo. Hoje, nas publicações acadêmicas em relação à voz do ator, muito se debate sobre a questão da presença da música na formação e, especialmente, do estudo sobre os parâmetros do som. A professora e pesquisadora Adriana Fernandes destaca o potencial desmistificador da música no teatro:

Pensar a voz enquanto som/música faz com que as subjetividades que envolvem tanto a música quanto o eu, a identidade e a cultura sejam melhor entendidas,

compreendidas, desmistificadas e esmiuçadas, com o intuito de encontrar ferramentas para a sua construção e prática, proporcionando assim uma tridimensionalidade do personagem e alterando significativamente a qualidade da atuação/interpretação/direção. (FERNANDES, 2008, p. 411)

Para Fernandes, a investigação da música no teatro, além de desmistificar os sons, afeta diretamente a qualidade da atuação. Isso porque, no estudo da música concebido especificamente para a cena e para a formação de atores, a música ultrapassa a esfera do som, tornando mais musicais, também, os movimentos dos atores e os tempos da cena.

Roberto Gill Camargo discorre sobre os sons da fala do ator, discorrendo sobre a complexidade desses sons e suas características. Ele ainda afirma que as características do som não são de fácil reconhecimento para todos:

[...] os sons, enquanto elemento físico, distinguem-se uns dos outros por uma série de características que lhes são próprias e muitos dos quais não se permitem revelar plenamente ao conhecimento e percepção do ouvinte, a não ser por si mesmos, enquanto sons. [...] Um som se distingue do outro a partir de suas características. No entanto, nem sempre o ouvinte consegue perceber bem quais são essas características, até porque alguns sons apresentam quase as mesmas características de outros, diferenciando-se por traços que são quase imperceptíveis. (CAMARGO, 2001, p. 72)

As características do som, citadas acima, são também abordadas por Lucia Helena Gayotto. Ao falar sobre a ação vocal do ator, Gayotto menciona algumas dessas características, denominadas por ela como *recursos vocais*:

Ouvir a dimensão criadora da voz do ator é um deixar-se afetar por uma **ação vocal** que se constitui, a um só tempo, de **recursos vocais** e de **forças vitais**. **Recursos vocais**, entendido como tudo o que se dispõe para falar, compreendem: os *recursos primários* da voz – respiração, intensidade, frequência, ressonância, articulação; os *recursos resultantes*, que são *dinâmicas da voz* – projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase. (GAYOTTO, 2002, p. 20)

Alguns dos *recursos vocais* citados por Gayotto são, também, parâmetros do som, como *intensidade*, *frequência* e *duração*. Outros são conceitos musicais,

como *volume, ritmo, velocidade, cadência, fluência e pausa*. Muitos pesquisadores abordam os mesmos conceitos, mesmo que de formas diferentes. Vários conceitos da teoria musical são mencionados pelos pesquisadores, e inúmeras são as possibilidades formais de transposição desses conceitos entre as artes.

Luiz Souza fala que as características do som empregadas na fala são regidas através de um jogo pessoal de motivações, que compõe a sonoridade da fala:

O emprego da língua na fala é modalizado e singularizado pelos falantes por meio de um jogo complexo de motivações (inclusive inconscientes) e intenções – mutáveis conforme as situações e estados das pessoas –, que se expressam menos no que dizem do que no *como* dizem. Isto refere-se, na classificação linguística, ao nível prosódico: altura, intensidade, ressonância, inflexão (principalmente), etc., compõem, digamos assim, a *voz da fala*. (SOUZA, 2007, p. 35)

Para Fábio Cintra, dentre dos conceitos fundamentais a ser trabalhados (os parâmetros altura, timbre, intensidade e duração), estão também alguns conceitos mais complexos no universo musical:

Alguns conteúdos musicais fundamentais devem ser trabalhados. No plano da percepção sonora, os parâmetros altura, timbre, intensidade e duração. No plano da linguagem, conceitos como melodia, ritmo, harmonia, estrutura, forma, ideia musical, gesto musical, improvisação e composição. (CINTRA, 2007, p.50)

É interessante notar que Cintra separa os conceitos de uma forma diferente de Gayotto. Ao invés de *recursos vocais*, ele organiza as ideias em dois planos: o da percepção sonora e o da linguagem. No plano da percepção sonora, muitos conceitos em comum. No plano da linguagem, conceitos mais complexos e bem específicos do contexto musical, mas que representam uma grande potencialidade de diálogo entre a música e o teatro. *Melodia, ritmo, harmonia, estrutura, forma, ideia musical, gesto musical, improvisação e composição* são conceitos que podem e muito enriquecer a análise, a criação de cenas e a atuação. Porém, sobre esses conceitos, dentre a bibliografia estudada, muito pouco foi encontrado. Os parâmetros do som, ao contrário, são conteúdos presentes nas salas de aula das universidades e nas pesquisas dos

professores. Para Fernando Aleixo, a poética da voz do ator é composta, também, pelos seus parâmetros. Ele afirma que “a dimensão dinâmica da voz é presença, intervenção e espaço; é a determinação material da voz com seus parâmetros concretos como o volume, a intensidade, o timbre, a altura.” (ALEIXO, 2007, p.3) Ou seja, os parâmetros do som configuram a materialidade da voz, sua concretude. Para Eugenio Tadeu Pereira, os mesmos conceitos “representam as nuances que ocorrem no instante em que a voz é emitida.” (PEREIRA, 2012, p. 127) E ainda:

Tanto na fala quanto no canto, os parâmetros do som – altura, intensidade, duração e timbre -, e a escuta, como princípio básico da produção vocal, estão presentes e são elementos que se constituem como temas essenciais de compreensão por parte dos estudantes. (PEREIRA, 2012, p. 64)

Assim como o som tem suas características básicas – altura, intensidade, timbre e duração – a voz, que é som, também tem essas características, acrescida da respiração que a gera, da ressonância que a amplifica e da articulação que a transforma em significantes sonoros. (*idem*, p.127)

Na afirmativa acima o pesquisador menciona as características referentes ao som vocal emitido pelo ator (os parâmetros do som), mas enfatiza os aspectos dessa emissão que se referem ao próprio ator (respiração, ressonância e articulação), e não simplesmente ao som que ele produz. Isso mostra a relevância do sujeito no processo de formação da voz cênica.

A pesquisadora Sara Lopes transporta os parâmetros do som e conceitos musicais para o universo teatral ao falar do texto do ator. Ela afirma que o ator deve ser capaz de transformar seu texto em uma partitura musical, criando “ritmo e melodia, cadências, as mais sutis modulações e inflexões, música, enfim, transformando seu texto em verdadeira partitura de tempos precisos, pausas contadas, compondo, entre sons e silêncios, a fala teatral.” (LOPES, 2007, p. 19) Para Lopes, os termos musicais são capazes de descrever com clareza os fenômenos vocais produzidos pelo ator.

Fábio Cintra, ao discorrer acerca da presença da música na formação do ator, estabelece uma interessante relação entre o jogo no músico na improvisação e

a improvisação do ator, uma vez que ambos compartilham conceitos e ideias do universo musical:

O jogo da improvisação musical com o material sonoro, com o silêncio e com o tempo, configurando gestos e ideias musicais, guarda uma similaridade estrutural com o jogo do ator – e é nessa interseção que a música pode ser tomada, então, como uma matriz de referência possível para a pesquisa e o aprendizado vocal do ator. A música enquanto referência de linguagem, de articulação e composição, e não apenas a ideia de melodia, ou uma vaga definição de ritmo. Isso implica familiarizar o ator com a linguagem e os modos de ação da música, em especial da música improvisada. (CINTRA, 2007, p.48)

Cintra, assim como todos os pesquisadores abordados neste trabalho, acredita que a música é um recurso poderoso na formação do ator, que deve estar presente na sala de aula para desenvolver, no aluno, referências concretas a respeito do som. Lopes acredita que essa concretude de ideias pode ser desenvolvida através do canto:

O ator, em seu trabalho vocal, costuma se valer, no apoio de suas concepções e procedimentos, de imagens pessoais, buscando o entendimento de seus mecanismos internos de produção. Combinar essas imagens aos elementos concretos, tangíveis e verificáveis que lhe dá a canção, pode auxiliá-lo no exercício da fala e do idioma, bem como na compreensão de sua voz que é feita de vibrações sonoras e se materializa em extensões, intensidades, durações e timbres. (LOPES, 2007, p. 23, 24)

Existe uma grande aproximação entre a fala de Lopes citada acima e a reflexão de Eugenio Tadeu Pereira a respeito da importância da consciência do aluno dos parâmetros do som. Com base na experiência com um jogo em sala de aula, o autor reflete acerca da presença dos parâmetros do som e sua pertinência na formação do ator:

Nota-se que esse jogo possibilita a exploração dos parâmetros sonoros – altura, timbre, intensidade e duração, aqui também chamados de potencialidades dos sons. Por que explorar esses parâmetros? Ao tomarmos como referência esses aspectos do som queremos discutir a sua pertinência na formação dos estudantes de teatro, pois, uma vez compreendidos, eles podem ser um meio de trabalho para a concepção e a criação vocal de uma personagem ou de algum tipo sonoro de cena. (PEREIRA, 2012, p. 171)

Dentre as formas de se abordar os parâmetros do som na sala de aula universitária destaca-se o estudo do canto popular que, adequado ao contexto teatral e à formação de atores, tem-se mostrado, de acordo com os relatos, um recurso eficiente.

Sara Lopes é uma das pesquisadoras que trabalha, entre outras questões, os parâmetros do som através da prática do canto popular brasileiro. Para a professora, o estudo do canto popular traz muitas vantagens para o ator, uma vez que, na canção brasileira, a palavra é de grande importância. Ela afirma que a prática do canto popular colabora para a qualidade da emissão da voz falada, e enumera importantes ganhos para o ator, como domínio técnico, diminuição da ansiedade, sustentação dos sons (tanto na voz falada quando cantada), melhora na articulação e elucidação de conceitos:

A técnica vocal que o ator desenvolve, a partir do canto, dota-o de um controle sem ansiedade da respiração pelo conhecimento da musculatura, de uma ampliação da intensidade sonora pela maximização da função dos ressoadores, de definição e precisão na emissão, de flexibilidade e nuances nas tonalidades, de ampliação dos limites da extensão a partir dos tons médios. Em relação à fala, a sustentação de sons presente no canto resulta num equilíbrio de sonoridade, evitando a perda de rendimento tão comum aos finais de palavras e/ou frases; a silabação determinada pela melodia leva, à fala, a estabilidade do tempo e a existência de cada som; a acentuação das melodias permite a compreensão e a manutenção da cadência e do ritmo da palavra falada. A própria expressividade encontra elementos de transposição no canto. Ela supõe uma construção concreta entre melodia, ritmo e sonoridade que traça, na entoação dada pelas intenções, além da expressão em si mesma, a própria definição de um gênero ou estilo. Construir voz e fala por meio do canto é uma forma de construí-las teatralmente pois a fala, no teatro, aproxima-se da música. (LOPES, 2007, p. 19, 20)

Sara Lopes aproxima, em seu trabalho, o canto popular à fala do ator, a partir da transposição de conceitos musicais e também de práticas. Pôr o aluno em contato com sua voz cantada, além de desenvolver a musculatura envolvida na atividade, proporciona ao aluno a prática da escuta de si mesmo, a fim de gerar autoconhecimento e a aceitação da própria voz.

Ter familiaridade com o movimento da altura no plano sonoro permite que se estabeleçam paralelos entre as melodias que são produzidas na fala, ou *entonações*. O ritmo do canto, especialmente na canção brasileira, na qual a palavra conduz a melodia, também ajuda o ator a compreender os ritmos das palavras e das frases que fala. No trecho citado acima, Lopes afirma que, no teatro, a fala se aproxima da música. A pesquisadora expõe as vantagens do canto para o ator, e como ele se relaciona com sua voz falada:

Esta aproximação efetiva entre canto e fala, proposta pela canção, transforma-a num instrumento bastante adequado para o estudo dos elementos e qualidades integrantes da voz e da palavra quando em função poética. A oralidade em função poética, como o canto, é uma expansão estética da fala e, como o canto, cria música pela entoação, ritmo e dinâmica pela cadência e pulsação do texto. Os sons, os ritmos e os movimentos, as melodias da Canção Brasileira, estabelecem contato entre o cantar e o falar. O exercício do canto brasileiro é um meio propício ao desenvolvimento dos parâmetros ligados à voz e se presta adequadamente ao entendimento daqueles outros, referentes à fala, pois sua construção se origina na palavra. (LOPES, 2007, p.21)

O pesquisador Fábio Cintra destaca a importância do canto na formação por outros motivos além dos falados por Sara Lopes. Fábio reflete sobre o canto coral que, enquanto atividade coletiva, fomenta a escuta do todo e proporciona uma situação de jogo, de acordo sonoro. É uma prática que, segundo ele, envolve a totalidade corporal do ator:

Há ainda outros motivos que fazem do canto coral uma atividade adequada para a musicalização no teatro. O primeiro é o fato de ser uma atividade de grupo, indo assim ao encontro da natureza coletiva do trabalho teatral. A música coral depende de um acordo sonoro coletivo para acontecer (ainda que para produzir um único som em uníssono, mas que jamais poderia ser produzido por um só indivíduo). O segundo é o fato de a música coral se apoiar basicamente na produção sonora do corpo humano; seu material de trabalho é, portanto, o mesmo que o do ator. (CINTRA, 2007, p. 49)

O canto em coro promove o contato e a escuta entre os indivíduos. Ao cantar em conjunto, é imprescindível que se escute o todo, que se respeite minuciosamente os andamentos e os ritmos para não gerar desencontros, que

exista uma respiração sincronizada. O aluno de teatro, quando canta com sua turma, além de se mostrar enquanto pessoa recebe também informações pessoais de seus colegas, o que proporciona um aprendizado conjunto, o que é fundamental para a arte teatral; é um trabalho que vai além do musical. Envolve também a aceitação e a escuta de si, de cada um dos colegas, e do coletivo que eles formam. Faz com que o aluno se exponha e, conseqüentemente, se conheça mais. Além disso, a prática contínua do canto traz melhoras muito perceptíveis, o que motiva o aluno a cantar mais, estimulando seu interesse pela investigação de sua voz.

Um dos elementos mais essenciais para o ator no estudo da voz é a escuta. Uma pessoa só é capaz de reproduzir sonoramente o que escuta e é capaz de reconhecer. Para o ator, portanto, aprender a escutar significa ampliar sua capacidade vocal. Através de um ouvido sensível e aberto, o aluno é capaz de reconhecer e classificar os sons e organizá-los de acordo com a ação que está executando em cena. O aluno que desenvolve a escuta é também capaz de reconhecer seus erros, compreender os motivos de sua ocorrência, e trabalhar sobre a dificuldade. Cintra, ao falar de seu trabalho com o canto coral, aborda a questão da escuta:

Uma abordagem musical da voz no teatro deve passar necessariamente pela questão da escuta. Todo aprendizado musical é, antes de tudo, um aprendizado da escuta; é a partir dela, justamente, que surgirá uma intencionalidade vocal e se organizará uma reação sonora através da voz. É, portanto, fundamental que o trabalho de musicalização do ator se apóie em uma pedagogia da escuta – a qual deve ser pensada com amplitude, assim como o conceito de canto coral. (CINTRA, 2007, p. 49)

A amplificação do conceito de escuta é um pensamento recorrente nos trabalhos dos pesquisadores. As reflexões a respeito da escuta hoje ultrapassam a ideia da afinação musical. No teatro, os conceitos musicais são pensados com amplitude, sendo adaptados, recontextualizados. A pedagogia da escuta, hoje, está arraigada à ideia da totalidade do ator. Escutar é, então, uma atividade que envolve todo o corpo do ator, todos os seus sentidos e desejos.

Aprender a escutar com o corpo todo é um processo longo, que desenvolve a musicalidade do ator. Tornar-se aberto a escutar gera um estado de presença cênica, em que o ator, envolvido por inteiro, tem reações rápidas, conectando e dialogando com mais facilidade com os elementos que vão surgindo. Escutar em cena promove o contato do ator com tudo o que há ao seu redor. Para José Batista Dal Farra Martins, o escutar em cena desperta todos os outros sentidos (visão, olfato, tato, paladar), tornando o ator aberto e sensível para tocar e ser tocado através de sua voz e das relações com o outro e com o espaço:

A escuta cultiva a qualidade da observação, convocando-se os sentidos – visão, audição, olfato, paladar e tato, no sentido de si, do outro e do espaço. Por um lado, coloca-se como condição necessária para o desenvolvimento de práticas corporais e vocais, que promovam o equilíbrio tônico e impulsionem sua expansão. Por outro lado, expõe o ator no espaço, em suas dimensões do eu, no contato com seu íntimo reduto, da pessoa, na relação com o outro, e do cidadão, nas conexões com o espaço: vetores que migram do campo privado ao campo público. A voz do outro me toca assim como a minha voz toca o outro. A compreensão desta troca de toques se faz com o cultivo e a construção de uma escuta, fruto de desejo e de escolha. (MARTINS, 2007, p. 11)

Eugenio Tadeu também percebe a escuta como elemento fundamental do ator em suas relações cênicas. Menciona a preparadora vocal Cicely Berry, que afirma que uma qualidade da escuta do sujeito é diretamente proporcional à sua resposta vocal, e ressalta a importância da escuta também em sala de aula. Em sua pesquisa, o desenvolvimento da escuta do aluno é feito através de jogos e da improvisação, o que ajuda o ator a desenvolver a escuta em todos os seus sentidos além da audição. A conexão que se estabelece entre os jogadores faz com que não haja jogo sem escuta e, portanto, “no percurso dessa atividade [lúdica] o sujeito aprende a escutar, pois suas ações precisam ser conectadas com as ações entre os parceiros”. (PEREIRA, 2012, p. 147) Para ele, essa conexão que a escuta proporciona, em sala de aula, extrapola a relação entre os alunos enquanto jogam, mas contribui também na troca entre o aluno e o professor, enriquecendo o processo de aprendizagem:

No que diz respeito à emissão vocal, Berry esclarece que um dos fatores mais importantes para uma voz plena é uma escuta acurada. Para ela, a resposta vocal

está intimamente ligada à qualidade de escuta do sujeito, o que vem ao encontro da afirmativa de Tomatis. Essa mesma relação entre a escuta e a voz é percebida em uma sala de aula, pois a escuta do professor dá espaço para a expressão do estudante e a escuta do estudante instiga a explanação e a possibilidade de o docente exprimir dúvidas, conceitos e inquietações. Quando há escuta recíproca, a conversa se estende a horizontes inimagináveis. [...] O ato de escutar exige uma mobilização de toda a nossa estrutura psicofísica [...].” (PEREIRA, 2012, p. 150)

O pesquisador também fala da relação com o interlocutor, e como a escuta que acontece no momento da comunicação entre palco e plateia depende dos referenciais de cada um. Segundo ele, nem sempre o que é ouvido e reconhecido pelo interlocutor corresponde ao que críamos que seria compreendido. O conjunto de particularidades de cada indivíduo que vão dar o significado aos sons ouvidos é chamado por Eugenio Tadeu de *escutabilidade*. Ele afirma que “é o outro que completa aquilo que dizemos”, o que demanda um estado de atenção dos envolvidos (PEREIRA, 2012, p. 147). Ainda segundo ele, é na escuta que se baseia a ação vocal e muitos processos fundamentais do teatro:

É pelo ato de escutar que é instaurada a ação vocal. Essa atitude possibilita a compreensão dos sentidos da emissão vocal de um sujeito em direção a seus interlocutores. É na escuta, ou na falta dela, que as ações em sala de aula, no jogo, no treinamento, no ensaio e no espetáculo se baseiam. (PEREIRA, 2012, p. 130)

Nesse processo de desenvolvimento da voz do através do desenvolvimento da escuta e do autoconhecimento, a técnica vocal tem o importante papel oferecer suporte para o ator, dando-lhe a base para explorar sua voz. Para Lopes, a técnica é “construída a partir do conhecimento e do treinamento do próprio corpo” (LOPES, 2007, p. 19). Ter conhecimento técnico é básico ao ator, e neste caminho, é importante que a técnica esteja sempre aliada à poética do sujeito. Para Suely Master, a técnica é um elemento básico do ator, e deve ser treinada intensamente:

Embora possam existir vozes especiais, naturalmente fortes e ressonantes, a voz cênica do ator pode ser desenvolvida por meio de um preparo técnico intenso. [...] A expressividade, a plasticidade vocal, a

possibilidade que o ator tem de encontrar “diferentes vozes” ao viver situações cênicas, também encontra suporte em uma boa técnica. Este conhecimento técnico é básico para o ator, que tem na sua voz um instrumento de trabalho, e antecede a possibilidade de expressão artística. (MASTER, 2007, p. 44)

Os pesquisadores Fabio Cintra e Sara Lopes expõem ideias que dialogam fortemente com a colocação de Master citada acima. Para eles, o crescimento técnico do ator é também resultado da auto investigação e da exploração vocal por parte do ator. Este processo acontece no treinamento contínuo do corpo e, nesse caso, a técnica não é dissociada das emoções e ideias do indivíduo; é um processo de descoberta conjunta. Através do treino, o ator descobre possibilidades sonoras, criando um repertório pessoal de habilidades, que fornece material artístico para a criação.

[...] o ator deve ampliar e acumular competências vocais, de modo a constituir um corpo de conhecimento de característica plural, espontânea e diversificada, chegando a construir um repertório vasto de experiências sobre recursos corporais e vocais. Isso significa conhecer o aparelho vocal e suas possibilidades, somar experiências diversas no plano da atuação, que exijam diferentes maneiras de utilização da voz. Significa explorar, experimentar e inventar com a voz. (CINTRA, 2007, p. 47)

Potencializar a expressividade da voz e da fala, um dos fundamentos do trabalho vocal do ator na construção poética da representação, depende da disponibilidade e da condição de encarar este elemento de seu instrumental como parte de sua criação – produção e realização em sentido intenso, eminente, absoluto –, decorrente de um profundo saber do campo em que atua e de uma técnica construída a partir do conhecimento e do treinamento do próprio corpo. (LOPES, 2007, p. 19)

A abordagem técnica hoje nos cursos de graduação estudados neste trabalho tem a preocupação de não se confundir com a antiga ideia de impositação. Essa ideia é trabalhada no intuito de libertar o ator, tornando palpável e possível exprimir os desejos do sujeito e do personagem em cena. Para Setti, o trabalho de técnica vocal, associado aos afetos e desejos do sujeito proporciona consciência ao ator, dando-lhe liberdade para a criação:

Não se trata de adquirir novos hábitos ou de “aprender” uma voz, mas de liberta-la de tudo que a fixa, mecaniza, obscurece, escraviza. Trata-se de ampliar a

potencialidade técnica pela investigação que não dissocia experiência muscular dos afetos e das ideias. Assim, o campo, antes ocupado pela impositação, alimentar-se-á agora da dilatação do próprio sujeito expressivo. (SETTI, 2007, p. 29, 30)

O pesquisador Eugenio Tadeu dialoga com as ideias expostas acima, mencionando, também, a técnica vocal como ferramenta de libertação vocal do aluno:

Ressaltamos, então, que os procedimentos técnicos na emissão de voz não deveriam ser empecilhos ao sujeito em sua prática vocal, mas proporcionar-lhe maior liberdade de ação. Acreditávamos, então, que a partir de um conhecimento técnico vocal, mobilizado dentro de uma atividade lúdica, as possibilidades de uso da voz poderiam ser ampliadas, gerando uma nova perspectiva a esse tipo de experiência. (PEREIRA, 2012, p. 53)

Para Fabio Cintra, o desenvolvimento técnico do ator envolve sim a prática do canto mas, mais que isso, envolve uma formação abrangente, que engloba os estudos de várias áreas, de forma a desenvolver no aluno uma musicalidade que se manifesta no corpo, em forma de som e de movimento. Segundo ele, este estudo diversificado dá ao aluno a autonomia de descobrir suas potencialidades vocais.

O ator deve considerar como atividades cotidianas de seu ofício, entre muitas outras, o estudo das bases físicas do funcionamento da voz; o treinamento da memória rítmica muscular, através da qual se pode chegar a um corpo musicalizado; a prática musical através do canto e, se possível, de um instrumento; a prática da dança e, finalmente, a pesquisa, conformando o que poderíamos nomear uma técnica para que adquira a autonomia de encontrar seus caminhos para o desenvolvimento da musicalidade de sua atuação vocal. (CINTRA, 2007, p. 48)

Ernani Maletta desenvolve em sua tese a importância de uma formação polifônica para o ator, dialogando com as ideias de Cintra expostas acima. Ele exemplifica, com a música, as vantagens da incorporação de outras artes à formação do ator:

Quanto mais informação musical o ator reunir, por exemplo, mais possibilidades terá para se utilizar de determinados parâmetros próprios do universo musical – entonação, ritmo, timbre, variações de dinâmica, entre outros – para encontrar a forma mais adequada de representar um texto e de facilitar o trabalho corporal,

especialmente no que diz respeito à dança. (MALETTA, 2005, p. 23)

A ideia da formação polifônica, mais especificamente, na formação vocal do ator, explicita-se no diálogo com a música. Tal pensamento, aliado às ideias expostas neste capítulo, reverbera nas estruturas curriculares oferecidas, na atualidade, pelos cursos de Graduação em Teatro existentes no Brasil.

No capítulo que se segue, as disciplinas da área de voz de vários cursos de Graduação em Teatro serão expostas e analisadas, Em seguida, o curso da Universidade Federal de Minas Gerais será apresentado em separado, uma vez que nele reside a minha experiência pessoal na área e também o desenvolvimento desta pesquisa.

Capítulo 2

A Formação Vocal do Ator em Cursos de Graduação em Teatro no Brasil

2.1 Disciplinas Relativas à Formação Vocal do Ator

Os pensamentos contemporâneos referentes à formação vocal do ator, expostos no capítulo anterior, interferem diretamente na estruturação dos currículos e das disciplinas das universidades públicas brasileiras. É possível reconhecer, nos currículos, ementários e programas de disciplinas, formas de se colocar em prática as ideias que hoje vêm sendo discutidas entre os profissionais da voz no teatro, em especial, pelos professores da área de voz que atuam atualmente nas universidades.

Para esta pesquisa, foram recolhidas diversas matrizes curriculares, ementas e programas⁴, disponíveis nos sites das próprias universidades e através de solicitação diretamente aos colegiados. As universidades que de alguma forma disponibilizaram este material foram: Universidade de São Paulo (USP), Universidade de Brasília (UnB), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Estadual Paulista (Unesp), Universidade Federal de Grande Dourados (UFGD) e a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que por ter sido meu lugar de formação, possui um destaque nesta pesquisa, sendo analisado separadamente.

No período de levantamento do material, dificuldades surgiram e levantaram questões relevantes para a análise das informações. A maior parte do material foi recolhida por mim via internet, porém, muitas universidades não dispunham das informações online. Das que dispõem, nem todas especificam se as ementas disponíveis correspondem às disciplinas que estão sendo ofertadas

⁴ Este material encontra-se disponível nos anexos deste trabalho.

na atualidade. Por isso, ao se ler e analisar as ementas, é importante considerar a possibilidade da não correspondência com a realidade do curso. Possivelmente, algumas das ementas citadas neste capítulo não estão mais em vigor nos cursos.

Das universidades que não dispunham do material online, muitas foram contatadas via telefone e e-mail. Porém, notei uma grande dificuldade de acesso à informação, que variava desde a indisponibilidade telefônica de muitos colegiados à não existência do material digitalizado. Por esses motivos, tornou-se inviável, para este trabalho, a análise de todos os cursos de Graduação em Teatro do Brasil.

De qualquer forma exponho, a seguir, exemplos de tipos de disciplinas e seus princípios didáticos, numa tentativa de entender melhor a realidade do ensino de voz hoje nas universidades do país. Porém, reconheço que, pela simples leitura dos ementários, não é possível saber com precisão o que acontece na prática de um curso, até mesmo porque, ressalto novamente, os documentos encontrados podem não corresponder com a realidade.

As informações recolhidas mostram muitas semelhanças e também muitas diferenças entre as disciplinas oferecidas pelos cursos. Um fator relevante a ser considerado é a grande heterogeneidade de características entre os cursos e universidades, a começar pelo tempo de existência de cada curso, quantidade de professores no corpo docente e infraestrutura da universidade. Por isso, percebi também que a quantidade de disciplinas relacionadas à formação vocal é bastante variada. Alguns cursos oferecem disciplinas obrigatórias por vários períodos, como a USP, que oferta a disciplina *Poéticas da Voz* por seis períodos, além de outras disciplinas relacionadas à formação musical; o curso da UNICAMP, que possui 10 disciplinas obrigatórias que envolvem voz, música e improvisação com palavra; e o curso da UFBA, que, em todos os módulos, oferece disciplinas relacionadas à voz, como *Técnica Vocal* e *Técnica Básica Para o Ator*.

Pude notar, nesta leitura, diferentes tipos de disciplinas que são relativas à formação vocal do ator. Em alguns cursos, os nomes das disciplinas se mantêm por vários períodos, mesmo abordando diferentes conteúdos. Em outros, os nomes das disciplinas variavam de acordo com os objetivos de formação. As disciplinas, em geral, abordam assuntos como a técnica vocal aplicada à atividade cênica, o canto e o estudo da música, a relação entre corpo e voz, e a voz do ator relacionada à palavra. Um fato importante a ser destacado é que a grande maioria das disciplinas menciona o claro objetivo da formação de atores, colocando em questão as necessidades cênicas no uso da voz.

As disciplinas analisadas serão expostas a seguir, divididas em sete categorias. São elas: *Técnica Vocal; Consciência, Poética e Expressividade; Música e Cena; Canto; Voz e Palavra; Voz, Corpo e Movimento e Direcionadas às Montagens Teatrais*. As ementas de todas as disciplinas analisadas estão disponíveis nos anexos deste trabalho.

2.1.1 Técnica Vocal:

As disciplinas analisadas que abordam as questões mais técnicas da voz são: *Técnica Vocal*⁵ (UFU), *Expressão Vocal 1*⁶ (Unesp), *Técnicas e Poéticas da Voz 1*⁷ (UFGD), *Voz e Movimento 1*⁸ (UFPE), *Dinâmica da Voz 1*⁹ (UnB), *Voz e Dicção*¹⁰ (UnB), *Expressão Vocal: Técnica 1 e 2*¹¹ (Unicamp). As disciplinas pertencentes a esta classificação são disciplinas introdutórias, que se localizam nos semestres iniciais dos cursos. Porém, a maioria dos cursos analisados não

⁵ Ementa disponível em http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/TE_FD_Bacharelado.pdf. Acesso em 05/07/2013.

⁶ Ementas fornecidas por e-mail pelo colegiado do curso. Informações indisponíveis online.

⁷ Disponível em <http://www.ufgd.edu.br/prograd/cograd/cgp/ppcs/artes-cenicas>. Acesso em 05/07/2013.

⁸ http://www.ufpe.br/proacad/images/cursos_ufpe/teatro_perfil_01111.pdf. Acesso em 05/04/2013.

⁹ Disponível em <http://www.serverweb.unb.br/matriculaweb/graduacao/disciplina.aspx?cod=156922>. Acesso em 05/07/2013.

¹⁰ Disponível em <https://condoc.unb.br/matriculaweb/graduacao/disciplina.aspx?cod=156507>. Acesso em 07/05/2013.

¹¹ Disponíveis em

<http://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2008/ementas/todasac.html#ac004>. Acesso em 07/05/2013.

possui este tipo de disciplina na entre as obrigatórias do curso, dando lugar a disciplinas ainda mais voltadas para a poética e expressividade do ator.

Todas as disciplinas têm, em comum, o objetivo de estudar as noções básicas de higiene e de técnica vocal. Nos programas das disciplinas, os conteúdos mais citados são: *respiração, relaxamento, ressonância, emissão, articulação, impostação, fisiologia, anatomia, aparelho fonador, mecanismo e fala*. A maioria das ementas analisadas destacava o foco na formação de atores. Das disciplinas citadas acima, apenas a *Técnica Vocal* da UFU e da Unicamp não mencionam a palavra *ator*. Porém, a disciplina da UFU apresenta, na bibliografia, livros relacionados à voz do ator.

A disciplina *Expressão Vocal: Técnica Vocal 1*, da UNICAMP, tem como ementa:

Noções básicas de técnica vocal: respiração, emissão, articulação e impostação. Elementos de anatomia e fisiologia do aparelho fonador. Classificação vocal. Conscientização do uso da voz como instrumento musical. Vocalizes básicos.

A leitura da ementa acima nos leva a inferir que não se trata de uma disciplina específica para o trabalho com ator; porém, trata-se de uma disciplina optativa, que serve aos alunos mais interessados na área como um lugar de aprofundamento técnico.

Disciplinas de voz de outras universidades mencionam a relação da técnica vocal com o trabalho do ator de forma mais direta. A disciplina *Técnicas e Poéticas da Voz 1*, do curso da UFGD envolve as questões mais técnicas (como respiração, articulação e anatomia), mas destaca os objetivos cênicos. A ementa da disciplina demonstra claramente essa relação ao mencionar a composição vocal para a cena e o coro grego:

Estudo teórico prático de anatomia e fisiologia do aparelho respiratório; anatomia e fisiologia do aparelho fonador; práticas de técnicas de respiração; Noções básicas de técnica vocal: respiração, emissão, articulação e impostação; Exercícios técnicos e expressivos para a composição vocal na cena. Iniciação ao coro grego. Classificação vocal.

A disciplina *Expressão Vocal 1*, do curso da UNESP também aborda os conceitos básicos da técnica e higiene, deixando claro, nos objetivos, o foco na cena teatral:

Objetivos:

- Conhecer a fisiologia da produção da voz cênica.
- Conhecer a sua própria voz, suas dificuldades e possibilidades.
- Técnica vocal para a cena teatral.

A UnB oferta duas disciplinas optativas (*Dinâmica da Voz 1* e *Voz e Dicção 1*) que se encaixam nesta classificação por mencionarem, em seus programas, assuntos como a fisiologia da fonação e produção de altas intensidades vocais. Nenhuma dessas disciplinas fala diretamente do trabalho ator, apesar de, no caso da disciplina *Voz e Dicção 1*, constarem livros de teatro na bibliografia, como *Voice And The Actor* de Cicely Berry e *Estética da Voz – Uma Voz para o Ator*, de Eudisia Acuña Quinteiro. Porém, assim como no curso da Unicamp, trata-se de disciplinas optativas.

A disciplina *Voz e Movimento 1*, da UFPE, é obrigatória. Mesmo abordando questões bastante técnicas, a ementa destaca a relação entre a imagem vocal do emissor, relacionando voz e imagem. Mesmo não usando a palavra *ator*, a relação se explicita à menção do texto na ementa:

Implementar uma técnica respiratória de apoio à produção de altas intensidades vocais e exercitar a coordenação fono-respiratória, potencializando: o reconhecimento dos aspectos materiais da voz; conhecimentos básicos sobre produção e emissão vocal; a conscientização do esquema e da imagem corporal e vocal; a coordenação fono-respiratória em movimento e identificação de movimento intrínseco ao texto.

2.1.2 Consciência, Poética e Expressividade:

A classificação *Consciência, Poética e Expressividade* agrupa, dentre as disciplinas analisadas, aquelas que possuem objetivos que se relacionam diretamente com a voz do ator através de práticas voltadas para a autodescoberta e a conscientização do som. É um tipo de disciplina muito presente nos cursos, desde os períodos iniciais e, geralmente, se estendem

por dois ou mais períodos. Todas as disciplinas abordadas a seguir são obrigatórias nas estruturas curriculares dos cursos.

São elas: *Poéticas da Voz 1*¹², *2*¹³ e *3*¹⁴ (USP), *Expressão Vocal 1, 2 e 3*¹⁵ (Unicamp), *Consciência Vocal*¹⁶ (UFU), *Voz e Movimento 3*¹⁷ (UFPE), *Técnica Vocal 1 e 2*¹⁸ (UFBA) e *Expressão Vocal 2*¹⁹ (Unesp).

Apesar de apresentar nomes variados, as disciplinas possuem ementas semelhantes e abordam vários conceitos em comum. Primeiramente, o caráter exploratório e sensorial do desenvolvimento da voz do ator, relacionado à percepção auditiva. Um exemplo claro é disciplina *Poéticas da Voz 1*, do curso da USP, que tem como objetivos:

1. Levar o aluno a descobrir e construir seus potenciais vocais, com ênfase na descoberta, nos campos do silêncio e do ruído, do som e do sentido.
2. Estimular a percepção e amplificação dos espaços interiores da voz.
3. Proporcionar experiências da voz entendida como pulsação corporal no espaço e no tempo.

Os objetivos da disciplina *A Voz em Performance*, da UnB, também apresentam este caráter, explicitado pela abordagem dos assuntos “Corpo biológico, corpo sem órgãos e outras concepções de corpo”, “Percepção do espaço auditivo” e “Voz como produção corporal de sentido: a perspectiva cultural”. Outros exemplos são *Expressão Vocal 1*, da Unicamp, cuja ementa

¹² Disponível em <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sldis=CAC0410&codcur=27221&codhab=111>. Acesso em 07/05/2013.

¹³ Disponível em <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sldis=CAC0411&codcur=27221&codhab=111>. Acesso em 07/05/2013.

¹⁴ Disponível em <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sldis=CAC0269&codcur=27221&codhab=501>. Acesso em 07/05/2013.

¹⁵ Disponíveis em <http://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2008/ementas/todasac.html#ac004>. Acesso em 07/05/2013.

¹⁶ Disponível em http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/TE_FD_Bacharelado.pdf. Acesso em 05/07/2013.

¹⁷ Disponível em http://www.ufpe.br/proacad/images/cursos_ufpe/teatro_perfil_01111.pdf. Acesso em 05/04/2013.

¹⁸ Ementas fornecidas por e-mail pelo colegiado do curso. Informações indisponíveis online.

¹⁹ Ementas fornecidas por e-mail pelo colegiado do curso. Informações indisponíveis online.

explicita o trabalho de formação através da “Identificação e reconhecimento dos componentes físicos do som vocal” e *Voz e Movimento 3*, da UFPE, que apresenta uma ementa que engloba o “Estudo exploratório e considerações sobre as esferas da dimensão acústica da cena como instâncias de configuração de sentido”.

Nas informações apresentadas anteriormente, fica clara a importância dada à descoberta do som, à relação entre o corpo do ator, sua expressão como sujeito, e como as suas características pessoais que se manifestam através do som de sua voz. Também existe um trabalho comum de conscientização corporal do ator, relacionando-o ao espaço físico e sonoro.

Outro fator em comum às disciplinas é a abordagem técnica da formação vocal. Nelas, a técnica está inserida no contexto da sensibilização sonora e da investigação de si, o que aproxima o treinamento do ator à dimensão poética da cena. Neste sentido, um exemplo é a disciplina *Técnica Vocal 1*, da UFBA, que tem como ementa:

Desenvolvimento das capacidades expressivas da voz humana em situação de espetacularidade. Uma abordagem analítica das técnicas fundamentais ao aperfeiçoamento/condicionamento do potencial expressivo da voz, visando a aquisição de autonomia do ator no treinamento continuado e o desenvolvimento gradual da capacidade de auto-avaliação.

Nesta disciplina, a técnica é desenvolvida através de um treinamento específico para a formação vocal do ator, visando à expressividade. Outras disciplinas apresentam, em seus programas, especificações dos conteúdos técnicos a serem trabalhados. Esses conteúdos coincidem, em muitos casos, com os assuntos abordados nas disciplinas do subcapítulo anterior, *Técnica Vocal*. Porém, diferentemente do subcapítulo anterior, as disciplinas listadas em *Consciência, Poética e Expressividade* apresentam as questões técnicas como parte de um processo, e não como foco principal das disciplinas.

Alguns exemplos de conteúdos técnicos são: “Potenciais da Voz: conexões acústicas e fisiológicas” e “Ações da respiração: ossos e músculos” (*Poéticas*)

da Voz 1, da USP); “Técnica respiratória para a produção de altas intensidades” e “Coordenação fono-respiratória” (*A Voz em Performance*, da UnB) e “Estudar o mecanismo do aparelho fonador e a dinâmica da fala” (*Consciência Vocal*, da UFU).

O terceiro e último ponto em comum entre as disciplinas é o trabalho com as questões relativas à voz do ator que são apresentadas nas ementas com termos como potenciais da voz, recursos vocais e elementos materiais da fala. Trata-se de conceitos relativos ao universo sonoro e questões próprias da emissão vocal, abordados nas disciplinas com o intuito de dar ao aluno consciência e familiaridade com as características do som, mais especificamente, àquelas características exploradas pela voz do ator em cena. Esta relação aparece de forma explícita no objetivo da disciplina *Expressão Vocal 2*, do curso da Unesp:

A partir da confluência entre ação vocal e recursos vocais codificados na partitura construir diferentes sentidos para o texto potencializando assim a expressividade.

Dois exemplos de conteúdos abordados nesse sentido são: “Potenciais da voz: respiração, intensidade, flexibilidade tonal, ressonância, articulação, dicção, volume, projeção, duração, pausas, velocidade e ritmo” (*Poéticas da Voz 3*, da USP) e “Recursos vocais: ênfase, curva melódica, intensidade, articulação, duração, velocidade, cadência, pausas interpretativas” (*Consciência Vocal*, da UFU).

Notei, na leitura desse material, que as disciplinas pertencentes ao grupo *Consciência, Poética e Expressividade* são fundamentais na formação do ator, pois abordam as questões vocais a partir de um ponto de vista essencialmente teatral, passando também pelos conceitos relacionados ao som de uma forma direcionada ao ator.

2.1.3 Música no Teatro

Em alguns dos cursos analisados, a música é abordada em disciplinas específicas, sem necessariamente passar pelo estudo da voz. São elas: *Música e Ritmo* (USP²⁰ e Unicamp²¹), *Elementos da Música para a Cena*²² (UFBA), *Linguagem Sonora*²³ (Unesp) e *Música e Cena 1 e 2*²⁴ (UFGD). Todas as disciplinas citadas acima são de caráter obrigatório nos cursos.

Pelos próprios nomes que as disciplinas apresentam, é possível perceber que não se trata do estudo da música enquanto arte isolada, e nem de um processo de musicalização tradicional. As disciplinas pertencentes ao subgrupo *Música no Teatro* apresentam uma associação dos conceitos musicais e sua apropriação ao universo teatral. Termos como *som*, *ruído*, *silêncio*, *paisagem sonora* e *escuta* estão muito presentes. Nos objetivos das disciplinas essa relação é enfatizada. A ementa de *Música e Ritmo*, da USP, demonstra esta relação de forma clara e abrangente, objetivando:

- Estabelecer bases teórico-práticas para a compreensão dos aspectos musicais que servem de arcabouço à cena, enfatizando a temporalidade e o ritmo.
- Desenvolver competências e habilidades musicais do ator como ferramentas para a resolução de problemas cênicos.

A disciplina *Música e Ritmo 2*, da Unicamp, possui objetivos semelhantes, porém, incorpora o estudo do ritmo através da percussão. Sua ementa prevê:

Estudo de modelos de estrutura musical. Desenvolvimento da percepção rítmica. Contato com instrumentos de percussão para improvisação rítmica, improvisação livre e sua relação com a cena.

²⁰ Disponível em

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0282&codcur=27221&codhab=501>.

Acesso em 07/05/2013.

²¹ Disponível em

<http://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2008/ementas/todasac.html#ac004> Acesso em 07/05/2013.

²² Ementa fornecida por e-mail pelo colegiado do curso. Informações indisponíveis online.

²³ Estrutura curricular e ementas fornecidas por e-mail pelo colegiado do curso. Informações indisponíveis online.

²⁴ Disponível em <http://www.ufgd.edu.br/prograd/cograd/cgp/ppcs/artes-cenicas>. Acesso em 05/07/2013.

Outro exemplo de estudo da música relacionado à cena é a disciplina *Linguagem Sonora*, pertencente ao curso da Unesp, em que um dos objetivos é “conhecer as possibilidades e os sentidos que surgem da interação do som enquanto elemento de representação/encenação com o universo cênico”.

O processo de reconhecimento do som nas disciplinas é citado nas ementas através do estudo dos elementos musicais e do treinamento auditivo. A disciplina *Música e Ritmo 1*, da Unicamp, demonstra essa abordagem, ao prever o “estudo prático e teórico dos principais elementos da linguagem musical”. Este estudo engloba “aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos”, através do “treinamento da escuta musical”.

O programa de curso da disciplina *Música e Ritmo*, da USP, mostra com mais detalhamento o tipo de conceito musical a ser trabalhado, e também a forma da abordagem, que é essencialmente teatral. É interessante notar, também, a importância dada ao estudo e consciência dos parâmetros do som na disciplina, e da forma sensorial como os conceitos são trabalhados:

Programa

- Audição e Escuta: o repertório sonoro e suas relações: paisagem sonora.
- A música: parte da paisagem.
- Relações: ruídos, som, corpo, voz.
- Parâmetros sonoros: altura, intensidade, timbre, duração: articulação, estruturação, organização.
- Pulso: a ideia de tempo.
- Silêncio.
- Mousiké e cronotopo artístico.
- Improvisação musical e improvisação teatral: interseções.
- Composição musical da cena.
- Aspectos pedagógicos das relações entre música e ritmo.

A disciplina *Linguagem Sonora*, da Unesp, apresenta um programa que se assemelha ao citado acima em vários aspectos, tanto nos objetivos quanto nos conteúdos:

Objetivos:

- Perceber os diferentes elementos - voz, ruídos e música - da composição de uma paisagem sonora.
- Gravação e edição digital de áudio.

Conteúdos:

- > Funções poéticas do som:

- Percepção de sons, ruídos e silêncio que compõe a paisagem sonora.
- Relações entre sons e sentidos na representação/encenação.
- A voz e os sons da fala.

Já as disciplinas *Elementos da Música Para a Cena* (UFBA) e *Música e Cena 1 e 2*, da UFGD se diferenciam das expostas anteriormente. A primeira, *Elementos da Música Para a Cena*, é uma disciplina pertencente obrigatoriamente apenas para o curso de licenciatura, e explora “a prática da utilização de recursos sonoros em situações dramáticas” através da pesquisa vocal e da confecção e utilização de instrumentos musicais feitos de materiais recicláveis. As disciplinas da UFGD, *Música Para a Cena 1 e 2*, também se diferenciam das demais, pois são mais voltadas para o estudo da sonoplastia e da “música como elemento de composição cênica”, envolvendo laboratórios de criação de trilhas sonoras.

2.1.4 Canto

As disciplinas que envolvem o canto na formação vocal do ator são: *Canto Para o Ator* (USP²⁵ e Unicamp²⁶), *Canto Coral* (UnB²⁷ e UFU²⁸), *Expressão Vocal: Técnica* (Unicamp)²⁹ e *Técnicas e Poéticas da Voz 2 e 3*³⁰ (UFGD). Entre obrigatórias e optativas, são disciplinas que proporcionam ao aluno a prática do canto, envolvendo questões técnicas e expressivas, algumas voltadas para a atuação cênica, outras não.

²⁵ Disponível em:

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0270&codcur=27221&codhab=501>.

Acesso em 07/05/2013.

²⁶ Disponível em

<http://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2008/ementas/todasac.html#ac004>. Acesso em 07/05/2013.

²⁷ Disponível em <http://www.serverweb.unb.br/matriculaweb/graduacao/disciplina.aspx?cod=144231>

Acesso em 07/05/2013.

²⁸ Disponível em http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/TE_FD_Bacharelado.pdf. Acesso em 05/07/2013.

²⁹ Disponível em

<http://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2008/ementas/todasac.html#ac004> Acesso em 07/05/2013.

³⁰ Disponíveis em <http://www.ufgd.edu.br/prograd/cograd/cgp/ppcs/artes-cenicas>. Acesso em 07/05/2013.

Dentre as disciplinas citadas acima, as que são obrigatórias nos currículos dos cursos são voltadas para o canto do ator, explorando a relação canto/texto, o canto associado ao movimento, e o estudo de repertórios compostos para teatro. Tal relação se mostra explícita nas ementas das disciplinas *Canto Para o Ator*, presente nos cursos da USP e *Canto Para o Ator 1 e 2* da Unicamp, expostas respectivamente abaixo:

Objetivos:

Transmitir os princípios básicos da técnica vocal e interpretação musical, propondo ao aluno: 1. Executar o repertório vocal de peças teatrais; 2. Aprender a estudar as peças requeridas; 3. Praticar uma higiene vocal adequada; 4. Adequar as relações entre texto musical e cena; 5. Desenvolver competências para a criação de novas relações; 6. Adequar expressiva e fisicamente a relação música/canto/palavra/movimento.

Canto Para o Ator 1:

Ementa: Desenvolvimento das potencialidades musicais do aluno através do canto individual e do canto coral como elemento de qualificação para o trabalho do ator.

Canto Para o Ator 2:

Ementa: Estudo das diferentes funções do canto na cena a partir de diversas poéticas teatrais. Articulação entre a palavra cantada e a palavra falada.

A leitura das ementas acima deixa muito clara a importância dada ao direcionamento do estudo do canto, não objetivando, em nenhum momento, a formação de cantores. Se identifica com as ementas citadas acima, a disciplina *Técnicas e Poéticas da Voz 2*, também obrigatória, pertencente ao curso da UFGD, ao abordar:

Estudo das diferentes funções do canto na cena a partir de diversas poéticas teatrais. Articulação entre a palavra cantada e a palavra falada. Iniciação ao canto solista para cena.

Um dos objetivos em comum desse grupo temático é trabalhar questões técnicas fundamentais da voz, o que as aproxima das disciplinas do grupo *Técnica Vocal*, desenvolvido anteriormente. O canto, nesse caso, torna-se também uma possibilidade de treinamento físico para o ator em formação. A ementa de *Técnicas e Poéticas da Voz 3*, da UFGD, explicita o caráter técnico e também musicalizador do canto para o ator, aliando-os à expressividade cênica, visando:

Desenvolvimento da técnica vocal e das potencialidades musicais do intérprete, através do canto individual, canto coral e coro grego como elemento de qualificação para o trabalho do ator. Aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos da voz. Ritmos, entonações e emoções.

Na ementa acima, é possível reconhecer algumas questões relacionadas à expressividade, através da menção de aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos da voz, e a técnica é apenas mencionada. Já no programa da disciplina *Canto Para o Ator 1*, da USP, os conteúdos técnicos são especificados:

Programa:

- a) Técnicas de: relaxamento, respiração, impulso, direção, apoio, articulação, ressonância.
- b) Funcionamento do aparelho vocal.
- c) Classificação Vocal.
- d) Percepção e análise melódicas: altura, pulso, tempo, ritmo, frases, andamento, silêncios, cesuras e respirações, ataques, legato/stacatto, dinâmicas, ornamentos.
- e) Repertório: música coral, música de câmara, música popular, música para teatro.
- f) Uso de microfone e aparelhagem de som.
- g) Aspectos pedagógicos do Canto para o Ator.

As disciplinas optativas referentes ao canto apresentam um enfoque maior nas questões técnicas da voz. Uma vez optativas, são disciplinas de aprofundamento do estudo do canto, na maioria dos casos, não relacionado ao teatro. É o caso das disciplinas *Expressão Vocal: Técnica 1 à 6*, oferecidas pelo curso da Unicamp. A segunda disciplina dessa sequência (*Expressão Vocal: Técnica 2*), explicita seu caráter técnico:

Ementa: Noções básicas de técnica vocal: respiração, emissão, articulação e impostação. Elementos de anatomia e fisiologia do aparelho fonador. Classificação vocal. Conscientização do uso da voz como instrumento musical. Vocalizes básicos.

As disciplinas seguintes, que possuem este nome, abordam os mesmos conteúdos, se aprofundando mais a cada semestre. Tais disciplinas se identificam muito com o grupo *Técnica Vocal*, porém, classifiquei-as também neste grupo, uma vez que têm como enfoque a técnica vocal através do canto, diferentemente das outras.

Os cursos da UFU e da UnB oferecem a disciplina de *Canto Coral*, ambas optativas. Nas duas disciplinas, existe um foco no trabalho técnico, abrangendo questões como classificação vocal, afinação e estudo de repertório coral. A disciplina da UnB não faz menção ao trabalho do ator. Já a disciplina da UFU, apesar de ser mais focada nas obras de caráter folclórico da música brasileira, menciona, no programa, a leitura de textos sobre a voz no teatro.

2.1.5 Voz, Corpo e Movimento

A classificação *Voz, Corpo e Movimento* reúne as disciplinas que trabalham a voz do ator de uma forma conjunta com o movimento e a corporalidade na atuação. São disciplinas que englobam conteúdos voltados para o treinamento do ator em sua totalidade. São elas: *Expressão Corporal e Vocal 1*³¹ e *2*³² (UFSM), *Técnica Básica Para o Ator 1 e 2*, *Expressão Corporal e Vocal 1*, *Expressão Corporal e Vocal Para o Teatro na Educação 2* (UFBA³³) e *Laboratório do Corpo e da Voz 1 e 2*³⁴ (Unesp). Das disciplinas listadas, apenas as oferecidas pelo curso da Unesp são optativas.

As disciplinas *Técnica Básica Para o Ator 1 e 2*, da UFBA, sucedem, no decorrer do curso, as disciplinas introdutórias *Técnica Vocal 1 e 2* e *Técnica de Corpo para a Cena 1 e 2*. Trata-se, portanto, de disciplinas que reúnem conteúdos já estudados, sistematizando um treinamento que envolva o corpo do ator como um todo, resgatando e unindo conteúdos já estudados. O caráter modular e integrado do curso de Teatro da UFBA faz com que as disciplinas de *Técnica Básica Para o Ator* incorporem e desenvolvam o trabalho do ator a partir dos textos trabalhados em outras disciplinas, servindo também como um espaço de preparação corporal/vocal dos alunos. Considerarei, ao fazer essa classificação, que apesar das disciplinas trabalharem com os textos de outras

³¹ Disponível em <http://portal.ufsm.br/ementario/disciplina.html?disciplina=337284wq>. Acesso em 07/05/2013.

³² Disponível em <http://portal.ufsm.br/ementario/disciplina.html?disciplina=33732>. Acesso em 07/05/2013.

³³ Ementas fornecidas por e-mail pelo colegiado do curso. Informações indisponíveis online.

³⁴ Ementas fornecidas por e-mail pelo colegiado do curso. Informações indisponíveis online.

disciplinas, não se tratam de disciplinas direcionadas para montagens. O foco, no caso, continua sendo o treinamento e o desenvolvimento físico/vocal do ator. A ementa (que é a mesma para as duas disciplinas) elucida essa relação:

Estudo das técnicas de treinamento cotidiano do ator profissional para o desenvolvimento das potencialidades expressivas do corpo e da voz. Elaboração corporal e vocal de personagens a partir dos textos estudados em Interpretação.

Técnica Básica Para o Ator 1 e 2 são disciplinas ofertadas, na UFBA, apenas pelo curso de bacharelado em interpretação. No caso do curso de licenciatura, as disciplinas que integram a relação corpo/voz possuem um papel distinto no curso. Diferentemente das disciplinas do bacharelado, a disciplina *Expressão Corporal e Vocal* é introdutória, e une em uma só disciplina os estudos corporais e vocais:

Estudo de técnicas elementares para o uso expressivo e espetacular da voz e do corpo. Fundamentação teórica das atividades corporais e vocais e vivência de atividades criativas para desinibição e desenvolvimento da expressividade.

Já *Expressão Corporal e Vocal para o Teatro na Educação 2*, também pertencendo ao currículo obrigatório do curso de licenciatura da UFBA, se assemelha às disciplinas do bacharelado, por envolver questões corporais e vocais relativas aos textos estudados na disciplina *Estudo do Texto Dramático 2*.

As disciplinas *Expressão Corporal e Vocal 1 e 2*, obrigatórias no curso da UFSM, tanto na licenciatura quanto no bacharelado, são pertencentes aos primeiros períodos dos cursos, e substituem disciplinas que trabalham separadamente o corpo e a voz do ator. Os objetivos são:

Proporcionar uma consciência corporal e rítmica adequadas ao ator de modo a desenvolver o corpo como instrumento de criação e expressão artística. Identificar, reconhecer e explorar os componentes físicos na produção do som vocal.

Porém, os programas das disciplinas, apesar de listarem conteúdos corporais e vocais, não explicitam como essa relação se dá na prática em sala de aula,

dividindo os estudos corporais e vocais em unidades diferentes que, inclusive, parecem focar mais os estudos corporais que os vocais. Na primeira das disciplinas, as unidades são “Conhecimento, consciência e organização corporal”, “Corpo e Movimento” e “A Relação Corpo Voz”, especificada abaixo:

- UNIDADE 3 - A RELAÇÃO CORPO VOZ:
- 3.1 - Respiração.
- 3.2 - Ressonadores.
- 3.3 - Emissão.
- 3.4 - Articulação: vogais e consoantes.
- 3.5 - A seqüência de movimentos e a voz.

É possível notar que, nesta disciplina, as questões vocais envolvidas são mais técnicas. Porém, o programa de *Expressão Corporal e Vocal 2* mostra um aprofundamento em relação ao estudo da voz do ator, abordando conceitos do som e da fala, relacionando-os com o movimento:

- UNIDADE 2 - A POÉTICA DA FALA:
- 2.1 – Tonalidade.
- 2.2 – Pontuação e pausa.
- 2.3 – Acentuação tônica.
- 2.4 – Ritmo.
- 2.5 – Movimento da fala.
- 2.6 – Palavra e sensação.
- 2.7 – A palavra é o movimento.

As disciplinas da Unesp, *Laboratório do Corpo e da Voz 1 e 2*, as únicas optativas pertencentes a este grupo, se assemelham às disciplinas da UFSM apontadas acima. Porém, o programa das disciplinas expõe com mais clareza a relação entre os estudos vocais e corporais:

Consciência das tensões no corpo por meio de alongamento, relaxamento e exercícios bioenergéticos. Desenvolver a atenção e a concentração por meio de exercícios de yoga e meditações enquanto ferramentas do trabalho de corpo/voz do ator. Saúde vocal para o ator/professor. Aparelho vocal, anatomia e fisiologia enquanto base para a técnica vocal. Conhecer a sua própria voz, suas dificuldades e possibilidades. A voz do ator e a voz cênica: técnica vocal.

A ementa acima, que é a mesma para as duas disciplinas, focaliza a formação do ator e do professor. Uma questão relevante que a ementa levanta é o desenvolvimento de ferramentas para o ator, e não para o professor, como se

este último não precisasse desenvolver sua voz também expressivamente. O professor é mencionado na ementa apenas quando o assunto é saúde vocal, o que eu considero insuficiente na formação do professor, afinal, o professor precisa, além de saúde e consciência vocal, de ferramentas expressivas para conduzir a formação de seus alunos, sendo capaz de reconhecer e manejar sons produzidos por outrem.

2.1.6 Voz e Palavra

As disciplinas pertencentes ao grupo *Voz e Palavra* tratam da voz falada do ator, partindo do estudo de textos dramáticos e não dramáticos. São elas: *Poéticas da Voz 3*³⁵ e *4*³⁶ (USP), *Dinâmicas da Voz 2*³⁷, *Voz e Dicção 2*³⁸ e *Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea*³⁹ (UnB), *Improvisação: A Palavra 1 e 2*⁴⁰ (Unicamp), *Tópicos Especiais em Leitura Dramatizada*⁴¹ (UFU) e *Expressão Corporal e Vocal para o Teatro na Educação*⁴² (UFBA). As disciplinas listadas variam entre obrigatórias e optativas nos currículos dos cursos, e geralmente sucedem as disciplinas de consciência e técnica vocal.

Um dos objetivos em comum nas disciplinas é proporcionar aos alunos um estudo sistematizado do texto, analisando-o, de forma a aprimorar a capacidade de interpretação e compreensão textual dos alunos. A disciplina optativa *Tópicos Especiais em Leitura Dramatizada*, da UFU, explícita, na ementa, esse foco:

³⁵ Disponível em <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0269&codcur=27221&codhab=501>. Acesso em 07/05/2013.

³⁶ Disponível em <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0274&verdis=3>. Acesso em 07/05/2013.

³⁷ Disponível em <http://www.serverweb.unb.br/matriculaweb/graduacao/disciplina.aspx?cod=156931>. Acesso em 07/05/2013.

³⁸ Disponível em <https://condoc.unb.br/matriculaweb/graduacao/disciplina.aspx?cod=156507>. Acesso em 07/05/2013.

³⁹ Disponível em <http://www.serverweb.unb.br/matriculaweb/graduacao/disciplina.aspx?cod=158194>. Acesso em 07/05/2013.

⁴⁰ Disponíveis em <http://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2008/ementas/todasac.html#ac004>. Acesso em 07/05/2013.

⁴¹ Disponível em http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/TE_FD_Bacharelado.pdf. Acesso em 05/07/2013.

⁴² Ementas fornecidas por e-mail pelo colegiado do curso. Informações indisponíveis online.

OBJETIVOS: Realizar trabalhos de leitura de textos de dramaturgia teatral, apresentando conhecimentos relativos a esse processo: capacidade de compreensão do texto; visão de mundo do autor, integração do personagem no contexto da peça e das circunstâncias dadas; exercitar inflexões e modos de falar o texto. Ampliar seus conhecimentos sobre a dramaturgia nacional e internacional.

Esta disciplina se diferencia das demais pertencentes a este grupo por trabalhar a voz falada através da leitura. Em todas as outras disciplinas, o texto é trabalhado já num contexto de cena. Em *Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea*, obrigatória no curso da UnB, o treinamento do ator para a voz falada é um dos conteúdos essenciais, o que dialoga com a disciplina da UFU, citada acima, quando fala em “exercitar inflexões e modos de falar o texto”. A disciplina *Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea* também problematiza a questão do texto falado em cena, desenvolvendo um trabalho que parte das dificuldades do ator em relação à fala:

Estética e Diversidade: Detectar as resistências surgidas da performance do texto teatral, definir estratégias para superá-las e sistematizar de acordo com as mesmas uma metodologia de treinamento e ensaio que tenha o texto como ponto de partida.

Em *Poéticas da Voz 3 e 4*, ambas obrigatórias no currículo da USP, a voz falada é desenvolvida através da investigação do próprio ator em relação à palavra:

Objetivos:

1. Levar o aluno a desenvolver um processo autônomo de construção e desempenho da palavra cênica, síntese de clareza e fluência.
2. Estimular a ação dos potenciais criativos da voz e da palavra, no âmbito das imagens e das ações da voz.
3. Pesquisar e provocar poéticas com a fala criativa, nos campos do sujeito lírico, épico e dramático.

Nos programas de *Poéticas da Voz 3 e 4*, o treinamento do ator é estabelecido como rotina, e abrange o estudo de conceitos relativos ao som e à voz:

Programa:

1. Sustentação de uma rotina coletiva de treinamento. Estado de atenção e estado de música.
2. Sustentação dos potenciais da voz: respiração, intensidade, flexibilidade tonal, ressonância, articulação, dicção, volume, projeção, duração, pausas, velocidade e ritmo.

O desenvolvimento da voz falada através do estudo dos *potenciais da voz*, explicitados acima, é um conteúdo em comum nas disciplinas pertencentes ao grupo *Voz e Palavra*. As disciplinas da UnB *Dinâmicas da Voz 2* e *Voz e Dicção 2*, ambas optativas, também abordam conceitos relacionados ao que nas disciplinas da USP são chamados de *potenciais da voz*:

Contextualizar o lugar da voz no teatro Ocidental Contemporâneo, assim como os conhecimentos adquiridos no período anterior, no âmbito do texto oral, abordando a problemática de prosódia, ritmo, timbre, dinâmica, acentuação.

A disciplina *Expressão Corporal e Vocal Para o Teatro na Educação 1*, obrigatória no curso de licenciatura da UFBA, também aborda estes conceitos, porém, aplicados à formação de professores:

Utilização de recursos vocais e corporais aplicados à narração de histórias e à recitação de poemas. Estudo da pontuação, ritmo, melodia, das pausas e do uso do espaço, em função da realização cênica dos textos estudados no componente Literatura Aplicada ao Teatro da Educação.

As disciplinas da Unicamp, *Improvisação: A Palavra 1* e *2*, ambas obrigatórias, se diferem das demais por abordar a palavra cênica através da improvisação e da criação de cenas. A ementa da disciplina prevê “A exploração da palavra como matéria para o desencadeamento do acontecimento cênico”, porém, não especifica os conteúdos abordados.

2.1.7 Direcionadas Às Montagens Teatrais

O grupo *Direcionadas Às Montagens Teatrais* engloba as disciplinas que geralmente estão presentes nos currículos associadas às práticas de montagem de espetáculos. São elas: *Poéticas da Voz 5*⁴³ e *6*⁴⁴ (USP), *Laboratório de Práticas Vocais 1, 2 e 3*⁴⁵ (Unicamp) e *Técnica Básica Para o Ator 3 e 4*⁴⁶ (UFBA). Com exceção das disciplinas da Unicamp, são disciplinas obrigatórias nos cursos.

No caso da USP, as disciplinas *Poéticas da Voz 5* e *6* propõem uma pesquisa individual de cada aluno, ou seja, não estão relacionadas a montagens como disciplinas do currículo. De acordo com a ementa, cada aluno deverá desenvolver sua própria pesquisa, com o foco na construção vocal de personagens:

Objetivos:

1. Levar aluno a aprimorar seu processo autônomo de construção e desempenho da palavra cênica.
2. Estimular o aluno a conceber um projeto prático e teórico de pesquisa: Projeto Voz.

Neste processo de pesquisa individual, as disciplinas oferecem suporte técnico e teórico para os alunos, através de treinamento, leitura e discussões:

Programa:

1. Rotinas de preparação.
2. Potenciais da voz: preparação, ação e sustentação.
3. Pesquisa de voz: sujeito, tipo, personagem.
4. Poéticas da voz no Teatro Contemporâneo.
5. Projeto Voz: concepção.
6. Ensaios e montagem.

⁴³ Disponível em <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0278&codcur=27221&codhab=501>. Acesso em 07/05/2013.

⁴⁴ Disponível em <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0279&codcur=27221&codhab=501>. Acesso em 07/05/2013.

⁴⁵ Disponíveis em <http://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2008/ementas/todasac.html#ac004>. Acesso em 07/05/2013.

⁴⁶ Ementas fornecidas por e-mail pelo colegiado do curso. Informações indisponíveis online.

As outras universidades em questão que oferecem disciplinas direcionadas, diferentemente da USP, associam necessariamente essas disciplinas às disciplinas de prática de montagem. Por se tratarem de disciplinas de suporte aos espetáculos em criação, possuem ementas mais genéricas, uma vez que cada montagem demanda diferentes tipos de trabalho vocal.

A ementa de *Laboratório de Práticas Vocais 1, 2 e 3*, da Unicamp, é a mesma para as três disciplinas, e propõe:

Exercícios técnicos e expressivos para a composição vocal na cena. Esta disciplina contempla questões pertinentes ao PICC [Projeto Integrado de Criação Cênica].

A ementa de *Técnica Básica para o Ator 3 e 4* também é a mesma para as duas disciplinas, e se assemelha muito à ementa das disciplinas da Unicamp:

Investigação de recursos expressivos e realização de rotinas técnicas de corpo e voz com vistas à criação dos personagens integrantes da montagem de Interpretação III e IV.

2.2. O Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais

2.2.1 Estrutura Curricular:

O curso de Graduação em Teatro, pertencente à Escola de Belas Artes da UFMG, foi fundado no ano de 1998 e é vinculado ao Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema. Oferece as habilitações Licenciatura e Bacharelado em Interpretação Teatral. De acordo com o site da EBA, as habilitações oferecidas têm como objetivo:

[...] formar profissionais que possam responder, com competência e criatividade, às exigências específicas de sua área de atuação, contribuindo, também, social e culturalmente, para as demandas do contexto em que se inserem. Os cursos contemplam a pesquisa e a prática das mais relevantes concepções sobre a representação teatral do século XX, a investigação sobre a história e as teorias teatrais, ao lado da práxis artístico-pedagógica dessa arte no processo de ensino/aprendizagem. O elenco de disciplinas proposto alia conteúdos gerais e específicos integrando o conhecimento teórico e historiográfico mais amplo às práticas e metodologias inerentes a cada curso. O concurso de Unidades e Departamentos Acadêmicos afins na oferta de disciplinas obrigatórias, optativas e eletivas, amplia a possibilidade de o aluno exercer o necessário trânsito por diversas áreas.⁴⁷

Um estudo a respeito dos egressos do curso de Teatro da EBA/UFMG foi publicado recentemente, pelas professoras Rita Gusmão e Mariana Muniz. Nessa publicação, intitulada *Teatro, Formação e Mercado de Trabalho: um Retrato da Atuação Profissional do Egresso da Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG (2002/2009)*, estão reunidos dados sobre o curso e sua estrutura, que servirão como base de informações para este subcapítulo.

De acordo com os dados levantados pelas professoras, as cargas horárias das habilitações estão organizadas da seguinte forma:

⁴⁷ Disponível em www.eba.ufmg.br/graduação/teatro/sobrecurso. Acesso em 03/06/2013.

No caso do currículo praticado pela EBA/UFMG atualmente, a Licenciatura em Teatro é integralizada com 3.015 horas e 201 créditos, sendo 2.295 horas de disciplinas obrigatórias, 510 horas de optativas e 210 horas de atividades acadêmicas, conforme recomendações específicas da área, sendo estas inseridas no rol de ofertas das optativas. Para o Bacharelado em Interpretação Teatral, a integralização, respeitando a legislação vigente, se dá com 2.430 horas e 162 créditos, sendo 1.425 horas de disciplinas obrigatórias e 1.005 horas de optativas; em ambos os casos, o profissional em formação disporá de 120 horas (08 créditos) para sua Formação Livre, e de, no mínimo, 360 horas (24 créditos) para sua Formação Complementar, contidos na sua carga horária de Optativas. (GUSMÃO, MUNIZ. 2012, p. 27)

As estruturas curriculares de ambas as habilitações podem ser analisadas através dos diagramas a seguir:

Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG
 Modalidade Bacharelado: Representação Gráfica de um perfil de formação:
 Percurso [Formação Livre + Formação Complementar Aberta]

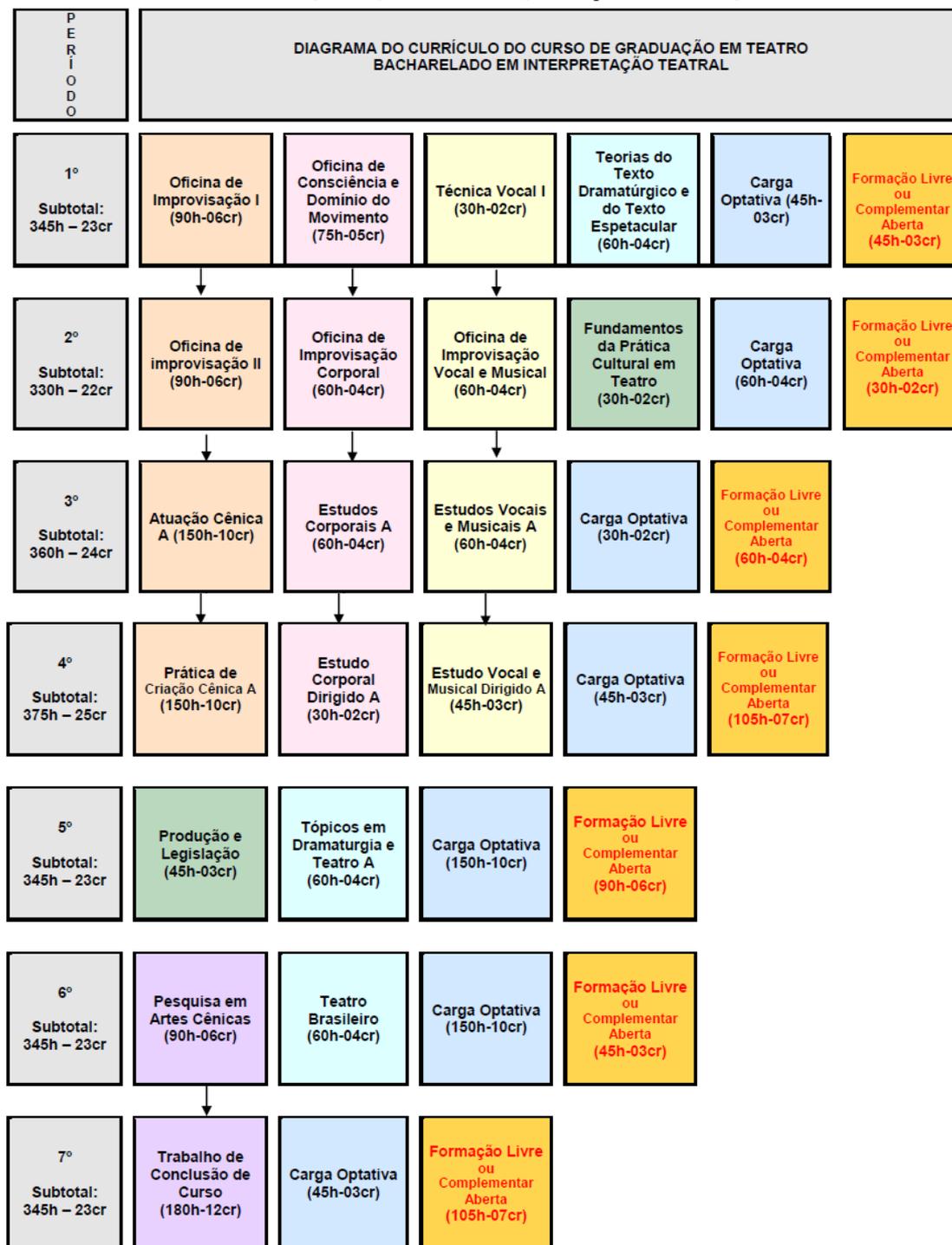


Figura 1: Diagrama do Currículo do Curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da EBA/UFMG⁴⁸

⁴⁸ Disponível em http://eba.ufmg.br/graduacao/teatro/Diagrama_Teatro_EBA-UFMG-Bacharelado_maio13.pdf. Acesso em 03/06/2013.

Curso de Graduação em Teatro – Escola de Belas Artes da UFMG
Modalidade Licenciatura: Representação Gráfica de um perfil de formação

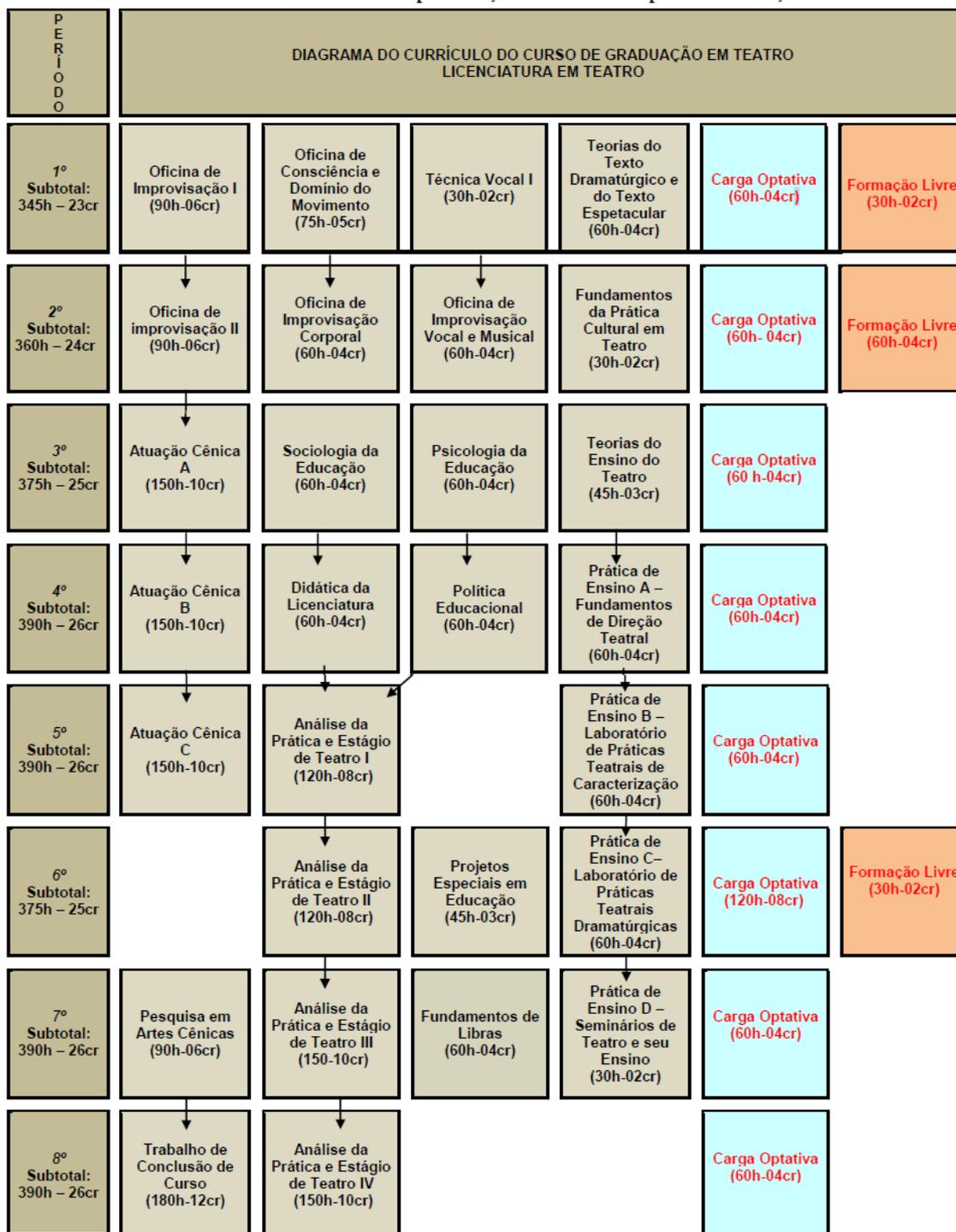


Figura 2: Diagrama do Currículo do Curso de Licenciatura em Teatro da EBA/UFMG⁴⁹

⁴⁹ Disponível em http://eba.ufmg.br/graduacao/teatro/Diagrama_Teatro_EBA-UFMG-Licenciatura_mai13.pdf. Acesso em 03/06/2013.

Ao entrevistar os alunos egressos do curso de Graduação em Teatro da UFMG, as referidas professoras constataram algumas questões relativas ao currículo antigo do curso, expostos na tabela abaixo:

TABELA VI

Realização parcial do objetivo inicial para o ingresso na graduação – Teatro – Problemas relativos ao curso em si
a) O currículo antigo não era satisfatório, por ser defasado pedagogicamente; b) A formação universitária de bacharelado não ter carga prática suficiente; c) Gostaria de ter tido contato com outras áreas das artes cênicas durante o curso; d) O curso não aprofundou o aprendizado de nenhum dos conteúdos oferecidos; e) O rigor acadêmico do curso não dá abertura ao mercado tradicional das novelas e das grandes indústrias cinematográficas internacionais.

Figura 3: Tabela VI - Problemas relativos ao curso de Graduação em Teatro da UFMG na opinião de alunos egressos (GUSMÃO, MUNIZ. 2012, p. 61).

Percebo, enquanto aluna egressa do curso, que os problemas da falta de carga prática no bacharelado e a falta de aprofundamento de conteúdos se referem também à formação vocal do ator. Nos últimos anos o curso passou por uma reforma curricular, em que um dos objetivos era o de ampliar a carga horária das disciplinas referentes à formação vocal. A respeito da diferença entre as cargas horárias no currículo antigo e a reestruturação proposta pelo currículo novo, as pesquisadoras afirmam:

E quanto à dimensão das diferenças percebidas pelos entrevistados entre as áreas de expressão corporal e formação vocal, esta última tem sido transformada pela entrada no corpo docente de mais professores pesquisadores da voz para a cena e do treinamento vocal voltado para o ator/atriz. O currículo atual também contém um maior número de componentes para os estudos vocais e musicais, que ampliam a perspectiva adotada pelo projeto de criação do curso, que era de aprendizado do canto e da projeção da voz; esta última permanece como componente realizado por professores da área de Música. A nova perspectiva pode ser percebida nas ementas dos novos componentes curriculares da área de formação vocal, [...] e também na reivindicação dos atuais docentes da área de que os estudos vocais e musicais sejam vistos como processos de aprendizado múltiplos, onde estão incluídos o corpo e o movimento. (Idem, p. 170)

Apesar da ampliação, é possível notar, através da análise dos currículos expostos acima, que ainda existe uma diferença da carga horária de disciplinas

obrigatórias da área de voz em relação à carga horária dos estudos corporais. No bacharelado, as disciplinas obrigatórias relativas à voz somam 195 h/a; na licenciatura, 90 h/a. Já as disciplinas da área de estudos corporais somam, no bacharelado, uma carga horária de 225 h/a e, na licenciatura, de 135 h/a.

A criação de mais disciplinas optativas relativas aos estudos vocais já melhora este quadro; porém, a falta de professores da área ainda é uma dificuldade enfrentada pelo curso, pois dificulta a oferta dessas disciplinas. As professoras do curso apontam:

[...] ainda se faz necessária a ampliação numérica do corpo docente, para que seja possível abranger a multiplicidade das Artes Cênicas de modo mais consistente, e este é um dos pontos os quais o Curso pretende atacar, ora em diante, com a previsão da criação do Departamento de Artes Cênicas. (Idem, p. 62)

No próximo subcapítulo, as disciplinas da área de estudos vocais da graduação em Teatro da EBA/UFMG serão expostas através de suas ementas e planos de curso.

2.2.2 O Curso de Voz:

O corpo docente do curso de graduação em Teatro da EBA/UFMG possui três professores efetivos na área de estudos vocais: Dr. Maurílio Rocha, Dr. Eugenio Tadeu Pereira e Dr. Ernani Maletta. As disciplinas ministradas por eles são: *Oficina de Improvisação Vocal e Musical*; *Estudos Vocais e Musicais A, B e C*; e *Estudos Vocais e Musicais Dirigidos A*. O curso oferece mais uma disciplina na área, *Técnica Vocal 1*, obrigatória no primeiro período. *Técnica Vocal 1* será analisada em separado, no próximo subcapítulo, de forma mais detalhada, por se tratar de um importante foco de análise desta dissertação.

Todas as disciplinas do curso relacionadas à formação vocal, entre optativas e obrigatórias, somam uma carga horária total de 315 horas/aula. Segue, abaixo, as ementas de cada uma dessas disciplinas, juntamente com os programas e bibliografias, na ordem em que aparecem no currículo do curso. O material

recolhido, referentes às disciplinas *Oficina de Improvisação Vocal e Musical*, *Estudos Vocais e Musicais A* e *Estudos Vocais e Musicais Dirigidos A*, foram cedidas pelo colegiado do curso de graduação em Teatro da EBA/UFMG. As duas últimas disciplinas apresentadas na sequência que se segue, *Estudos Vocais e Musicais B* e *C*, são optativas, e são ministradas alternadamente a cada semestre, pelo professor Ernani Maletta. Suas ementas foram fornecidas pelo próprio professor.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS Escola de Belas Artes Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema Curso de Graduação em Teatro		
Programa de Disciplina		
Disciplina: Oficina de Improvisação Vocal e Musical Código: FTC138 Turma: A		Carga Horária: 60 h/a Créditos: 4 - Ob Departamento: FTC
Ementa: Estudo e prática da utilização da respiração, ressonância, entonação, articulação, timbre, intensidade, projeção e outros recursos vocais para o trabalho do ator, através de jogos de improvisação. Estudo e domínio de elementos musicais fundamentais para o trabalho do ator.		
OBJETIVOS	CONTEÚDO PROGRAMÁTICO	PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS
<ul style="list-style-type: none"> - Observar e aprimorar os aspectos da emissão vocal para o fortalecimento do órgão fonador; - Estabelecer atitudes vocais adequadas à pronúncia, prosódia e articulação. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aquecimento e desaquecimento - Os aspectos da emissão da voz: físico, mental e emocional; - Respiração, apoio, ressonância, flexibilidade, nuances vocais, entonação, intenções, ritmo, andamento, dinâmica; - Condições para um uso saudável da voz: saúde vocal do ator, higiene vocal; - A voz no espaço; - Corpo e voz. 	<ul style="list-style-type: none"> - Discussão e leitura de textos; - Exercícios coletivos e individuais; - Elaboração de roteiros individuais e coletivos de aquecimento; - Exercícios de improvisação dirigida e livre com voz e/ou instrumentos; - Exercícios de percepção sonora; - Experimentos com a voz em diferentes espaços (abertos, fechados).

<ul style="list-style-type: none"> - Aprimorar o conceito e atitude improvisacionais; - Compreender e executar improvisações; - Compreender e exercitar o ato improvisacional com musicalidade; -Jogo, brincar, brincadeira; - Estabelecer relações entre a improvisação vocal e a construção da personagem. 	<ul style="list-style-type: none"> - Conceitos: improvisação livre e improvisação dirigida; - Execução e a criação vocal em grupo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Textos e exercícios.
<ul style="list-style-type: none"> - Estudar os parâmetros básicos do som: duração, altura, timbre, intensidade e velocidade; - Estudar modos de produção sonora; - Estudar princípios elementares da linguagem musical. 	<ul style="list-style-type: none"> - O som como elemento constitutivo de cenas com a voz; - O som como elemento dramático da cena; - Aspectos do ler e do interpretar; - A investigação vocal; - Elementos básicos de estruturação cênico/sonora 	<ul style="list-style-type: none"> - Exercícios de percepção sonora/musical; - Jogos e exercícios de voz e corpo em uma perspectiva de construção de personagem; - Exercícios de improvisação dirigida e livre com a voz ; - Pesquisa de timbres vocais; - Exercícios corporais; - Discussão e leitura de textos.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998

CAMARGO, Roberto Gill. *Som e Cena*. Sorocaba, SP: TCM – Comunicação, 2001

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser Criativo – o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SCHAFER, Murray. *Ouvindo Pensante*. São Paulo: Unesp, 1991

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

STANISLAVSKY, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COMPLEMENTAR

BABAYA. *O prazer da voz saudável: exercícios de aquecimento e desaquecimento vocal*. Belo Horizonte: Maria Amália Morais, 2002. CD.

BARBA, Eugenio, SAVARENSE, Nicola. *A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral*. São Paulo – Campinas: HUCITEC – Editora da UNICAMP, 1995.

BEHLAU, Mara et Pontes, Paulo. *Higiene vocal: cuidando da voz*. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: RevinteR, 2001.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. – 5ª ed.– Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro* – 3ª ed.– Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BURNIER, Luis Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. São Paulo: Ed. Da Unicamp, 2001.

FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: AnnaBlume, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. [Lisboa]: Forja, [].

JOHNSTONE, K. *Impro: improvisación para el teatro*. Santiago de Chile: Ed. Cuatro Vientos, 2000.
 KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. São Paulo - Rio de Janeiro: HUCITEC, 2003.
 MUNIZ, Mariana de Lima. *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvidador*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2004. Tese de doutorado.
 OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1984.
 PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
 PÉREZ-GONZALES, Eládio. *Iniciação à Técnica Vocal: para cantores, regentes de coros, atores, professores, locutores e oradores*. – Rio de Janeiro: E. Pérez-Gonzales, 2000.
 STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. –18ª ed.– Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS Escola De Belas Artes Departamento De Fotografia, Teatro E Cinema Curso De Graduação Em Teatro		
PROGRAMA DE DISCIPLINA		
Disciplina: Estudos Vocais e Musicais A Horas/aula: 60 Código da disciplina: FTC 141 Turma: A	Duração: 05/08/2008 a 20/11/2008 Número de créditos: 04 Departamento: Fotografia, Teatro e Cinema	
Ementa: Estudo da voz falada e cantada como ação física, direcionado à construção de personagens e cenas. Criação de partituras vocais, por meio do reconhecimento e do domínio dos parâmetros utilizados para a construção da ação vocal.		
OBJETIVOS	CONTEÚDO PROGRAMÁTICO	PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS

<ul style="list-style-type: none"> - Realizar uma seqüência básica de Aquecimento e de Desaquecimento para a preservação da voz e aumento da resistência vocal. - Compreender os conceitos de Psicodinâmica Vocal e Ação Vocal. - Reconhecer os parâmetros vocais fundamentais para a construção vocal. - - Aprimorar o trabalho com a voz falada, através da construção de uma “Partitura Vocal” associada ao texto. - Desenvolver habilidades musicais de afinação e ritmo, através da prática do canto. - Desenvolver a habilidade de associar a voz ao movimento corporal e à superposição de ações que a cena pode exigir. 	<ul style="list-style-type: none"> - Exercícios de aquecimento e desaquecimento. - Conceito de Psicodinâmica Vocal (BEHLAU e ZIEMER). - Conceito de Ação Vocal (GAYOTTO). - Conceito de Partitura Vocal. - Criação de Cenas com foco na ação vocal. - - Criação de Cenas com foco no canto. - Exercícios que proponham a superposição de ações ao uso da voz: deslocamentos coreográficos e danças, associados a vocalizes e ao canto. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aulas teóricas expositivas - Seminários - - Aulas Práticas - Oficinas de Criação e Improvisação
--	--	---

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

- BEHLAU, Mara & Pontes, Paulo. *Avaliação e Tratamento das Disfonias*. São Paulo: Editora Lovise, 1995.
- BENNETT, Roy. *Elementos Básicos da Música* (Cadernos de Música da Universidade de Cambridge). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FERREIRA, Léslie Piccolotto. *Trabalhando a Voz: vários enfoques em Fonoaudiologia*. São Paulo: Summus, 1988.
- GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz, Partitura da Ação*. São Paulo: Summus, 1997.
- MALETTA, Ernani de Castro – *A Formação do Ator para uma Atuação Polifônica: Princípios e Práticas*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- BEHLAU, Mara & Pontes, Paulo. Higiene Vocal. São Paulo: Editora Lovise, 1993.
- BEUTTENMÜLLER, M. da G. & Laport, N. Expressão Vocal e Expressão Corporal. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- BOAL, A.. 200 Exercícios e Jogos para o Ator e Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985
- DINVILLE, Claire. A Técnica da Voz Cantada. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.
- FERREIRA, Léslie Piccolotto & Soares, Regina Maria Freire. Técnicas de Impostação e Comunicação Oral. São Paulo: Loyola, 1991.
- KAHLE, Charlotte. Manual Prático de Técnica Vocal. Porto Alegre: Livraria Sulina Editora, 1966.
- LE HUCHE & ALLALI, A. A Voz – Anatomia e Fisiologia dos Órgãos da Voz e da Fala. Volume 1. Porto Alegre: Editora Artes Médicas-Sul. 1999
- MELLO, E. B. de S. Educação da Voz Falada. Rio de Janeiro, Livraria Atheneu, 1984.
- PINHO, Sílvia M. Rebelo. Manual de Higiene Vocal para Profissionais da Voz. Carapicuíba, São Paulo: Pró-fono, 1997.
- SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.
- WISNIK, José Miguel. O Som e o Sentido – uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema

Curso de Graduação em Teatro

Programa de Disciplina

Disciplina: Estudo Vocal e Musical Dirigido A

Código: FTC 147

Turma: A

Duração: Agosto a Dezembro de 2008

Carga Horária: 45 h/a

Créditos: 3 - Ob

Departamento: FTC

Ementa: Estudo da voz, falada e cantada, como ação física e direcionada para a construção de personagens, cenas e partituras vocais. Domínio dos recursos utilizados como ação vocal no trabalho do ator.

OBJETIVOS

CONTÉUDO
PROGRAMÁTICO

PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS

<ul style="list-style-type: none"> - Observar e aprimorar os aspectos da emissão vocal para o fortalecimento do órgão fonador; - Estabelecer atitudes vocais adequadas à pronúncia, prosódia e articulação. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aquecimento e desaquecimento; - Condições para um uso saudável da voz: saúde vocal do ator, higiene vocal; - Os aspectos da emissão da voz: físico, mental e emocional; - Respiração, apoio, ressonância, timbre, articulação, nuances vocais, entonação, intenções, ritmo, andamento, dinâmica; - A voz no espaço; - Corpo e voz. 	<ul style="list-style-type: none"> - Discussão e leitura de textos; - Exercícios coletivos e individuais; - Exercícios de e improvisação dirigida e livre com voz; - Experimentos com a voz a partir da utilização de diferentes ressonadores.
<ul style="list-style-type: none"> - Estudar os ressonadores vocais: caixa ampla, pequena, nasal e sopro; - Estudar os parâmetros básicos do som: duração, altura, timbre, intensidade. 	<ul style="list-style-type: none"> - Apuração auditiva; - Pré-expressividade; - A fala compreensível; - A investigação vocal. 	<ul style="list-style-type: none"> - Exercícios de percepção sonora/musical; - Jogos e exercícios de voz e corpo em uma perspectiva de construção de personagem; - Exercícios de e improvisação dirigida e livre com a voz; - Pesquisa de timbres vocais; - Exercícios corporais; - Discussão e leitura de textos.
<ul style="list-style-type: none"> - Construção de personagens a partir de elementos vocais; - Ação vocal. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aspectos do ler e do interpretar; - A fala no texto teatral: interpretação vocal - Elementos da ação vocal: pausa, monólogo interno, subtexto, valor da palavra, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Textos para interpretações; - Discussão e leitura de textos; - Criação de partituras vocais.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

- BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998
- CAMARGO, Roberto Gill. *Som e Cena*. Sorocaba, SP: TCM – Comunicação, 2001
- GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997.
- SCHAFER, Murray. *Ouvindo Pensante*. São Paulo: Unesp, 1991
- STANISLAVSKY, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COMPLEMENTAR

- BARBA, Eugenio, SAVARENSE, Nicola. *A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral*. São Paulo – Campinas: HUCITEC – Editora da UNICAMP, 1995.
- BABAYA. *O prazer da voz saudável: exercícios de aquecimento e desaquecimento vocal*. Belo Horizonte: Maria Amália Morais, 2002. CD.
- BEHLAU, Mara et Pontes, Paulo. *Higiene vocal: cuidando da voz*. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: RevinteR, 2001.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. – 5ª ed.– Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro* – 3ª ed.– Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BURNIER, Luis Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. São Paulo: Ed. Da Unicamp, 2001.
- FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: AnnaBlume, 2000.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. [Lisboa]: Forja, [].
- KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. São Paulo - Rio de Janeiro: HUCITEC, 2003.
- NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser Criativo – o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus, 1993.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- PÉREZ-GONZALES, Eládio. *Iniciação à Técnica Vocal: para cantores, regentes de coros, atores, professores, locutores e oradores*. – Rio de Janeiro: E. Pérez-Gonzales, 2000.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. –18ª ed.– Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola De Belas Artes

Departamento De Fotografia, Teatro E Cinema
Curso De Graduação Em Teatro**Programa de Disciplina**

Disciplina: Estudos Vocais e Musicais B
Horas/aula: 60 – Número de créditos: 04
Código da disciplina: FTC 161
Professor: Ernani Maletta

EMENTA:

Exploração da ação vocal, falada e cantada, sob o ponto de vista da participação simultânea dos diversos discursos presentes na construção desse fenômeno: semântico, musical, plástico/visual, imagético e espacial, considerando-se a voz não apenas como um fenômeno sonoro, mas também visual e espacial, incluindo todo o complexo expressivo corporal. Busca da liberdade expressiva da voz para além das técnicas e convenções sociais e a consequente manifestação da identidade vocal, com base na espacialização na

voz. Percepção corporal e apropriação do conceito de Ritmo, como fundamento para a criação vocal e cênica, por meio de uma metodologia que privilegia a utilização de múltiplos recursos próprios do discurso polifônico do fenômeno teatral: ação e movimento, percepção corporal, imagem, geometria do espaço cênico, entre outros. Aprendizado da notação rítmica não convencional como importante ferramenta para a formação e criação vocal e cênica, bem como o aprimoramento da habilidade de leitura de textos dramáticos.

OBJETIVOS	CONTEÚDO PROGRAMÁTICO	PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS
<ul style="list-style-type: none"> • Reconhecer a participação simultânea de diversos discursos presentes na ação vocal: semântico, musical, plástico/visual, imagético e espacial. • Estimular a liberdade expressiva da voz para além das técnicas e convenções sociais e a consequente manifestação da identidade vocal. • Reconhecer as dimensões espaciais da voz. • Perceber corporalmente o conceito de Ritmo. • Utilizar o ritmo como fundamento para a criação vocal cênica. • Registrar o fenômeno rítmico por meio de notação não convencional. • Aprimorar a habilidade de leitura de textos dramáticos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Prática vocal orientada pela metodologia desenvolvida pela pesquisadora e artista italiana Francesca Della Monica. • Dimensões espaciais do fenômeno vocal. • Ritmo e cena. • Ritmo e ação vocal. • Percepção corporal do Ritmo e sua notação não convencional por meio da metodologia desenvolvida pelo pesquisador e artista Ernani Maletta. • Notação rítmica não convencional. • Criação de Cenas com foco na ação vocal, falada e cantada. 	<ul style="list-style-type: none"> • Aulas práticas • Seminários • Aulas expositivas • Oficinas de Criação <p style="text-align: center;">PROCEDIMENTOS DE AVALIAÇÃO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Trabalho Prático • Trabalho Escrito • Participação

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

DALCROZE, Émile Jaques. *Il ritmo, la musica e l' educazione*. A cura di Louisa Di Segni-Jaffé. Torino: EDT/SIEM, 2008.

DELLA MONICA, Francesca. La voce, un linguaggio di relazione, In: A. Nanni (org), *Il laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, Pisa, Titivillus, 2010, p. 75-77; F. Della Monica e E. Maletta, Voglia di ascoltarsi, In: *L'Ambasciata Teatrale: il mensile del Teatro del Sale*, Firenze, 01 jan. 2011, Ano III, Numero 1, Seção Condivisione, p. 2.

DELLA MONICA, Francesca. MALETTA, Ernani. Intorno agli spazi dell'azione vocale, In: L. Mello (org), *Teatro Laboratorio Toscana diretto da Federico Tiezzi*, Pisa, Titivillus, 2013, p. 69-72.

DELLA MONICA, Francesca. MALETTA, Ernani. Voglia di ascoltarsi. *L'Ambasciata Teatrale*: il mensile del Teatro del Sale, Firenze, 01 jan. 2011, Ano III, Numero 1. Seção Condivisione, p. 2.

GATTI, Serena. Confine: Francesca Della Monica e il gesto vocale, In: *Per un'indagine comparata della relazione voce movimento nel performer*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici, Università di Bologna, 2011, p. 231-329.

JIN, Liyu. La voce e gli archetipi, In: *Una formazione d'attrice*: resoconto dei miei nove anni di teatro, Tesi di Laurea, Università di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2011, p. 42-52.

MALETTA, Ernani de Castro – *A Formação do Ator para uma Atuação Polifônica: Princípios e Práticas*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MALETTA, Ernani de Castro. Ação Vocal e Atuação Polifônica. In: MERISIO, Paulo; CAMPOS, Vilma (Orgs.). *Teatro: Ensino, Teoria e Prática*. Volume 2. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, p. 69-80, 2011.

MALETTA, Ernani. Azione vocale: discorso musicale e polifonia scenica, In: L. Amara e P. Di Matteo (Org.), *Teatri di voce*, Coleção Culture Teatrali: studi, interventi e scritture sullo spettacolo, Bologna, n. 20, 2011. p. 111-123.

MALETTA, Ernani. Imagens sonoras: a música no Grupo Galpão como criadora de espaços cênico-dramáticos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (Orgs.). *História e Imagens*: textos visuais e práticas de leituras. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. Cap. 2, p. 33-51. ISBN: 978-85-7591-142-6

MALETTA, Ernani. La apropiación del universo musical como fundamento para la formación del actor y para la cración vocal escénica, In: *Telon de fondo*: revista de teoria y crítica teatral, Buenos Aires, n. 13, 2011, p. 251-276.

MALETTA, Ernani de Castro. O ensino dos parâmetros fundamentais do discurso musical para o artista cênico: uma proposta de estratégia pedagógica. *Caderno de Encenação*: publicação do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 2, n. 9, p. 17-32, 2009.

MALETTA, Ernani. Uma proposta metodológica para a apropriação de conceitos do discurso musical na criação cênica. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). *Ensaio de Cena*. 1. Ed. Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPq, 2010. P. 127-140.

MALETTA, Ernani. Voz, música e cena teatral: o trabalho de Francesca Della Monica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6, 2010, São Paulo. *Textos Completos*, Disponível em: <http://www.portalabrace.org/index.php?option=com_content&view=article&id=529:ernani-de-castro-maletta-voz-musica-e-cena-teatral-o-trabalho-de-francesca-della-monica&catid=910:gt-processos-de-criacao-e-expressao-cenicas&Itemid=399>.

VIANNA, Ana Faria Hadad. *A arqueologia do trabalho vocal proposto por Francesca Della Monica*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2012.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BACHELARD, G. *La poética dello spazio*. Dedalo: Bari, 2006.

BARTHES R. *L'ovvio e l'ottuso*. Einaudi: Torino, 1987.

BEHLAU, Mara & Pontes, Paulo. *Higiene Vocal*. São Paulo: Editora Lovise, 1993.

BERRY, Cicely. *The Actor and the Text*. New York: Applause Theatre Books, 1992.

BOLOGNA C. *Flatus vocis, metafisica e antropologia della voce*. Il Mulino: Bologna, 1992.

CAVARERO, Adriana. *A più voci – filosofia dell'espressione vocale*. Giangocomo Feltrinelli Editore: Milano, 2005. ISBN: 978-88-07-10343-5

CINTRA, Fábio. *A Musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*. 2006. 231 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DALCROZE, Émile Jaques. *Il ritmo, la musica e l'educazione*. A cura di Louisa Di Segni-Jaffé. Torino: EDT/SIEM, 2008.

DAVINI, Silvia. O Jogo da Palavra. *Revista Humanidades–Teatro*. Brasília, n. 44, p. 37-49, Ago. 1998.

DAVINI, Silvia; PACHECO, Sulian Vieira. O Tempo – A Condensação. *reVISTA Arte & Conhecimento*. Brasília, ano 4, n. 4, p. 138-148, Set. 2005.

DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma: Bulzoni Editore, 2008.

DE MARINIS, Marco. *In cerca dell'attore: um bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni Editore, 2000.

DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Studi Bompiani, 1992.

DIAS, Ana C. Martins. A Musicalidade do Ator em Ação: a experiência do tempo-ritmo. 2000. 137 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FENOLLOSA, H. *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia*. All'Ensegna del Pesce Doro: Milano, 1960

FLORENSKI P. *Il valore magico della parola*. Medusa: Milano, 2003

FRESCHI, Anna Maria. Movimento e Misura. Esperienza e Didattica del Ritmo. EDT: Torino, 2006.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz, Partitura da Ação*. São Paulo: Summus, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. A Voz. In: *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva:SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007

HALL, Peter. *Shakespeare's Advice to the Players*. Theatre Communications Group: New York, 2003.

HOLMBERG, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. London/New York: Cambridge University Press, 1998.

KNÉBEL, Maria O. La Palabra en la creación actoral. 2.ed. Tradução de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000. 213 p.

LE HUCHE & ALLALI, A. A Voz – Anatomia e Fisiologia dos Órgãos da Voz e da Fala. Volume 1. Porto Alegre: Editora Artes Médicas-Sul. 1999

LEROI-GOURHAN E. Il gesto e la Parola voll. I e II. Feltrinelli: Milano, 1965

LINKLATER, Kristin. *Freeing Shakespeare's voice: the actor's guide to talking the text*. Theatre Communications Group: New York, 1992.

NAPOLITANO C. La voce dell'attore. Aspetti dell'espressione vocale nel teatro del Novecento. Guerini scientifica: Milano, 1995.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIANA, Giovanni. Filosofia della musica. Guerini e Associati: Milano, 1996.

PICON-VALLIN, Beatrice. A Música no jogo do ator meyerholdiano. In: *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*. Laboratoires d'études théâtrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, Paris, 1989, págs. 35-56. Tradução de Roberto Mallet.

PINHO, Sílvia M. Rebelo. Manual de Higiene Vocal para Profissionais da Voz. Carapicuíba, São Paulo: Pró-fono, 1997.

SACHS, Curt. Le sorgenti della musica. Bollati Boringhieri: Torino, 1991.

SACHS, Curt. Storia degli strumenti musicali. Mondadori: Milano, 1980.

SCHAFFER, M. Il paesaggio sonoro. Ricordi: Milano, 1985

SCHAFFNER, Andre. Origine degli strumenti musicali. Sellerio Editore: Palermo, 1996.

SERRA, Carlo. La voce e lo spazio. Il Saggiatore: Milano, 2011.

TOMATIS A., L'orecchio e il linguaggio, Ibis, Como- Pavia 1995 (ed. or. Parigi, 1963-1991).

TOMATIS A. L'orecchio e la voce. Baldini & Castoldi: Milano, 2000 (ed.or. Parigi, 1987)

VALENÇA, Ernesto Gomes. Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010

WEISS W. Educare la voce. Metodo ed esercizi ad uso di attori, cantanti e di chi lavora con la sua voce, Dino Audino editore, Roma, 2002 (ed. or. Parigi, 1996).

WILFART S. Il canto dell'essere. Analizzare, costruire, armonizzare attraverso la voce. Servitium: Bergamo, 1999 (ed.or. Parigi, 1994).

WISNIK, José Miguel. O Som e o Sentido – uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola De Belas Artes

Departamento De Fotografia, Teatro E Cinema

Curso De Graduação Em Teatro

PROGRAMA DE DISCIPLINA

Disciplina: Estudos Vocais e Musicais C

Horas/aula: 60 – Número de créditos: 04

Código da disciplina: FTC 162

Professor: Ernani Maletta

EMENTA:

Estudo da interferência da reação corporal a um espaço físico, relacional e imaginativo na dinâmica fonatória e na superfície ressonante do corpo, tendo-se como referência a pesquisa e a metodologia da pedagoga e artista italiana Francesca Della Monica. Estudo do espaço vocal, entendido como o campo de ação do movimento e do gesto vocal na voz falada e na voz cantada, na performance individual e coletiva, e como espaço de idealização tímbrica e expressiva. Expressão dionisíaca da ação vocal. Estudo aprofundado do Ritmo relativo ao fenômeno cênico e à leitura de textos dramáticos.

OBJETIVOS

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS

<ul style="list-style-type: none"> • Perceber as relações entre a reação corporal às diversas dimensões espaciais e a dinâmica da voz falada e cantada. • Ampliar as possibilidades expressivas da voz, para além do discurso verbal. • Utilizar a voz em sua expressão dionisíaca. • Aprimorar a utilização do ritmo como fundamento para a criação vocal cênica. • Aprimorar o registro do fenômeno rítmico por meio de notação não convencional. • Aprimorar a habilidade de leitura de textos dramáticos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dimensões espaciais da ação vocal. • Movimento e Gesto Vocal. • Expressão dionisíaca da ação vocal. • Improvisação Vocal. • Ritmo e ação vocal. • Notação rítmica não convencional. 	<ul style="list-style-type: none"> • Aulas práticas • Seminários • Aulas expositivas • Oficinas de Criação <p style="text-align: center;">PROCEDIMENTOS DE AVALIAÇÃO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Trabalho Prático • Trabalho Escrito • Participação
---	--	--

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

DALCROZE, Émile Jaques. *Il ritmo, la musica e l' educazione*. A cura di Louisa Di Segni-Jaffé. Torino: EDT/SIEM, 2008.

DELLA MONICA, Francesca. La voce, un linguaggio di relazione, In: A. Nanni (org), *Il laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, Pisa, Titivillus, 2010, p. 75-77; F. Della Monica e E. Maletta, Voglia di ascoltarsi, In: *L'Ambasciata Teatrale: il mensile del Teatro del Sale*, Firenze, 01 jan. 2011, Ano III, Numero 1, Seção Condivisione, p. 2.

DELLA MONICA, Francesca. MALETTA, Ernani. Intorno agli spazi dell'azione vocale, In: L. Mello (org), *Teatro Laboratorio Toscana diretto da Federico Tiezzi*, Pisa, Titivillus, 2013, p. 69-72.

DELLA MONICA, Francesca. MALETTA, Ernani. Voglia di ascoltarsi. *L'Ambasciata Teatrale: il mensile del Teatro del Sale*, Firenze, 01 jan. 2011, Ano III, Numero 1. Seção Condivisione, p. 2.

GATTI, Serena. Confine: Francesca Della Monica e il gesto vocale, In: *Per un'indagine comparata della relazione voce movimento nel performer*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici, Università di Bologna, 2011, p. 231-329.

JIN, Liyu. La voce e gli archetipi, In: *Una formazione d'attrice: resoconto dei miei nove anni di teatro*, Tesi di Laurea, Università di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia,, 2011, p. 42-52.

MALETTA, Ernani de Castro – *A Formação do Ator para uma Atuação Polifônica: Princípios e Práticas*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MALETTA, Ernani de Castro. Ação Vocal e Atuação Polifônica. In: MERISIO, Paulo; CAMPOS, Vilma (Orgs.). *Teatro: Ensino, Teoria e Prática*. Volume 2. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, p. 69-80, 2011.

MALETTA, Ernani. Azione vocale: discorso musicale e polifonia scenica, In: L. Amara e P. Di Matteo (Org.), *Teatri di voce*, Coleção Culture Teatrali: studi, interventi e scritture sullo spettacolo, Bologna, n. 20, 2011. p. 111-123.

MALETTA, Ernani. Imagens sonoras: a música no Grupo Galpão como criadora de espaços cênico-dramáticos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (Orgs.). *História e Imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. Cap. 2, p. 33-51. ISBN: 978-85-7591-142-6

MALETTA, Ernani. La apropiación del universo musical como fundamento para la formación del actor y para la cración vocal escénica, In: *Telón de fondo: revista de teoría y crítica teatral*, Buenos Aires, n. 13, 2011, p. 251-276.

MALETTA, Ernani de Castro. O ensino dos parâmetros fundamentais do discurso musical para o artista cênico: uma proposta de estratégia pedagógica. *Caderno de Encenação: publicação do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 2, n. 9, p. 17-32, 2009.

MALETTA, Ernani. Uma proposta metodológica para a apropriação de conceitos do discurso musical na criação cênica. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). *Ensaio de Cena*. 1. Ed. Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPq, 2010. P. 127-140.

MALETTA, Ernani. Voz, música e cena teatral: o trabalho de Francesca Della Monica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6, 2010, São Paulo. *Textos Completos*, Disponível em: <http://www.portalabrace.org/index.php?option=com_content&view=article&id=529:ernani-de-castro-maletta-voz-musica-e-cena-teatral-o-trabalho-de-francesca-della-monica&catid=910:gt-processos-de-criacao-e-expressao-cenicas&Itemid=399>.

VIANNA, Ana Faria Hadad. *A arqueologia do trabalho vocal proposto por Francesca Della Monica*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2012.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BACHELARD, G. *La poética dello spazio*. Dedalo: Bari, 2006.

BARTHES R. *L'ovvio e l'ottuso*. Einaudi: Torino, 1987.

BEHLAU, Mara & Pontes, Paulo. *Higiene Vocal*. São Paulo: Editora Lovise, 1993.

BERRY, Cicely. *The Actor and the Text*. New York: Applause Theatre Books, 1992.

BOLOGNA C. *Flatus vocis, metafisica e antropologia della voce*. Il Mulino: Bologna, 1992.

CAVARERO, Adriana. *A più voci – filosofia dell'espressione vocale*. Giangocomo Feltrinelli Editore: Milano, 2005. ISBN: 978-88-07-10343-5

CINTRA, Fábio. *A Musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*. 2006. 231 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DALCROZE, Émile Jaques. *Il ritmo, la musica e l'educazione*. A cura di Louisa Di Segni-Jaffé. Torino: EDT/SIEM, 2008.

DAVINI, Sílvia. O Jogo da Palavra. *Revista Humanidades–Teatro*. Brasília, n. 44, p. 37-49, Ago. 1998.

DAVINI, Sílvia; PACHECO, Sulian Vieira. O Tempo – A Condensação. *reVISTA Arte & Conhecimento*. Brasília, ano 4, n. 4, p. 138-148, Set. 2005.

DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma: Bulzoni Editore, 2008.

DE MARINIS, Marco. *In cerca dell'attore: um bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni Editore, 2000.

DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Studi Bompiani, 1992.

DIAS, Ana C. Martins. *A Musicalidade do Ator em Ação: a experiência do tempo-ritmo*. 2000. 137 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FENOLLOSA, H. *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia*. All'Ensegna del Pesce Doro: Milano, 1960

FLORENSKI P. *Il valore magico della parola*. Medusa: Milano, 2003

FRESCHI, Anna Maria. *Movimento e Misura. Esperienza e Didattica del Ritmo*. EDT: Torino, 2006.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz, Partitura da Ação*. São Paulo: Summus, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. *A Voz*. In: *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva:SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007

HALL, Peter. *Shakespeare's Advice to the Players*. Theatre Communications Group: New York, 2003.

HOLMBERG, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. London/New York: Cambridge University Press, 1998.

KNÉBEL, Maria O. *La Palabra en la creación actoral*. 2.ed. Tradução de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000. 213 p.

LE HUCHE & ALLALI, A. *A Voz – Anatomia e Fisiologia dos Órgãos da Voz e da Fala*. Volume 1. Porto Alegre: Editora Artes Médicas-Sul. 1999

LEROI-GOURHAN E. *Il gesto e la Parola* voll. I e II. Feltrinelli: Milano, 1965

LINKLATER, Kristin. *Freeing Shakespeare's voice: the actor's guide to talking the text*. Theatre Communications Group: New York, 1992.

NAPOLITANO C. *La voce dell'attore. Aspetti dell'espressione vocale nel teatro del Novecento*. Guerini scientifica: Milano, 1995.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. *O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIANA, Giovanni. *Filosofia della musica*. Guerini e Associati: Milano, 1996.

PICON-VALLIN, Beatrice. *A Música no jogo do ator meyerholdiano*. In: *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*. Laboratoires d'études théâtrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, Paris, 1989, págs. 35-56. Tradução de Roberto Mallet.

PINHO, Sílvia M. Rebelo. *Manual de Higiene Vocal para Profissionais da Voz*. Carapicuíba, São Paulo: Pró-fono, 1997.

SACHS, Curt. *Le sorgenti della musica*. Bollati Boringhieri: Torino, 1991.

SACHS, Curt. *Storia degli strumenti musicali*. Mondadori: Milano, 1980.

SCHAFFER, M. *Il paesaggio sonoro*. Ricordi: Milano, 1985

SCHAFFNER, Andre. *Origine degli strumenti musicali*. Sellerio Editore: Palermo, 1996.

SERRA, Carlo. *La voce e lo spazio*. Il Saggiatore: Milano, 2011.

TOMATIS A., *L'orecchio e il linguaggio*, Ibis, Como- Pavia 1995 (ed. or. Parigi, 1963-1991).

TOMATIS A. *L'orecchio e la voce*. Baldini & Castoldi: Milano, 2000 (ed.or. Parigi, 1987)

VALENÇA, Ernesto Gomes. *Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010

WEISS W. *Educare la voce. Metodo ed esercizi ad uso di attori, cantanti e di chi lavora con la sua voce*, Dino Audino editore, Roma, 2002 (ed. or. Parigi, 1996).

WILFART S. *Il canto dell'essere. Analizzare, costruire, armonizzare attraverso la voce*. Servitium: Bergamo, 1999 (ed.or. Parigi, 1994).

WISNIK, José Miguel. O Som e o Sentido – uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

2.2.3. A Disciplina *Técnica Vocal 1*

Técnica Vocal 1 é a disciplina introdutória aos estudos da voz no curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais. É também uma disciplina pertencente ao currículo obrigatório do curso de Licenciatura em Música da mesma universidade e é ministrada separadamente, de forma que exista uma turma só de músicos e outra só de atores. Nas duas escolas, é ministrada por um professor de canto lírico, pertencente ao corpo docente da Escola de Música.

A análise da disciplina *Técnica Vocal 1*, discorrida neste subcapítulo, se baseia em três fontes: o programa de curso, em que constam a ementa, objetivos, metodologia e referências bibliográficas; a minha própria experiência enquanto aluna, nos anos de 2004 e 2005; e numa conversa com a Professora Luciana Monteiro, atual ministrante da disciplina, realizada em maio de 2013.

Apresento, abaixo, a ementa e o programa da disciplina, fornecidos pelo colegiado do curso de graduação em Teatro da UFMG:



Escola de Música da UFMG

Formulário para Registro de Disciplinas no Colegiado e Departamentos

Disciplina: Técnica Vocal I

Optativa _____

Grupo nº _____

Obrigatória X

Carga horária: 30

Nº de Créditos: 2

Nº de vagas: _____

Pré-requisito _____

Ementa:

Prática e estudo das bases de uma respiração correta, aliada ao relaxamento global do corpo e mente; conhecimentos gerais da fisiologia dos órgãos fonadores e noções de acústica aplicada à produção vocal, objetivando à correta emissão da voz falada e cantada, assim como a comunicação verbal efetiva, segundo princípios da impostação e apoio vocais.

Conteúdo Programático:

1. Aspectos técnicos da produção vocal:
 - a. Tipos de respiração: torácico superior, abdominal, costo-abdominal.
 - b. Expiração passiva e expiração controlada.
 - c. Atitudes técnicas durante a expiração controlada.
 - d. Emissão vocal com controle expiratório
 - e. Posicionamento corporal durante a emissão vocal
 - f. Ressonância vocal.
2. Anatomia e fisiologia da voz:
 - a. Anatomia e fisiologia da respiração
 - b. Anatomia e fisiologia da laringe
 - c. Anatomia do pavilhão faringobucal e cavidades anexas
 - d. Teorias de formação do som vocal.
3. Noções de higiene vocal
4. Introdução aos parâmetros acústicos do som - altura, intensidade, duração e timbre e sua relação com os parâmetros controláveis pela técnica vocal.

Metodologia:

1. Aulas teóricas
2. Aulas práticas contendo:
 - Exercícios respiratórios;
 - Exercícios vocalizados com improvisação;
 - Exercícios vocalizados com alturas definidas;

- Exercícios com textos e canções;

Apresentação de textos e canções.

Procedimentos de Avaliação:

- Avaliação de trabalhos escritos, englobando trabalhos de pesquisa indicados e prova escrita: 40 %
- Avaliações práticas, englobando apresentações individuais ou coletivas de peças cantadas e textos falados: 60%

Bibliografia:

ARONSON, Arnold, Ph.D. *Clinical Voice Disorders, An Interdisciplinary Approach*. Nova York: Thieme, 1990.

BEHLAU, M. & PONTES, P. *Avaliação e tratamento das disfonias*. São Paulo: Lovise, 1995.

BEHLAU, M. *Voz: O livro do especialista*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter Ltda, 2001.

BEHLAU, M. & PONTES, P. *Higiene vocal – Cuidando da voz*. 2. ed. amp. Rio de Janeiro: Revinter, 1999.

BENNINGER, M.S.; JACOBSON, B.H.; JOHNSON, A.F. *Vocal Arts Medicine*. Nova York: Thieme, 1994.

BOONE, D. *Sua voz está traindo você? Como encontrar sua voz natural*. Porto Alegre: Artmed, 1993

CASPER, J. K. e COLTON, R. H. *Compreendendo os problemas da voz*. Porto Alegre: Artes médicas, 1996.

DEJONCKERE H., HIRANO, M., SUNDBERG J. *Vibrato*. San Diego: Singular Publishing Group, inc, 1995.

DINVILLE, Claire. *A Técnica da Voz Cantada*. Tradução da 2ª. ed. Original e prefácio da edição brasileira Marjorie B. Couvoisier Hasson. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

GARCIA, Manuel. *Hints on Singing*. Nova York: Joseph Patelson Music House, 1982.

GOURRET, J., LABAYLE. *L'Art du chant et la médecine vocale*. Col. L'Essentiel de la Connaissance. Ed. Roudil, França. s/d

LE HUCHE, F. & ALLALI, A. *A voz: Anatomia e fisiologia dos órgãos da fala*. Porto Alegre: Editora Artes médicas Sul Ltda., 1999

LIEBERMAN, Julie L. *You Are Your Instrument: The Definitive Musician's Guide to Practice and Performance*. Nova York: Huiksi Music, 1991.

LOUZADA, Paulo S. *As Bases da Educação Vocal*. Rio de Janeiro: O Livro Médico, 1982.

MANÉN, Lucie. *Bel Canto: The Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration*. Oxford, EUA: Oxford University Press, 1987.

MELLO, EDMÉE B. S. *Educação da voz falada*. 3. ed. São Paulo: Atheneu, 2000.

MILLER, Richard. *English, French, German and Italian Techniques of Singing: A Study in National Tonal*

Preference and how they relate to Functional Efficiency. Metuchen, EUA: The Scarecrow Press, 1977.

MILLER, Richard. *The estructure of singing.* Belmont, Schirmer/Thomsomn Learning, 1996.

SATALOFF, R. T. *Professional voice. The science and art of clinal care.* 2. ed. San Diego: Singular, 1997.

SUNDBERG, J. *The science of singing voice,* DeKalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.

Tomemos como objeto de análise, em princípio, a ementa da disciplina: *“Prática e estudo das bases de uma respiração correta, aliada ao relaxamento global do corpo e mente; conhecimentos gerais da fisiologia dos órgãos fonadores e noções de acústica aplicada à produção vocal, objetivando à correta emissão da voz falada e cantada, assim como a comunicação verbal efetiva, segundo princípios da impostação e apoio vocais.”*

O estudo da respiração, noções de fisiologia da voz e de acústica e o objetivo de estabelecer comunicação verbal são, sem dúvida, excelentes pontos a serem abordados em uma disciplina introdutória, tanto na graduação em Teatro quanto na licenciatura em Música. No entanto, devemos levar alguns pontos em consideração: a mesma ementa é aplicada aos dois cursos (teatro e música), porém, o nível de preparo musical dos alunos recém ingressos aos dois cursos é, de forma geral, absolutamente distinto. Para se entrar no curso de Música, o candidato passa por um processo rigoroso de provas específicas em que, além de tocar o instrumento pretendido, passa por provas de teoria, percepção e apreciação musical. No curso de Teatro, a perspectiva é outra: os candidatos raramente estudaram música previamente, portanto, não possuem conhecimentos técnicos nessa área e, muitas vezes, entram no curso com muito pouco experiência até mesmo em teatro.

Outro ponto importante a ser analisado é o objetivo da disciplina. A *Técnica Vocal 1*, no curso de Teatro, deveria ter como objetivo oferecer ao aluno não só uma emissão vocal correta e saudável (se é que é possível definir o seria uma emissão “correta e saudável”) mas sim, o maior número possível de bases técnicas para serem aplicadas à criação de cenas e personagens, em conexão

com os estudos corporais e dramatúrgicos do teatro. Essa mesma disciplina, no curso de Música, visa proporcionar técnica vocal adequada ao futuro professor, mesmo os de instrumentos, de modo que ele consiga dar aulas com saúde, falando e executando solfejos com qualidade.

Pensando nesses dois pontos importantes, concluo que não é adequado que, duas turmas de cursos distintos e com objetivos de formação tão diferentes, tenham a mesma disciplina, seguindo a mesma ementa e, principalmente, os mesmos procedimentos metodológicos. Nesse caso específico, penso que a ementa da disciplina atende muito mais ao curso de Música que ao de Teatro.

Em relação ao conteúdo programático, julgo necessário estudar os tipos de respiração, porém, desde que aplicados à respiração usada em cena. O estudo da respiração por si só, sem aplicabilidade em situações cênicas, corre o risco de, para o estudante de teatro, tornar-se um saber aleatório. A professora Luciana Monteiro, em seu relato, demonstra uma preocupação com esse aspecto, trabalhando com os alunos a questão do apoio e da sustentação de sons concomitantes a movimentos. Porém, o tempo da disciplina é muito pouco para que o aluno consiga treinar essa sustentação em situações cênicas e dificilmente consegue estabelecer a relação entre uma coisa e outra.

O último ponto do conteúdo programático é o estudo dos parâmetros do som: altura, intensidade, duração e timbre. Tanto para o ator quanto para o músico, o conhecimento desses parâmetros é essencial. Porém, o aluno do curso de música já conhece cada um desses parâmetros e é capaz de executá-los, especialmente em seus respectivos instrumentos, e de reconhecer cada um deles quando ouvidos. Já o aluno de teatro geralmente não tem tanta familiaridade com os conceitos e não consegue diferenciá-los com clareza.

A professora Luciana menciona essa diferença que, segundo ela, faz com que as abordagens com as turmas sejam bastante diferentes. Ela relata que, na *Técnica Vocal 1* oferecida para o curso de Teatro, existe um trabalho que busca sensibilizar e aguçar a percepção auditiva do aluno, pois, segundo ela, só é possível ensinar a cantar ensinando, primeiro, a ouvir. A professora

percebe, entre os atores em formação, a necessidade de um processo que envolva a conscientização e percepção das qualidades do som e da própria voz. Para isso, ela aborda, com os atores em formação, exercícios de percepção sensorial das ondas sonoras, além de um treinamento relativo à afinação, realizado através da prática da vocalização, do canto, e da escuta de si e do outro.

Na metodologia descrita no programa da disciplina as aulas teóricas são referentes apenas à parte de fisiologia da voz. Portanto, pode-se inferir que, pelas informações levantadas pelo programa de curso e pelo relato da professora Luciana, os parâmetros do som são estudados na prática, juntamente com os estudos de sensibilização auditiva, canto e vocalização.

A prática de vocalização é indispensável e extremamente importante na formação do ator, por faz parte de seu treinamento físico. Também é fundamental na formação de professores, pois proporciona um aprimoramento vocal e ajuda a desenvolver consciência e familiaridade a respeito do som, o que favorece a percepção do professor em relação às vozes de seus alunos.

A forma de se vocalizar e os exercícios escolhidos estão diretamente ligados ao objetivo do estudo vocal. A vocalização, no estudo do canto, geralmente acontece de forma praticamente imóvel. Porém, um ator dificilmente ficará imóvel em cena durante um espetáculo inteiro e, um professor de teatro trabalha questões musicais com seus alunos, porém, com objetivos cênicos.

Vocalizar parado, sem dúvida, já trará muitos benefícios para o ator e professor em formação, porém, traz novamente o problema da falta de relação entre o estudo e a aplicação. Ao vocalizar imóvel, o aluno tem a oportunidade de prestar mais atenção ao que está cantando, desenvolvendo seu aparelho vocal e seu ouvido, mas precisa da relação com o movimento e com a cena para conseguir aplicar o que estuda ao seu trabalho. O ator e o professor de teatro precisam desenvolver as duas capacidades de falar/cantar e movimentar-se concomitantemente, além de ser capaz de transmitir as circunstâncias da cena e estados do personagem.

A metodologia da disciplina inclui a apresentação de textos e canções. Penso que, para os alunos de teatro, é importante que se trabalhe também com a criação e apresentação de cenas, com os textos e canções incluídos. Porém, a carga horária de apenas 30 horas/aula faz com que este tipo de trabalho, que necessita de um preparo técnico prévio, não aconteça por falta de tempo, que já é pouco para se trabalhar a técnica vocal em si.

Na *Técnica Vocal 1* os métodos de avaliação são compostos por provas, em que os alunos redigem trabalhos sobre a fisiologia da voz, e apresentações individuais e coletivas de textos e canções. Penso que estudar a fisiologia da voz seja muito importante; mas acredito também que avaliar o aluno em seu primeiro contato com a técnica vocal de forma teórica não seja a forma mais adequada, pois não mede o crescimento vocal do aluno na prática.

Em relação à bibliografia, julgo ser muito extensa e muito específica da área musical, excelente para os alunos de música, mais especificamente, para os alunos do curso de canto. Mas, para o ator em formação, é necessário também que ele tenha contato com bibliografia que aborde a música e a técnica vocal sob um ponto de vista teatral.

Tive a oportunidade de cursar *Educação Vocal 1 e 2* nos meus dois primeiros períodos no curso (2004/2 e 2005/1) – no currículo atual substituídas pela disciplina *Técnica Vocal 1* – e creio ser relevante expor, neste trabalho, meu percurso pessoal no início da graduação, uma vez que a minha experiência é um dos motivos que me levaram a questionar a estrutura e os objetivos dessa disciplina. Creio também que há possibilidade de muitas das dificuldades enfrentadas por mim naquela época coincidam com as dificuldades dos alunos até hoje. Porém, é importante considerar que o meu relato pessoal não corresponde, obviamente, à atual realidade da disciplina, e representa apenas um ponto de vista sobre uma experiência vivida.

Eu, ao ingressar na graduação em Teatro da UFMG, já tinha uma formação musical, através do estudo de piano e da prática do canto coral. Percebi, nas

primeiras disciplinas de voz (*Educação Vocal 1 e 2*) que as vocalizações e os exercícios eram basicamente os mesmos que fazia nos ensaios dos corais em que cantei; inclusive a forma de executá-los era basicamente a mesma. Ou seja, a forma como aprendi técnica vocal para o teatro era a mesma que aprendi no estudo da música, o que hoje julgo ser inadequado e desconexo com a realidade do ator. Mesmo tendo muito prazer em cantar e em vocalizar, em nenhum momento durante a disciplina tivemos, enquanto turma, a oportunidade de criar e propor alguma cena com alguma das músicas que estávamos estudando, ou ler um texto dramático. A forma como falávamos o único texto trabalhado na disciplina era puramente do ponto de vista técnico. Em nenhum momento pensava-se o que estava sendo dito, e o porquê. Era somente uma recitação.

Mesmo com o conhecimento musical prévio que carregava, não pude, nessa disciplina, reconhecer e aplicar as relações entre a técnica vocal e a voz falada no teatro. E os outros alunos sem formação musical, além não conseguirem estabelecer as ligações entre as áreas, tampouco aprenderam e tornaram-se conscientes dos parâmetros do som e dos princípios básicos da música, como altura, ritmo, andamento, intensidade, entre outros. A experiência que tive com a minha turma era simplesmente a execução mecânica de exercícios.

Mesmo com todas as críticas escritas acima, devo frisar que acredito que a *Técnica Vocal 1* é uma excelente disciplina, que deve continuar sendo oferecida como disciplina obrigatória para o curso de Licenciatura em Música; acredito, também, que a disciplina pode ser muito enriquecedora para um aluno de teatro que queira aprofundar seus conhecimentos a respeito da técnica vocal, e que o intercâmbio entre os cursos de graduação em Música e Teatro deve ser incentivado.

A professora Luciana Monteiro reconhece, nos alunos do curso de Música, particularmente nos cantores, dificuldades de movimentação e consciência corporal que podem e devem ser trabalhadas através do estudo de técnicas teatrais. Afirma também acreditar nas vantagens dessa transdisciplinaridade e percebe, nos alunos da graduação em Teatro, um grande empenho e vontade

de aprender que faz com que eles progridam e cresçam durante a *Técnica Vocal 1*. Ela observa e reconhece que o formato da disciplina precisa de reformulações, a começar pelo aumento da carga horária. Porém, acredita que o professor a ministrá-la deve ser uma pessoa que tenha algum tipo de formação nas duas áreas; e, finalmente, aponta as dificuldades da própria Escola de Música da UFMG em assumir a disciplina, uma vez que também enfrenta o problema de falta de professores.

Concordo com as afirmações da professora Luciana Monteiro. Penso, também, que o professor que ensina técnica vocal no teatro deve ser uma pessoa de teatro, com conhecimentos musicais, e que se aproprie da música enquanto uma das linguagens que habita o teatro, relacionando o corpo e a criação, investigando estratégias didáticas que tenham como foco a formação do ator.

Capítulo 3

Concepção da Disciplina

Oficina de Consciência Vocal e Musical

A *Oficina de Consciência Vocal e Musical* é uma proposta de disciplina para o primeiro período do curso de graduação em Teatro da UFMG, e se mostra como uma alternativa à disciplina de *Técnica Vocal 1*. O objetivo da disciplina é oferecer bases técnicas e poéticas para os alunos de teatro em formação, trazendo o som para um universo mais consciente e familiar. Pretende-se, também, preparar os alunos para as disciplinas seguintes, de forma que uma disciplina complemente a outra, seguindo uma linha de formação.

O nome *Oficina de Consciência Vocal e Musical* foi inspirado na disciplina, também do primeiro período do curso de graduação em Teatro da UFMG, *Oficina de Consciência e Domínio do Movimento* e também nas disciplinas seguintes da área de voz (*Oficina de Improvisação Vocal e Musical* e *Estudos Vocais e Musicais*). A disciplina *Oficina de Consciência e Domínio do Movimento* possui uma carga horária de 75 horas/aula, organizada em dois encontros semanais. A disciplina de *Técnica Vocal 1*, em vigor no curso, possui 30 horas/aula; a grande diferença de carga horária entre as disciplinas mostra que existe uma pendência do currículo que favorece os estudos corporais na formação, o que acentua ainda mais a dicotomia corpo/voz nos estudos de teatro. Acredito que os estudos vocais têm a mesma relevância que os estudos corporais na formação do artista e, por isso, penso que um ajuste na estrutura curricular do curso é necessário e urgente.

A *Oficina de Consciência e Domínio do Movimento* é um excelente parâmetro de disciplina e, por isso, na presente proposta, procuro estabelecer um diálogo estrutural entre elas. Trata-se de uma disciplina introdutória ao estudo do

movimento no teatro, abordando questões fundamentais para a formação do ator e do professor de teatro. Mesmo sendo também fundamentada em alguns conceitos básicos da dança, a disciplina estabelece as relações entre a arte da dança e o fazer teatral, e deixa essa relação muito clara na ementa e no programa da disciplina:

ESCOLA DE BELAS ARTES ⁵⁰
CURSO DE ARTES CÊNICAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE DISCIPLINA		
Disciplina: Oficina de Consciência e Domínio do Movimento. Duração: 15 semanas Código da disciplina: FTC 135		
Horas/aula: 75 h. Número de créditos: 5 cr Departamento: FTC.		
EMENTA: Consciência Corporal; princípios de organização e análise do movimento; sensibilização da percepção corpórea aplicada à expressividade.		
OBJETIVOS	CONTEÚDO PROGRAMÁTICO	PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver as potencialidades expressivas do corpo aplicadas às funções cênicas que favoreçam seu processo de construção da personagem. - Trabalhar coordenação motora em seqüências corporais - construções crescentes em grau de complexidade. - Utilizar os princípios básicos da Dança como ampliação do repertório corporal. - Reconhecer e diferenciar ossos, ligamentos, tendões e músculos do corpo humano em suas funções no movimento. - Utilizar corretamente o posicionamento estável da 	Teoria: <ul style="list-style-type: none"> - Fisiologia do movimento. - Teoria do Movimento: Laban. Prática: <ul style="list-style-type: none"> - Práticas corporais de relaxamento, alongamento e flexibilidade. - Práticas de improvisações individuais e coletivas: livres e dirigidas. - Prática de elementos básicos da Dança. - Construção de seqüência de 	<ul style="list-style-type: none"> - Aulas teóricas e práticas. - Seminário. - Espetáculos, Congressos e/ou Fóruns: resenha. - Utilização de objetos cênicos e outros: esqueleto humano, bolas, cordas, etc.

⁵⁰ Programa fornecido pelo colegiado do curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais, no dia 30/10/2012. O programa da disciplina não se encontra online, sendo fornecido somente pelo colegiado do curso.

<p>coluna vertebral.</p> <ul style="list-style-type: none"> -Utilizar de maneira harmônica e coordenada tanto as partes como o todo do corpo. - Exercitar e estudar os movimentos com qualidades dentro do ritmo, fluência, dinâmica, tempo e energia. - Desenvolver ações corporais sobre ritmos musicais variados. 	<p>aquecimento e preparação corporal voltada para o trabalho cênico.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Jogos relacionais. - Práticas respiratórias. - Uso do espaço: chão, barra e centro; planos e direções. 	
---	---	--

Diferentemente da disciplina *Técnica Vocal 1*, a *Oficina de Consciência e Domínio do Movimento*, por se tratar de uma disciplina concebida especificamente para o curso de teatro, prioriza o aprendizado de conteúdo de forma aplicada à atuação. Destaco como exemplo, na coluna *objetivos* do programa da disciplina, o primeiro tópico, que estabelece como regra a aplicação dos conteúdos às funções cênicas e à expressividade. Destaco, também, o uso dos princípios básicos da dança como instrumento de ampliação como repertório do corpo; da mesma forma, creio que deveria ser a disciplina de voz: usar os princípios básicos da música para ampliar o repertório técnico e artístico do estudante.

Utilizando elementos das ementas das disciplinas *Oficina de Consciência e Domínio do Movimento* e *Técnica Vocal 1*, apresento, então, uma proposta de ementa e programa para a disciplina *Oficina de Consciência Vocal e Musical*, com a duração de 75 horas/aula. Optei por, no nome da disciplina, não usar a palavra *domínio*, como na disciplina *Oficina de Consciência e Domínio do Movimento*, por crer na impossibilidade de se dominar a voz por completo.

PROGRAMA DE DISCIPLINA

Disciplina: Oficina de Consciência Vocal e Musical

Horas/aula: 75 h.

Número de créditos: 5 créditos

Duração: 15 semanas

Departamento: FTC.

EMENTA: Consciência Vocal; princípios de organização e análise do som e da voz; sensibilização da percepção auditiva aplicada à expressividade do ator e do professor de teatro.

OBJETIVOS	CONTEÚDO PROGRAMÁTICO	PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS
<ul style="list-style-type: none"> - Oferecer bases técnicas de respiração, apoio e ressonância, visando uma emissão vocal consciente e saudável. - Desenvolver as potencialidades expressivas da voz aplicadas às funções cênicas que favoreçam seus processos de improvisação, criação de cenas e práticas docentes. - Utilizar os parâmetros do som (altura/frequência, duração, intensidade e timbre) como ferramenta de conscientização do som e da voz. - Proporcionar a sensibilização corporal do ator para o som no teatro e suas implicações em cena. - Proporcionar a sensibilização corporal do professor para o som no teatro e suas implicações em sala de aula, no desenvolvimento vocal dos alunos. - Estabelecer relações entre os parâmetros do som e o estudo do texto dramático na voz falada e cantada. 	<p>Teoria:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Princípios básicos da fisiologia da voz. - Parâmetros do som: altura/frequência, duração, intensidade e timbre. (SCHAEFER) - Introdução ao conceito de Ação Vocal. (GAYOTTO) <p>Prática:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Práticas corporais de alongamento e flexibilidade. - Exercícios de Técnica Vocal, incluindo exercícios de respiração, apoio, articulação, vocalização e vocalização com movimentos. - Exercícios de sensibilização auditiva aliados ao movimento e à improvisação. - Exercícios práticos de corporificação e compreensão dos parâmetros do som. - Leitura e estudo de textos dramáticos, relacionados à técnica e à expressividade. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aulas teóricas e práticas. - Leitura e discussão de textos técnicos sobre a voz do ator. - Elaboração de resenhas.

AVALIAÇÃO

- Participação e frequência; desenvolvimento nas atividades.
- Elaboração de resenhas.
- Apresentação de cenas.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

BEHLAU, Mara & PONTES, Paulo. *Higiene Vocal*. São Paulo: Lovise, 1993.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz, Partitura da Ação*. São Paulo: Summus, 1997.

SCHAFER, Murray. *Ouvido Pensante*. São Paulo: Unesp, 1991.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BEHLAU, M. & PONTES, P. *Avaliação e tratamento das disfonias*. São Paulo: Lovise, 1995.

BURNIER, Luiz Otávio. *A Arte de Ator: Da Técnica À Representação*. Campinas: Unicamp, 2001.

PEREIRA, Eugenio Tadeu.; PUPO, Maria Lucia de Souza Barros. *Práticas lúdicas na formação vocal em teatro*. 245 p. : + 1 DVD. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. 2012.

MALETTA, Ernani. C. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SETTI, Isabel. *O corpo da palavra não é fixo; deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços*. In: *Revista Sala Preta*. v.7 Disponível em: <http://www.eca.usp.br/salapreta/sp07.htm>

STANISLAVSKI, Constantin. STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.

Os objetivos e conteúdos da disciplina serão desenvolvidos em quatro vertentes de trabalho: *Técnica Vocal, Treinamento Auditivo, Partitura Vocal e Os Parâmetros do Som na Fala e no Canto em Cena*.

O primeiro objetivo descrito no programa da disciplina, *oferecer bases técnicas de respiração, apoio e projeção, visando uma emissão vocal consciente e saudável*, será desenvolvido na primeira parte do trabalho, *Técnica Vocal*, que

se divide em exercícios de respiração, apoio, projeção, vocalização, vocalização com movimentos e dicção.

Para buscar o segundo objetivo, *desenvolver as potencialidades expressivas da voz aplicadas às funções cênicas que favoreçam seus processos de improvisação e criação de cenas*, serão propostos exercícios práticos de improvisação e jogos cênicos, sempre aliados a conteúdos musicais. Esses jogos permeiam todo o processo da disciplina, desde a técnica, e permitem que o ator experimente fisicamente o som, o que também é um dos objetivos da disciplina: *Proporcionar a sensibilização corporal do ator para o som no teatro e suas implicações em cena*.

Na parte de Treinamento Auditivo, que tem o objetivo de *iniciar um processo de conscientização dos parâmetros do som e suas relações com o estudo de textos e com a voz falada e cantada*, os parâmetros do som (altura, intensidade, duração e timbre) serão trabalhados em forma de jogos e experimentações práticas, visando desenvolver a expressividade do aluno.

Na prática, os objetivos e a metodologia proposta acabam se fundindo em todas as linhas de trabalho, uma vez que mesmo os exercícios de conscientização são aplicados de forma sensorial. Nesse caso, a teoria entra como um fator esclarecedor, uma forma de tirar as ideias, sensações e descobertas de um plano puramente intuitivo. Abaixo, na proposta de plano de curso da disciplina, é possível perceber uma fusão entre as linhas de trabalho:

Plano de Curso da disciplina
Oficina de Consciência Vocal e Musical

25 encontros de 3 horas/aula.

Aulas 1, 2, 3 e 4 - Exercícios de Técnica Vocal; respiração, vocalização, vocalização com movimentos. Percepção auditiva. Jogos de improvisação,

brinquedos cantados. Canto em conjunto. Silêncio, ruído, paisagem sonora.

Aula 5 - Discussão de texto. Aula teórica sobre os parâmetros altura e intensidade.

Aulas 6 e 7 - Exercícios de Técnica Vocal. Aula prática sobre os parâmetros altura e intensidade. Canto em conjunto com ênfase nos parâmetros altura e intensidade.

Aula 8 - Discussão de texto. Aula teórica sobre os parâmetros duração (ritmo, andamento) e timbre.

Aulas 9 e 10 - Exercícios de Técnica Vocal. Aula prática sobre os parâmetros duração e timbre. Canto em conjunto com ênfase nos parâmetros duração e timbre.

Aulas 11, 12, 13 e 14 - Exercícios de Técnica Vocal. Exercícios técnicos e de improvisação a partir dos parâmetros do som.

Aulas 15, 16 e 17 - Exercícios de Técnica Vocal. Iniciação à partitura vocal. Representação gráfica dos exercícios pertencentes ao treinamento.

Aulas 18, 19 e 20 - Exercícios de Técnica Vocal. Parâmetros do som na voz falada: exercício de reconhecimento dos parâmetros do som em cenas teatrais, leitura de partituras.

Aulas 21, 22 e 23 - Exercícios de Técnica Vocal. Parâmetros do som na voz cantada: canto em conjunto.

Aula 24 – Ensaio para a apresentação final.

Aula 25 - Apresentação final e encerramento da disciplina.

Nesta dissertação, a partir de agora, cada tópico será apresentado em forma de discussão, seguida de uma lista de exercícios práticos. Os exercícios que serão descritos abaixo são exemplos de como a reflexão feita neste trabalho pode acontecer em sala de aula, e servem para trazer mais clareza em relação e à abordagem proposta para o ensino de voz para o curso de graduação em Teatro da UFMG.

3.1. Estrutura da disciplina – Compilação de Exercícios

3.1.1. Técnica Vocal

Para se trabalhar a técnica vocal no teatro, muitas peculiaridades devem ser levadas em questão. Não se trata puramente de ensinar mecanismos de execução vocal. Em primeiro lugar, é importante considerar que a voz do ator está presente na comunicação teatral, e deve ser educada de forma saudável, evitando abusos, para que o ator possa trabalhar continuamente e preservar sua saúde vocal por muitos anos de carreira. Outro ponto importante a se pensar é que a técnica vocal para o teatro é, obviamente, diferente da técnica do canto. Porém, acredito ser possível trabalhar a voz do ator a partir de técnicas já sistematizadas pelo ensino de canto, desde que incorporadas e adequadas ao universo teatral. Trazer elementos da música para o ensino de voz para o teatro transpõe a técnica; consiste em um trabalho de consciência corporal e desenvolvimento da audição do ator. Um treinamento técnico baseado na execução mecânica de exercícios vocais pode até proporcionar ao ator uma voz forte e bem colocada; porém, sem associar esse treinamento à arte teatral, o ator dificilmente conseguirá estabelecer a conexão entre todas as práticas vocais contidas no treinamento e os momentos de criação. Creio ser essa a grande questão da técnica vocal no ensino de teatro: como conduzir a técnica aliando-a a poética e sensibilidade da criação? Sobre essa questão, Cicely Berry afirma:

A voz não pode se abrir e responder prontamente a não ser que os músculos estejam prontos. Ao mesmo tempo, não é bom que os músculos estejam prontos sem que seu pensamento e sensibilidade estejam vivos. Você trabalha para que as duas coisas estejam juntas de modo que você possa usar todos os recursos para enraizá-las juntas. (BERRY, 1979, p. 36, tradução nossa)

⁵¹

Nessa afirmativa de Berry é interessante notar que ela usa a palavra *músculos* ao se referir à voz do ator. E, de fato, a técnica vocal é um trabalho muscular, o que significa que seu desenvolvimento acontece a partir de um treinamento físico diário, cujos resultados só se mostram com a continuidade do trabalho e com o passar do tempo. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento da sensibilidade do ator deve acompanhar esse processo, sendo também diário e constante. Assim, o preparador vocal deve trabalhar no sentido de unir as duas coisas, formando uma base técnica capaz de proporcionar ao ator a execução vocal das inúmeras possibilidades sonoras que sua mente, sensível e imaginativa, puder imaginar.

De acordo com María Knébel, para Stanislavski, o domínio do ator sobre sua voz era tão fundamental que exigia de seus atores o estudo rigoroso da dicção e da rítmica. Segundo ele, uma boa técnica proporcionaria ao ator a criação de uma ação que desse vida às palavras contidas no texto dramático, possibilitando, combinada a outros fatores, uma transmissão eficiente das ideias.

Ao falar a respeito do trabalho de Stanislavski sobre a palavra, não se pode esquecer a importância que ele dava ao problema da técnica vocal, ao problema da preparação do aparato físico para as complexas tarefas da arte cênica. A exigência de Konstantín Serguéyevich para que o ator dominasse seu aparato físico era enorme. No Estúdio as aulas de dicção, de colocação de voz, de movimento e de rítmica eram consideradas por ele como as mais necessárias. (KNÉBEL, 2000, p. 137, tradução nossa)⁵²

⁵¹ The voice cannot open out and be responsive unless the muscles are ready. At the same time it is no good the muscles being ready unless your thought and sensibility are alive. You are therefore working for the two to be together, and so you use all the means you can to get them rooted together. (BERRY, 1979, p. 36)

⁵² Al hablar acerca del trabajo de Stanislavsky sobre la palabra, no se puede olvidar la importancia que daba al problema de la técnica vocal, al problema de la preparación del

Neste trabalho, proponho um treinamento cuja parte técnica procura resgatar mecanismos físicos já utilizados no cotidiano, tornando o aluno capaz de buscar, nas respostas naturais de seu corpo, formas saudáveis e eficientes de se comunicar em cena.

3.1.1.1. Respiração, Apoio e Projeção

Respirar é uma das funções instintivas do corpo humano. Mesmo assim, na medida em que crescemos interferimos negativamente na nossa forma de respirar, adquirindo hábitos poucos saudáveis e passamos a respirar de maneira bem diferente daquela que respirávamos quando éramos recém-chegados no mundo. O que tenho percebido em todas as minhas experiências em sala de aula, na formação de atores e até mesmo na preparação vocal de espetáculos profissionais é uma tendência geral à tensão no ato da respiração consciente; quando o aluno/ator pensa em respirar e pratica essa ação, acaba ativando também diversas musculaturas que não estariam diretamente envolvidas neste processo. Isso faz com que o ator gaste, com a respiração, mais energia do que o necessário, criando tensões que prejudicam sua saúde, sua liberdade vocal e até mesmo sua capacidade de ser criativo. O estudioso do canto lírico Richard Miller define essa respiração tensa e alta como clavicular, e descreve seus efeitos:

A respiração clavicular impede a atividade normal dos componentes da respiração que produzem uma atividade estabilizada. Como um método compensatório de respiração, a respiração clavicular exagerada é muito vista em atividades violentas, como ocorre durante o último esforço de uma corrida. É uma respiração ruidosa, também observada em um choro histérico, que dificulta a coordenação de uma respiração mais regular. Foi apropriadamente descrita como "a respiração da

aparato físico para las complejas tareas del arte escénico. La exigencia de Konstantín Serguéyevich para que el actor dominara su aparato físico era enorme. En el Estudio las clases de dicción, de colocación de voz, de movimiento, rítmica, eran consideradas por él como unas de las más necesarias. (KNÉBEL, 2000, p. 137)

exaustão". (MILLER, 1977, p. 19, tradução nossa)⁵³

Uma voz que emana de um corpo tenso, de respiração alta, tende a ser trêmula, gritada, sem projeção, falhada e requer um enorme esforço por parte do emissor. O ator que acumula tensões e não consegue abandoná-las em seu trabalho profissional tem dificuldades de manter a mesma qualidade vocal no decorrer do espetáculo; geralmente começa-se bem e audível, mas o excesso de esforço fatiga as pregas vocais do ator de modo que a sua voz não tenha condições físicas para aguentar com qualidade até o fim da peça – como se um atleta tentasse correr a distância de uma maratona da mesma forma que corre 100 metros rasos; tal corredor dificilmente conseguiria terminar a corrida e, mesmo conseguindo, chegaria ao fim no auge de seu esgotamento físico, se chegasse.

Cicely Berry afirma que o ator depende do ar e precisa ser capaz de aplicá-lo de forma a transformá-lo em som, comparando-o com um violinista que domina a arte de manejar o arco na extração de som:

Assim como a tensão limita o uso dos espaços de ressonância, também limita a capacidade respiratória. Como disse, uma boa nota no violino depende de como o instrumentista aplica o arco. Você depende da respiração e de como a aplica. [...] Você, obviamente, precisa do máximo possível de ar sem fazer esforço e esse ar precisa ser transformado em som. Se você localiza a respiração na base das costelas, especialmente nas costas e na barriga quando o diafragma se abaixa, então todo o contorno do corpo se torna parte do som, contribuindo com ressonância. Você pode sentir o todo de sua coluna, desde a sua base, como parte do ciclo respiratório e, conseqüentemente, parte do som. (BERRY, 1979, p. 21, tradução nossa)⁵⁴

⁵³ Clavicular breathing precludes normal activity on the part those components of the breath mechanism which are able to produce stabilized function. As a compensatory method of breathing, exaggerated clavicular breathing is often seen in violent activity, such as takes place during the final effort in sprinting. It is the kind of noisy breathing one also observes in hysterical crying, a condition which upsets more regulated breath coordination. It has been aptly described as "the breath of exhaustion". (MILLER, 1977, p. 19)

⁵⁴ Just as tension limits the use of the resonating spaces, so it limits the breathing capacity. As I have said, a good note on the violin depends on how the player applies the bow. You depend on breath and how you apply it. [...] You obviously need as much breath as possible without effort, and that breath you need to make into sound. If you find the breath at the base of the ribs, especially at the back and in the stomach as the diaphragm descends, then the whole

No trecho acima, Berry descreve uma respiração onde se possa inspirar sem esforço e armazenando uma quantidade satisfatória de ar. Porém, a respiração do adulto em geral acumula tensões na parte superior do tronco, impedindo o movimento de expansão intercostal. Um ator que ainda não domina a própria respiração geralmente executa, na inspiração, um movimento grande de projeção do peito, comprimindo os músculos dos ombros e do pescoço e mantendo alongada a musculatura abdominal. Tenho percebido, na minha própria respiração e na prática com os alunos, que tal forma de respirar faz com que o corpo não aproveite toda sua capacidade respiratória, o que dificulta o controle da saída do ar, uma vez que a musculatura abdominal está tensionada. Assim, o esforço da emissão, que deveria ser abdominal, acaba acumulado na musculatura do pescoço e na laringe.

No cotidiano, ao objetivar uma emissão projetada, o corpo humano aciona automaticamente a musculatura abdominal, que se contrai. A mesma contração pode ser percebida em outros atos, como carregar peso ou tossir. No canto, tal contração, seguida de uma emissão vocal, é geralmente chamada de *apóio*. Mas, para Richard Miller, o *appoggio* faz parte de um grande processo respiratório:

Appoggio é o termo usado para resumir o tipo de coordenação muscular em que o sistema italiano é baseado. Embora a palavra *appoggiare* signifique encostar, ou apoiar, o termo *appoggio* pode ser corretamente descrito se engloba uma respiração esterno-costal-diafragmática-epigástrica. *Appoggio* abraça um sistema completo no canto que inclui não só o apoio mas, também, a ressonância. [...] Se referindo ao sistema respiratório do instrumento vocal, o *appoggio* engloba a inter-relação dos músculos e órgãos do tronco e do pescoço, combinando e equilibrando-os de uma maneira eficiente, de tal modo que a atividade de nenhum deles é prejudicada através da ação exagerada do outro. (MILLER, 1977, p. 41, tradução nossa)⁵⁵

frame of the body becomes part of the sound as it contributes to it with resonance. You can feel the whole of your spine, right down to its base, being part of the breathing cycle and therefore part of the sound. (BERRY, 1979, p. 21)

⁵⁵ *Appoggio* is the term used to sum up the kind of muscular coordination on which the Italian system of breath management is based. Although the word *appoggiare* means to lean against, or to support, the term *appoggio* can properly be described as encompassing sterno-costal-diaphragmatic-epigastric breathing. *Appoggio* embraces a total system in singing which includes not only support factors but resonance factors as well [...]. With reference to breath management for the singing instrument, *appoggio* encompasses the interrelationship of the muscles and organs of the trunk and neck, combining and balancing them in such an efficient

O uso do apoio evita o acúmulo de tensões no pescoço e proporciona uma emissão de grande intensidade. Para o ator, a projeção é uma questão primordial; é que possibilita ao ator comunicar-se vocalmente, levar o texto dramático aos ouvidos de toda a plateia.

Além de todas essas questões técnicas fundamentais, é importante lembrar que, para o ator, respirar bem e buscar esse caminho é também um processo de organização de seu corpo e de sua mente; focar-se na respiração é observar as respostas orgânicas da vida e nos torna abertos e sensíveis aos acontecimentos internos e externos.

Os exercícios de respiração propostos para o presente treinamento, descritos a seguir, têm o princípio fundamental de resgatar uma respiração mais natural e com menos esforço, através da prática e reconhecimento das respostas que o corpo produz em situações do cotidiano.

Exercício 1: Percepção da Respiração

Este é um exercício de respiração muito comum entre os professores de voz, tanto no teatro quanto no canto, e já foi registrado por Grotowski (no livro *Em Busca de Um Teatro Pobre*) e por Cicely Berry (no livro *Voice And The Actor*).

Deitado no chão de barriga para cima, o aluno deverá, neste exercício, simplesmente relaxar, respirando lentamente. É importante, em um primeiro momento, não chamar a atenção do aluno à respiração, pois nessa posição, naturalmente a respiração será mais baixa e sem movimentos exagerados de elevação do peito. Nesse começo, o aluno deverá perceber a sua respiração, a sensação do contato do corpo com o chão, o ar que entra e o ar que sai de seu corpo. Uma vez que o aluno já mantém uma respiração constante e relaxada, pede-se, então, para que ele observe atentamente os movimentos que o corpo

way that the function of any one of them is not violated through the exaggerated action of another. (MILLER, 1977, p. 41)

faz quando se respira nessa posição, podendo inclusive tocar-se. O aluno logo reconhece o movimento de subida e descida do abdome, assim como a elevação das costelas flutuantes e a expansão da caixa torácica. Na condução, para maior visualização e fixação desses movimentos, pode-se colocar um objeto sobre a barriga e outro sobre o peito do aluno. Ele logo perceberá que o movimento dominante é abdominal, e não clavicular.

Após esse momento de reconhecimento, o aluno deverá respirar de pé, tentando manter o mesmo relaxamento e os mesmos movimentos de quando estava respirando deitado. Nem sempre o aluno consegue fazer essa transposição rapidamente e, por isso, é importante levar em consideração o fator tempo; um aluno que já está viciado na respiração clavicular provavelmente precisará passar um tempo maior respirando deitado para incorporar essa outra forma de respirar. É importante também dar continuidade ao exercício, repetindo-o por um longo período.

Outra forma de fixar esse tipo de respiração é através da observação. Após a experimentação prática e individual da respiração no chão, recomenda-se que o aluno observe crianças pequenas respirando, ou até mesmo observar adultos respirando enquanto dormem. Nessas duas situações, a respiração é a mais natural possível, um movimento involuntário do corpo e, assim, o aluno perceberá que a respiração baixa é saudável, confortável e eficiente para ser usada profissionalmente.

Exercício 2: Deixando o Ar Entrar

Respirar é um processo de constante equalização entre a pressão do ar externo e a pressão do ar no corpo. Na inspiração, a contração do diafragma e dos músculos intercostais faz com que a caixa torácica se expanda, o que conseqüentemente reduz a pressão interna do nosso corpo em relação à

pressão atmosférica. Em outras palavras, podemos dizer que, por causa da diferença de pressão, o ar é obrigado a entrar nos nossos pulmões.⁵⁶

Perceber esse fenômeno físico nos faz também perceber que respirar é uma questão de deixar com que o corpo exerça naturalmente o que lhe é inerente. A melhor forma de respirar é aquela que o corpo já sabe, sem nossas interferências psicológicas e tensões. O objetivo desse exercício é resgatar essa naturalidade na respiração, aproveitando a diferença entre as pressões interna e atmosférica.

O primeiro passo é expirar longamente, eliminando dos pulmões todo o ar que for possível. O aluno deve então sustentar essa posição, dos pulmões vazios, até que a diferença de pressão provoque nele uma sensação de aperto, manifestando vontade de inspirar. Quando essa vontade aparece, é o momento de simplesmente relaxar e deixar que a musculatura envolvida na respiração trabalhe no sentido de equilibrar as pressões.

Ao fazer o exercício, o aluno poderá perceber os mecanismos naturais de seu corpo, sem interferências. Quando se deixa o ar entrar, ao invés de executar a ação de inspirar, o corpo trabalha espontaneamente, evitando o aparecimento de tensões.

A condução desse exercício deve ser cautelosa para evitar que os alunos extrapolem seus limites, eliminando o ar residual ou sustentando a sensação de aperto por longo tempo. A ideia é que o aluno consiga compreender e automatizar a respiração intercostal e diafragmática, aproveitando melhor sua capacidade respiratória.

Este exercício, assim como o próximo, que dá continuidade a este, foi recolhido através de sessões de fonoterapia com a fonoaudióloga, atriz e cantora Katia Kouto.

⁵⁶ Informação extraída do site <http://www.ebah.com.br/content/ABAAA5s0AG/fisiologia-sistema-respiratorio>. Acesso em 02/11/2012.

Exercício 3: Controle da Musculatura Intercostal

Este exercício dá continuidade ao anterior, uma vez que também parte do princípio de não interferir na respiração, deixando o ar entrar.

As costelas flutuantes possuem alguma mobilidade e se elevam naturalmente na inspiração. Neste exercício, proponho um trabalho consciente e voluntário de movimentação das costelas, alongando e fortalecendo a musculatura intercostal e, ao mesmo tempo em que proporciona a experimentação prática dos conceitos musicais de pulsação, andamento, ritmo e compasso.

O compasso quaternário será a base das ações, ou seja, cada parte do exercício terá a duração de quatro tempos. Primeiramente, o aluno deverá, como no exercício anterior, liberar todo o ar de seus pulmões e sustentar essa posição. No próximo compasso, ele deverá relaxar, deixando o ar entrar e expandindo a caixa torácica. Em seguida, deverá novamente segurar o ar inspirado e soltar o ar com o fonema [ʃ]⁵⁷. A liberação do ar será feita em doze tempos, ou seja, em três compassos. No primeiro compasso, o aluno deverá manter as costelas elevadas, empurrando a musculatura abdominal em direção à coluna. No segundo, sem afetar a intensidade da emissão, o aluno deverá abaixar as costelas gradativamente. No terceiro o aluno libera o ar restante, novamente com o movimento da musculatura abdominal em direção às próprias costas. Já com os pulmões vazios, recomeça-se a sequência, que será repetida por cada vez mais vezes, na medida em que os alunos forem dominando o exercício.

Além de fortalecer a musculatura abdominal e intercostal, o exercício trabalha a capacidade do aluno de dominar sua respiração, controlando a velocidade e quantidade do ar que elimina.

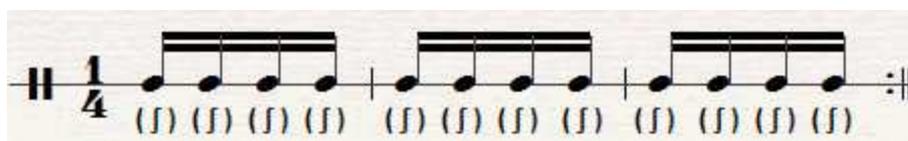
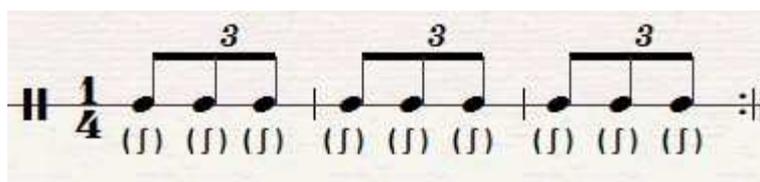
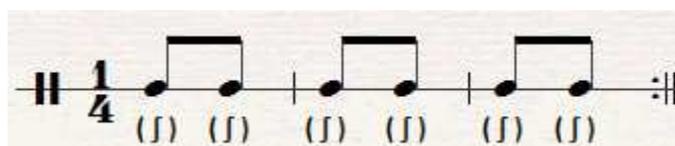
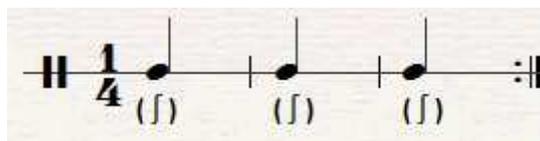
⁵⁷ “[ʃ] = (“ch”) =>> (“chave / xícara”). Alfabeto Fonético Internacional (IPA), de acordo com SILVA, 2002, p. 57. Outras citações de fonética do português serão igualmente feitas em concordância com essa fonte.

Exercício 4: Subdivisão do Sopros

O exercício de subdivisão do sopros tem o objetivo de fortalecer a musculatura abdominal, proporcionar mais resistência ao corpo e conscientizar o aluno das contrações musculares que ocorrem naturalmente durante uma emissão vocal projetada.

É válido recordar que o tipo de respiração envolvida nesse exercício vem de um processo de conscientização, treino e automatização de novas atitudes respiratórias. Os exercícios são complementares, e aprender um novo exercício significa necessariamente aplicar tudo o que foi incorporado nos anteriores.

Dentro de uma pulsação dada, os alunos deverão expirar usando o fonema (f), ocupando a duração de um tempo. O condutor do exercício então, usando os dedos, irá indicar o número (dois, três ou quatro) pelo qual o aluno subdividirá o tempo, ainda soltando o ar em (f). Assim, as possibilidades de subdivisão serão:



A habilidade de obedecer musicalmente comandos ou regência, a prontidão na execução de um novo ritmo indicado e o aprendizado de padrões rítmicos também são ganhos essenciais nesse exercício.

Tive contato com muitas variações deste exercício, tanto em aulas particulares, quanto em oficinas, quanto na universidade, nas aulas do professor Ernani Maletta. Porém, a descrição acima é da minha visão do exercício, e da forma como o sistematizei em sala de aula.

Exercício 5: Apoio Diafragmático – Balões

O corpo humano possui mecanismos sistematizados que são acionados de acordo com um objetivo cotidiano. O apoio é um desses mecanismos e é muito perceptível em várias situações. Tomemos como exemplo um recém-nascido, que chora com muita intensidade e projetadamente, com o objetivo de chamar a atenção dos pais para alguma necessidade básica; a contração muscular na parte superior do abdome é muito evidente.

Tenho percebido que a ideia de apoio não é, para muitos alunos, nada clara. Acredito que essa falta de clareza vem de uma necessidade de explicação, de conceituar para si mesmo o que é o apoio. Penso que, uma vez que o apoio é um movimento, que provoca uma sensação, a tentativa de se conceituar e de se pensar o que é o apoio não ajuda na prática. Julgo que, muito mais importante do que compreender intelectualmente o apoio é entender fisicamente o apoio, saber acioná-lo, automatizá-lo nas emissões vocais para, assim, talvez conceituá-lo.

Tive contato com o trabalho de apoio diafragmático através do balão durante o minha graduação em teatro na UFMG, mais especificamente, com o professor Eugenio Tadeu. Neste exercício, busco uma ação cotidiana que acione a musculatura do apoio, que é soprar um balão de festa.

O objetivo de encher o balão faz com que a musculatura responda automaticamente. Ou seja, o apoio não é algo que se deva necessariamente ser ensinado, e sim, percebido enquanto um recurso que o corpo já sabe fazer sozinho. Com essa percepção ativada, o segundo passo é automatizar o uso do apoio para a emissão vocal. Creio que a única forma de se automatizar o movimento é com o treinamento contínuo.

O exercício é muito simples; trata-se de simplesmente deixar que os alunos encham seus balões, sem dar qualquer tipo de explicação prévia. Falar sobre os efeitos desse exercício antes de sua execução pode fazer com que os alunos interfiram na resposta corporal automática. Ao soprar o balão, o apoio é acionado, e o simples ato de soprar o balão repetidas vezes faz com que a musculatura trabalhe. Depois de várias sopradas livres, instrui-se ao aluno que sopra novamente, dessa vez percebendo as modificações que acontecem no corpo durante o ato de soprar o balão. O aluno logo percebe a contração da musculatura abdominal. Uma vez consciente dessa contração, pede-se que o aluno sopra e interrompa o enchimento do balão, mantendo a musculatura do apoio contraída, várias vezes. Em seguida, deverá soprar, interromper, manter o apoio e conversar livremente, com a musculatura ativada.

O balão acompanha também o período de vocalização. Especialmente nas primeiras aulas, pede-se que, entre um vocalize e outro, se sopra o balão várias vezes, no intuito de incorporar o movimento do apoio.

Exercício 6: Projetando a Voz (Chamando a Mãe e Vaiando o Goleiro)

Cicely Berry afirma, a respeito da projeção vocal do ator:

Basicamente o que se necessita é que a voz seja grande o suficiente para ser partilhada em qualquer área que se queira partilhá-la. [...] Você precisa saber que você pode contar com um

grande volume quando se tem uma real razão para isso. (BERRY, 1979, p. 39, tradução nossa)⁵⁸

Destaco, na afirmativa acima, a última frase, em que Berry diz que, se houver um verdadeiro motivo, a voz humana é capaz de atingir um grande volume.

Neste exercício, a ideia principal é, mais uma vez, resgatar os mecanismos físicos presentes no cotidiano e usá-los em favor da voz do ator. Para isso, proponho aos alunos duas referências de situações da vida cotidiana em que a voz atinge um grande volume para alcançar um objetivo.

A primeira situação é: depois de um banho quente em um dia frio, a toalha não está no banheiro. A única pessoa presente na casa é a mãe, que está na área de serviço com o rádio ligado. O aluno deve então, ao imaginar a situação, chamar a própria mãe. O objetivo e a necessidade propostos pela situação fazem com que o aluno acione involuntariamente a musculatura do apoio que, misturada à intenção de fazer com que a voz percorra uma determinada distância, resulta numa emissão projetada.

A segunda situação é simplesmente vaiar um goleiro que acaba de tomar um gol em uma final de campeonato. A vaia, tal como a conhecemos em nossa cultura, se configura em um U agudo e projetado. A vaia, além de trabalhar a projeção, ajuda os alunos a reconhecerem suas vozes de cabeça.

Como é um exercício que envolve um uso muito intenso da voz, é recomendado que seja realizado apenas depois da vocalização com vibração de língua ou lábios⁵⁹, quando a voz já estará minimamente aquecida. Também é importante observar atentamente se algum aluno apresenta tensões excessivas durante o exercício.

⁵⁸ Basically what is required is a voice which is big enough to share in whatever area you want to share it. [...] You need to know that you can call on great volume when there is a real reason for it. (BERRY, 1979, p. 39)

⁵⁹ Um exemplo de exercício dessa natureza é o *Exercício 7: Vibração de Língua ou Lábios com Movimentos*, descrito na página 113 deste trabalho.

3.1.1.2 Vocalização e Vocalização com Movimentos

Stanislavski dizia que, “sem extensão, uma voz jamais poderá projetar a vida total de um ser humano” (STANISLAVSKI, 1996, p.140). A extensão vocal de uma pessoa compreende todas as notas que ela é capaz de produzir, da mais grave à mais aguda. Dentro da extensão, há a tessitura, que é a região da voz em que há mais conforto para o emissor e melhor qualidade do som. Uma pessoa tem, em média, uma extensão vocal de duas oitavas, porém, na medida em que a voz não é treinada – mesmo que amadoramente – essa extensão diminui. Cicely Berry afirma que usar a voz é um processo que necessita de um desenvolvimento muscular, adquirido através de treino, como um atleta se prepara fisicamente em busca de agilidade:

Falar e usar a voz são, em parte, ações fisiológicas que envolvem o uso de certos músculos. Assim como um atleta treina para dar aos músculos uma eficiência requerida, ou um pianista pratica para tornar mais ágeis os seus dedos, então, se você exercitar os músculos envolvidos no uso da voz, pode melhorar sua eficiência no som. (BERRY, 1979, p. 9, tradução nossa)⁶⁰

Berry toca num ponto importante em seu apontamento, que é o aumento da qualidade do som que o treino diário proporciona. Segundo ela, o exercício contínuo torna a musculatura confiável, produtora de sons projetados e bem definidos, cheia de possibilidades expressivas para o ator:

Quanto mais exercícios você faz, mais perceberá que pode contar com o uso dos músculos de forma satisfatória, pois quando os músculos estão trabalhando bem o som será bem definido. Você estará fazendo o que faz um atleta: preparando os músculos que precisa para um trabalho em particular. (BERRY, 1979, p. 44, tradução nossa)⁶¹

⁶⁰ Speaking and using the voice is partly a physical action involving the use of certain muscles, and, just as an athlete goes into training to get his muscles to the required efficiency, or a pianist practices to make his fingers more agile, so if you exercise the muscles involved in using the voice, you can increase its efficiency in sound. (BERRY, 1979, p. 9)

⁶¹ The more you do the exercises the more you will realize that it is the satisfactory use of the muscles that you must rely on, for when the muscles themselves are working right the sounds will be properly defined. You are only doing what an athlete does, and that is preparing the muscles you need to do a particular job. (BERRY, 1979, p. 44)

Pensando em elaborar um treinamento eficiente para o aluno em formação, compilei uma série de exercícios de vocalização recolhidos, em sua maioria, das minhas aulas de canto lírico com o professor Paulo Henrique no curso de música da UEMG, que se mostraram, para a minha voz, de grande eficiência.

Porém, aplicar exercícios de canto lírico em alunos de teatro pode não ser a melhor ferramenta para o desenvolvimento de um ator, pois para o ator não basta ter uma voz treinada e afinada; é necessário ter consciência da voz como uma extensão do corpo para usá-la como expressão de uma totalidade. Grotowski criticava os professores de voz que eram cantores líricos, afirmando que, para o ator, a técnica do canto e o acompanhamento de piano não eram adequados para este trabalho:

Há duas maneiras diferentes de impostar a voz, uma para atores e outra para cantores, já que seus objetivos são bastante diferentes. [...] As escolas de teatro muitas vezes cometem o engano de ensinar o futuro ator a impostar sua voz para cantar. A razão disso é que muitas vezes os professores são ex-cantores de ópera e, frequentemente, um instrumento musical (o piano) é usado para acompanhar os exercícios vocais. (GROTOWSKI, 1992, p. 129)

Neste trabalho, procurei incorporar e recriar os vocalizes adquiridos através do estudo do canto lírico, na tentativa de aproximá-los da realidade da formação vocal de atores, pois acredito na contribuição do canto para o ator, desde que usada de forma direcionada. Para isso, criei alguns exercícios com séries de movimentos, que chamo neste trabalho de *Vocalização com Movimentos*, que possui três objetivos fundamentais:

- 1) usar todo o corpo na emissão vocal, reconhecendo a natureza física da voz, treinando o ator para emitir sons vocais e se movimentar ao mesmo tempo.
- 2) reconhecer as variações sonoras (especialmente em relação à altura e à melodia) dos exercícios, compreendendo sua lógica sonora através da associação direta do movimento sonoro com o movimento.

3) promover a concentração do aluno e do coletivo, através do movimento em uníssono com a turma.

Descrevo, em seguida, alguns destes exercícios. Para os movimentos relativos à altura das notas, o aluno é instruído a imaginar um “teclado imaginário” no chão, que deve ser tocado com os pés. Ou seja, para cada intervalo ascendente, o aluno dá um passo para frente, e para intervalos descendentes, passos para trás. O tamanho da passada indica o tamanho do intervalo; em um intervalo de terça, por exemplo, o passo equivale a uma distância maior que se fosse uma segunda. Esta lógica pode ser aplicada a melodias simples, e será usada posteriormente em outros exercícios do treinamento auditivo proposto neste trabalho.

*Exercício 7: Vibração de Língua ou Lábios com Movimentos*⁶²

Este vocalize foi recolhido durante as aulas de canto lírico do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, ministradas pelo professor Paulo Henrique Campos. O exercício, que envolve vibração de língua e lábios, é um aquecimento vocal, em que o ato de vibrar ativa a circulação sanguínea nas pregas vocais. Além do claro objetivo de aquecer a voz, preparando-a para o trabalho, proponho uma movimentação que trabalha a coordenação motora do aluno, a consciência do movimento sonoro que acontece na melodia, além de ser um aquecimento de todo o corpo, evitando a ideia de que, para se trabalhar a voz, é preciso estar parado.

O aluno deverá, usando a vibração, executar a seguinte melodia, que modula de meio em meio tom:

⁶² Uma versão filmada deste exercício encontra-se disponível em DVD nos anexos deste trabalho. Também disponível no link <http://youtu.be/c7hY-rKBQos>



A movimentação consiste em dar um passo para frente nos movimentos sonoros ascendentes e um passo para trás nos movimentos sonoros descendentes. No caso desse exercício, não é possível, por causa do andamento proposto, dar um passo a cada nota. Portanto, o aluno começa o exercício dando um passo no mesmo lugar (uma vez que na primeira nota do exercício não há movimento ascendente ou descendente da melodia). No tempo 2 do primeiro compasso, o aluno dá um passo à frente, acompanhando o movimento ascendente da melodia. A lógica dos passos continua; o aluno dá um passo para trás no primeiro tempo do segundo compasso e um passo para frente no segundo tempo do segundo compasso. No terceiro compasso, em que a melodia é exclusivamente ascendente, o aluno dá um passo para frente no primeiro tempo e outro no segundo. No quarto compasso acontece exatamente o oposto; como a melodia é descendente, o movimento é de dar passos para trás, um no primeiro tempo e outro no segundo.

Aliado ao andamento e à execução vocal da melodia, o movimento do corpo configura-se em um balanço para frente e para trás.

A execução desse exercício envolve uma coordenação motora muito precisa. Portanto, trata-se de um exercício de prática contínua, que é treinado pelos alunos a cada aula. Nos primeiros momentos de aprendizagem do exercício, ele é feito em roda, com os alunos de mãos dadas. Desta forma, o aluno pode experimentar o exercício também através da cópia do movimento do outro e do movimento em uníssono do grupo.

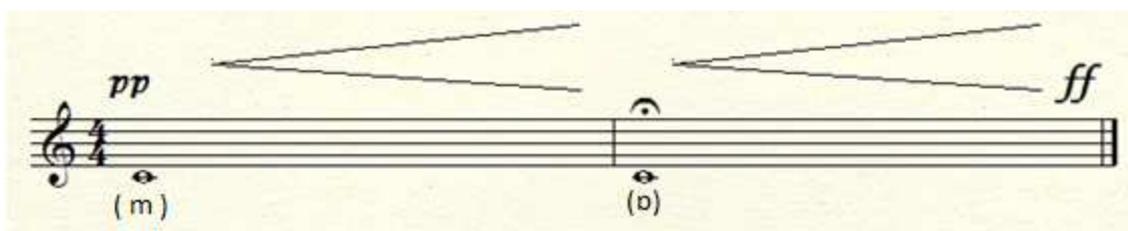
Após alguns meses de treinamento do exercício, o movimento torna-se mais natural. Nesse momento é possível desfazer a roda, ocupar o espaço livremente e até mesmo adicionar outros movimentos. Os alunos, quando

passam a dominar o exercício, têm a liberdade de criar novos movimentos, desde que eles respeitem a lógica do passo à frente para movimentos melódicos ascendentes e do passo para trás para movimentos melódicos descendentes.

Exercício 8: “Sementinha”⁶³

Este exercício, inventado por mim, busca especialmente o desenvolvimento da projeção da voz, através do apoio, da colocação e impostação e da atitude corporal do aluno em relação à intensidade de sua voz.

É um exercício de uma única nota, de intensidade crescente:



O nome dado ao exercício veio dos próprios alunos, por causa da imagem mental que é usada para a execução da nota.

O aluno começa com o corpo encolhido, emitindo a nota em intensidade *pianíssimo*, usando o fonema [m]. Na medida em que o som cresce (ficando cada vez mais forte), o aluno vai expandido o corpo, abrindo a boca, transformando o [m] em [o] (ô), abrindo os braços e expandido o tronco, como se realmente fosse uma semente que vai crescendo e ocupa cada vez mais o espaço.

Ao chegar ao limite de seu alongamento, o som que o aluno deverá emitir, com a mesma nota de antes, deverá ser *fortíssimo*. O uso da imagem neste exercício é importante, pois ao expandir o corpo o aluno imagina a sua voz

⁶³ Uma versão filmada deste exercício encontra-se disponível em DVD nos anexos deste trabalho. Também disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=6lv3C4q_DEE

saindo por todas as suas extremidades, o que faz com que sua voz alcance maior projeção.

É importante conduzir o exercício lembrando o aluno de ativar a musculatura abdominal no apoio.

Exercício 9: Vocalização com Vogais

Este exercício não possui uma movimentação na sua execução, apesar de ser possível aplicar mesma lógica de passos para frente e para trás, como no exercício anterior. Portanto, é usado neste treinamento exatamente da forma como foi observado, nas aulas de canto lírico do professor Paulo Henrique Campos.

Incorporando todos os elementos de apoio, colocação da voz e projeção, o aluno canta uma melodia descendente:



As mulheres executam a melodia com o fonema [u] na voz de cabeça; por ser numa vogal de ressonância frontal, é um fonema que favorece a projeção e a colocação da voz de cabeça. Na voz de peito feminina, assim como para os homens, o fonema usado é (ô) (ou [o]). Ao atingir tonalidades mais agudas, as alunas deverão gradativamente transformar o fonema [u] em [a], e os homens o fonema [o] em [e]. Essa modificação de vogais dá mais espaço para a emissão de notas agudas, acompanhando as mudanças de registro que acontece na voz na passagem da região média para a aguda, e da região aguda para a hiperaguda.

Este exercício trabalha questões muito técnicas, como afinação, apoio, projeção e modificação de vogais nos diferentes registros. É um exercício que exige do aluno uma escuta muito apurada de sua voz. Esse treino contínuo fortalece a musculatura, melhora a afinação e amplia a extensão vocal do aluno.

Exercício 10: “Pulga”

A *Pulga* é uma pequena canção utilizada como aquecimento em um dos corais em que cantei na minha infância, cujo autor eu desconheço. Trata-se de uma escala maior, primeiro ascendente e depois descendente. A letra da canção associa o movimento sonoro da escala ao movimento de uma pulga passeando pelo corpo de uma pessoa:

Canto

Há u - ma pul - ga no meu de - do do pé es -

tá for - mi - gan - do no meu cor - po to - do em

ci - ma da bar - ri - ga em ci - ma do na - riz

The image shows a musical score for a vocal exercise. It consists of three staves of music in 2/4 time, written in a treble clef. The first staff is labeled 'Canto'. The lyrics are in Portuguese and describe a flea crawling on a person's body. The melody is a simple scale, first ascending and then descending. The lyrics are: 'Há u - ma pul - ga no meu de - do do pé es - tá for - mi - gan - do no meu cor - po to - do em ci - ma da bar - ri - ga em ci - ma do na - riz'.

7
há u - ma pul - ga na ca - be - ça

9
Há u - ma pul - ga na ca - be - ça es-

11
tá for - mi - gan - do pa - ra bai - xo em

13
ci - ma da bar - ri - ga em ci - ma do na - riz

15
Há u - ma pul - ga no meu de - do do pé.

Na presente pesquisa, a *Pulga* é um dos exercícios de vocalização com movimentos, porém, não segue a lógica dos passos proposta no exercício 6. O aluno, ao cantar a canção, toca as partes de seu corpo em que a pulga vai passando, com batidas regulares (a cada meio tempo), que remetem aos saltos da pulga.

Neste exercício, o aluno poderá aplicar o que foi aprendido nos outros exercícios de vocalização (apoio, projeção, extensão, dicção, intensidade).

3.1.1.3. Dicção

No prefácio do livro *La Palabra en La Creación Actoral*, o diretor de teatro José Luiz Gómez, ao discorrer sobre o trabalho de Stanislavski, ressaltava uma importante questão:

A dicção aperfeiçoada não deixa de ser “trabalho de boca”, e a boa transmissão das ideias explícitas do texto – onde ficam as implícitas? – é

um passo racional básico do trabalho do ator, mas apenas um passo entre muitos outros. (GÓMEZ in KNÉBEL, 2000, p. 9)⁶⁴

Nessa afirmativa, o estudioso reconhece a importância do “trabalho de boca”, mas destaca que só o trabalho de dicção não é suficiente para o trabalho do ator. Os exercícios descritos a seguir fazem parte do treinamento técnico do aluno, e configuram-se, nas palavras de Gomez, como *trabalho de boca*.

Exercício 11: Sequência de Trava-Línguas

A sequência de trava-línguas proposta neste exercício vem de tradições orais da língua portuguesa. Os três trava-línguas que compõem a sequência são:

*Num ninho de amafagafas
Tem cinco amafagafinhos
Quando a amafagafa guinfa
“Guinfa” cinco amafagafinhos.*

Traga depressa três pratos de trigo para três tigres tristes.

*Gato escondido com rabo de fora tá mais escondido que
rabo escondido com gato de fora.*

Na sequência do exercício os trava-línguas são executados em um pulso dado pelo metrônomo, por ritmos já gravados no teclado, ou por marcação do tambor, e possuem as seguintes métricas:

⁶⁴ La dicción perfeccionada no deja de ser “trabajo de boca”, y la buena transmisión de las ideas explícitas del texto – ¿dónde quedan las implícitas? – es un paso racional básico del trabajo del actor, pero sólo un paso entre muchos otros. (GÓMEZ in KNÉBEL, 2000, p. 9)

Voz 4/4

Num ni - nho de a - ma - fa - ga - fas tem

³

cin - co a - ma - fa - ga - fi - nhos Quan - do a - ma - fa - ga - fa - guin - fa, guin - fa

⁵

cin - co a - ma - fa - ga - fi - nhos

Voz 2/4

Tra - ga de - pres - sa três pra - tos de

³

tri - go pa - ra três ti - gres tris - tes

Voz 6/8

Ga - to es - con - di - do com ra - bo de fo - ra tá

³

mais es - con - di - do que ra - bo es - con - di - do com

⁵

ga - to de fo - ra

Após o período de aprendizagem do trava-línguas e da métrica, a sequência é executada em andamentos mais lentos, que vão sendo acelerados na medida em que a dicção dos alunos fica mais precisa.

No período da disciplina em que são abordados os parâmetros do som, a sequência de trava-línguas é também um momento em que os conhecimentos podem ser aplicados. Por exemplo, uma frase deve ser falada com a altura ascendente, e descendente na próxima frase; ou senão *piano* e *forte*; ou *crescendo* e *diminuendo*.

3.1.2. Treinamento Auditivo

O treinamento é algo presente na vida do ator e do docente, não só durante a sua formação como também em sua vida profissional. É durante a rotina de treinamento que o artista e o professor se capacitam, desenvolvem suas habilidades pessoais; no caso do ator, o treinamento é onde ele enfrenta e supera suas dificuldades; para o professor, o treinamento é onde se trabalha as dificuldades de seus alunos.

Na medida em que o tempo passa, o ator vive experiências que o transforma; cada transformação, o efeito do tempo e os conhecimentos que o ator adquire ao longo de sua vida tornam-se repertório do corpo, matéria prima técnica e poética para a criação cênica. O treinamento é, também, um espaço de autodescoberta e renovação. Eugenio Barba afirma, a respeito do treinamento do ator:

O treinamento não ensina a interpretar, a se tornar hábil, não prepara para a criação. O treinamento é um processo de autodefinição, de autodisciplina que se manifesta através de reações físicas. Não é o exercício em si mesmo que conta – por exemplo, fazer flexões ou saltos mortais – mas a motivação dada por cada um ao próprio trabalho, uma motivação que, ainda que banal ou difícil de se explicar com palavras, é fisiologicamente perceptível, evidente para o observador. Essa abordagem, essa motivação pessoal decide o sentido do treinamento, da superação dos exercícios particulares, na verdade movimentos ginásticos estereotipados. [...] O treinamento não é uma forma de ascetismo pessoal, uma dureza hostil em relação a si mesmo, uma perseguição do corpo. O treinamento é um teste que coloca à prova as próprias intenções, até onde se está

disposto a empenhar toda a própria pessoa naquilo em que se acredita e que se afirma; a possibilidade de superar o divórcio entre intenção e realização. Esse trabalho cotidiano, obstinado, paciente, com frequência no escuro, às vezes até em busca de um sentido, é um fator concreto de transformação cotidiana do ator como homem e como membro do grupo. Esta imperceptível transformação cotidiana do próprio modo de ver, de se aproximar dos problemas da própria existência e da existência dos outros e julgá-los; esta aferição dos próprios preconceitos, das próprias dúvidas – não através de gestos e frases grandiloquentes, mas através da silenciosa atividade cotidiana – se reflete no trabalho, que reencontra novas motivações, novas reações: então, o próprio norte se desloca. (BARBA, 1991, p. 59)

No treinamento do ator a música se faz presente principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento vocal. Exercícios de canto e dicção são muito importantes, porém, muitas vezes não ultrapassam o limite da técnica. Quando se fala em técnica vocal no teatro, geralmente há uma associação direta com a técnica vocal do canto. Apesar de o canto ser um recurso expressivo do ator e um excelente recurso em sala de aula, não é suficiente para a formação vocal aplicada à atividade cênica. A voz enquanto discurso cênico necessita de outro tipo de estudo musical, aplicado à fala do ator e suas implicações em cena, considerando a recepção efetiva de uma mensagem. A arte do ator é uma linguagem que não possui uma única técnica específica, sistematizada, passível de ser aplicada às diferentes possibilidades estéticas e discursivas que o teatro possui. Cada tipo de teatro demanda um tipo de pesquisa e estudo, e as possibilidades são infinitas. Por isso, o treinamento deve ter um caráter amplo, objetivado no desenvolvimento de uma consciência a respeito do som, de forma que o ator seja capaz de reunir recursos criativos que atendam a diferentes demandas estéticas.

O treinamento desenvolvido nesta dissertação tem como objetivo proporcionar ao aluno um espaço de investigação, não somente das possibilidades fisiológicas de seu aparelho fonador, mas também possibilidades poéticas que ele oferece. É também uma tentativa de conduzir o aluno a desenvolver a difícil habilidade de canalizar seus anseios, extraíndo de si mesmo a matéria prima para a composição organizada de um processo comunicativo.

Na formação vocal do ator, o desenvolvimento auditivo é de suma importância: afinal, é através do ouvido que recebemos e reconhecemos os sons. Um ator com uma audição sensível aos sons, e tendo consciência desses sons, será capaz de analisar a sua própria emissão vocal e modificá-la onde for necessário. Para Berry, escutar bem é um aspecto importante para um uso mais amplo e completo da voz:

Escutar apuradamente é um dos fatores mais importantes para se usar a voz em sua totalidade, pois a exatidão com que escutamos se relaciona diretamente a como respondemos vocalmente. As pessoas tendem a escutar com muito menos cuidado na vida diária do que admitiriam. Enquanto escuta, você está se preparando para o que você vai dizer ou fazer ao terminar de ouvir. A mente se divide e chega a conclusões antes de ouvir o todo. (BERRY, 1979, p. 123, tradução nossa)⁶⁵

Berry destaca que, em geral, a escuta cotidiana não é tão atenciosa quanto poderia. Porém, no caso do ator, a escuta demanda uma atenção especial, uma vez que está diretamente ligada à voz e à produção de sentido em diversos contextos:

A voz é a mistura mais complexa de o que se ouve, como se ouve e, como, inconscientemente se escolhe usá-la, à luz de sua personalidade e experiência. [...] Algumas pessoas escutam os sons com mais nitidez que os outros, e algumas pessoas produzem sons de forma mais precisa. Se você tem um bom 'ouvido', está aberto a um maior número de notas na voz, e às diferentes nuances de vogais e consoantes. (BERRY, 1979, p.7, tradução nossa)⁶⁶

⁶⁵ Listening accurately is one of the most important factors in using the voice fully, for the accuracy with which we listen relates directly to how we respond vocally. [...] People tend to listen much less accurately in daily life than would care to admit. As you listen you are preparing for what you are going to say or do after you have finished listening. The mind is split and is coming to conclusions before it has fully heard. (BERRY, 1979, p. 123)

⁶⁶ The voice is the most intricate mixture of what you hear, how you hear it, and how you unconsciously choose to use it in the light of your personality and experience. [...] Some people hear sounds more distinctly than others, and some people are more accurate in their production of them. If you have a good 'ear' you are open to a greater number of different notes in the voice and to the differing shades of vowels and consonants. (BERRY, 1979, p.7)

O compositor e professor Murray Schafer discorre a respeito da vulnerabilidade da audição, e de como a grande exposição de sons pode afetar a nossa percepção dos sons. Para ele, antes de qualquer treinamento auditivo é necessário que se faça uma *limpeza dos ouvidos*:

Antes do treinamento auditivo é preciso reconhecer a necessidade de limpá-los. Como um cirurgião, que antes de ser treinado a fazer uma operação delicada, deve adquirir o hábito de lavar as mãos. Os ouvidos também executam operações muito delicadas, o que torna sua limpeza um pré-requisito importante a todos os ouvintes e executantes de música.

Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções. (SCHAFER, 1991, p.67)

Schafer, objetivando a formação de músicos, aborda os conceitos relativos ao som de uma forma muito clara, através de exemplos palpáveis e exercícios simples e eficientes; tal forma mostra-se também muito útil para a formação de atores e professores de teatro. O capítulo *Limpeza de Ouvidos*, de seu livro *O Ouvido Pensante*, será um norteador teórico do treinamento desenvolvido nesta dissertação, e muitos dos exercícios descritos do capítulo são de fácil aplicação para alunos de teatro.

Portanto, no presente treinamento, procura-se trabalhar essa abertura e desenvolvimento da audição através do estudo teórico e prático dos parâmetros do som e seus desdobramentos: frequência/altura, intensidade, andamento, duração e timbre. A seguir, para cada parâmetro abordado, será exposta uma ideia de exercício prático.

3.1.2.1. Altura/Frequência

A frequência é “o número de vibrações por segundo de um som”. (SADIE, 1994, p. 344) Cada frequência gera um som de altura definida. De acordo com

o *Dicionário Grove*, a altura é “o parâmetro de um som que determina sua posição na escala”, e é “determinada por aquilo que o ouvido capta como sendo a frequência de onda mais fundamental de um som”. (*Idem*, p. 25)

Uma sucessão de alturas compõe uma *melodia*. No *Dicionário Grove*, a melodia é definida como “uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável” (SADIE, 1994, p.592). Murray Schafer define a melodia da seguinte forma:

Parafraseando Paul Klee, uma melodia é como levar um som a um passeio. Para termos uma melodia, é preciso movimentar o som em diferentes altitudes (frequências). Isto é chamado mudança de altura. Uma melodia pode ser qualquer combinação de sons. [...] A fala usa o som em um deslizar contínuo, e chamamos a melodia da fala de inflexão.
(SCHAFFER, 1992, p. 81)

A fala cotidiana é rica em variações melódicas que são provocadas por determinadas sensações ou objetivos; tal “melodia da fala” é o que chamamos de *entonação* ou *inflexão*. Ao contrário da primeira definição de *melodia* citada anteriormente, a fala não possui padrões rítmicos definidos; a variação rítmica na fala é, talvez, ainda maior que a melódica.

Os sinais de pontuação, na língua escrita, representam ocorrências de intervenções que geram movimentos sonoros na entonação ou no ritmo da fala. Uma frase interrogativa, por exemplo, na língua escrita, é representada pelo símbolo ? . O leitor interpreta o símbolo com uma sonoridade específica que o permita interrogar o seu interlocutor. Na prática, em alguns casos, o leitor reproduz a interrogação com uma curva melódica ascendente, ou seja, o som está “subindo”. Ao contrário de uma frase afirmativa, em que, sonoramente, representamos o ponto com uma curva melódica descendente, o que, em nossa cultura, provoca a sensação de repouso:

Os sinais de pontuação exigem entonações de voz especiais. O ponto final, a vírgula, os sinais de exclamação e de interrogação e os outros têm suas próprias conotações essenciais, peculiares a cada um deles. Sem essas inflexões eles não

preenchem as suas funções. Tire ao ponto final o arremate da queda da voz, e o ouvinte não perceberá que a sentença terminou e que não vem mais nada. (STANISLAVSKI, 1996, p. 183,184)

Para o ator, o parâmetro altura dialoga diretamente com a atividade cênica, uma vez que construir entonações faz parte de seu trabalho diário. Artaud via as palavras através de seu potencial sonoro, destacando o valor da entonação no teatro, tendo-a como verdadeira música composta para as palavras:

[...] sei muito bem que também as palavras têm possibilidades de sonorizações, modos diversos de se projetarem no espaço, que chamamos de entonações. E, aliás, haveria muito a dizer sobre o valor concreto da entonação no teatro, sobre a faculdade que têm as palavras de criar, também elas, uma música segundo o modo como são pronunciadas, independente do seu sentido concreto, e que pode até ir contra esse sentido – se criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias... (ARTAUD, 2006, p. 107)

É bom para o ator que ele desenvolva a capacidade de interpretar sonoramente o que cada sinal de pontuação exige em termos de variação de altura e ritmo e, a fim de transmitir intenções específicas através de sua inflexão. Para manipular as frases, o ator precisa dominar os sons que ele mesmo produz, conhecê-los e organizá-los. Entretanto, o processo de desenvolvimento auditivo é longo e, muitas vezes, os atores acabam viciados em determinados padrões de entonação por muito tempo. Para que o ator consiga sair desse lugar-comum, ele precisa ser capaz de reconhecer e distinguir os sons que ele produz, e isso requer um treinamento de percepção auditiva.

Nesta dissertação, o trabalho proposto que se refere ao parâmetro altura envolve a elucidação do próprio conceito de altura e de frequência, acompanhado de exercícios de percepção musical. O solfejo através de gráficos e números também pode contribuir para a compreensão do conceito de altura, pois associa o som a imagens, proporcionando mais clareza. Um dos

Os alunos devem ouvir e memorizar a melodia, para, em seguida cantá-la enquanto sobem e descem a escada. A lógica das subidas e descidas dos degraus é a mesma do exercício 8 (Vibração de Língua e Lábios com Movimentos). Em intervalos ascendentes, o aluno sobe a escada, e desce, nos intervalos descendentes. Segundas maiores correspondem a um degrau. Em intervalos de terça, o aluno pula um degrau. Em segundas menores (ou seja, semitons), apenas tocam o degrau seguinte, com um pé só.

Na medida em que o aluno vai treinando as melodias e suas respectivas subidas e descidas na escada, é possível tornar as melodias mais difíceis e, até mesmo começar a cantar canções nas escadas.

3.1.2.2. Duração

A duração de um som se refere ao tempo de sua existência. O parâmetro duração, por sua complexidade, se divide em outros conceitos, como o ritmo e o andamento.

No teatro, o parâmetro duração existe de diversas formas. Tanto na duração total de um espetáculo, quanto na velocidade de cada cena. Assim, nesse caso, a duração é um parâmetro que não se remete exclusivamente aos sons que são produzidos ou reproduzidos durante um espetáculo. A duração está presente na organização dos movimentos do ator, na organização dos tempos do espetáculo, na estrutura de suas falas, na sincronia das entradas e saídas de cena, no apagar e acender das luzes.

Para Meyerhold, o entendimento e domínio do parâmetro duração, através da música, proporciona a organização dos tempos do espetáculo, o que constitui uma das bases de seu trabalho:

[...] a música é o melhor organizador do tempo em um espetáculo. O jogo do ator é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo. E aqui, a música é sua melhor aliada. Ela pode não ser ouvida, mas deve se fazer sentir. Sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música e

representado sem música. Sem ela, - e com ela: pois o espetáculo, seus ritmos serão organizados de acordo com suas leis e cada intérprete a carregará em si. (MEYERHOLD *apud* PICCÓN-VALLIN, 1989, p. 1)

No trabalho proposto, o parâmetro duração será trabalhado através do ponto de vista musical, porém, adaptado à realidade e ao trabalho do ator. Um dos conceitos fundamentais que fazem parte da duração, e que tem uma enorme relevância no trabalho do ator, é o ritmo. Schafer descreve o ritmo da seguinte forma:

Ritmo é direção. O ritmo diz: “Eu estou aqui e quero ir para lá”. [...] No seu sentido mais amplo, ritmo divide o todo em partes. O ritmo articula um percurso, como degraus (dividindo o andar em partes) ou qualquer outra divisão arbitrária do percurso. (SCHAFER, 1992, p. 87)

Schafer aborda o conceito de ritmo associando-o a imagens. Este tipo de associação é muito importante para o ator. Diferentemente do músico, não é fundamental ao ator que ele execute ritmos com tanta precisão quanto num instrumento, ou como na leitura de uma partitura musical. O ator é muito mais um *compositor* de estruturas rítmicas diversas, tanto em seus movimentos quanto em suas falas, e tais ritmos serão construídos a partir de objetivos cênicos, e não puramente sonoros.

É importante lembrar que o ritmo, independente do grau de consciência que o ator tem sobre ele, está muito presente no teatro. Mais especificamente, na voz falada, cada palavra tem sua organização no tempo. Stanislavski, que se dedicou fortemente à pesquisa do tempo-ritmo no trabalho do ator, analisa o ritmo na linguagem falada:

[...] no processo da linguagem falada, as palavras, a linha das palavras desenvolve-se no tempo e esse tempo é dividido pelos sons das letras, sílabas, palavras. Esta divisão de tempo forma partes e grupos rítmicos. A natureza de certos sons, sílabas e palavras exige uma enunciação partida, comparável às notas de música de valor $1/8$ e $1/16$. Já outros precisam ser ditos de modo mais extenso, mais ponderável, mais pesadamente, como notas inteiras, de meio compasso. Além disso, alguns sons e sílabas

recebem uma acentuação rítmica mais forte ou mais fraca; e um terceiro grupo ainda pode não ter nenhum acento. Estes sons falados, por sua vez, são entremeados de pausas, descansos respiratórios, das mais variáveis extensões. Todas estas são possibilidades fonéticas com as quais pode-se amoldar uma variedade infinita de tempos-ritmos da fala. Utilizando-os o ator desenvolve para si mesmo um estilo de falar proporcionalmente bonito. (STANISLAVSKI, 1996, p. 300)

Ao discorrer sobre o ritmo das palavras, Stanislavski recorre a termos musicais e faz diversas analogias às ideias de divisão e compasso. O ator, em sua fala, tanto cotidiana quanto cênica, já executa ritmos variados. Porém, a consciência da duração e da estrutura da organização dos tempos permite que o ator maneje com propriedade a forma como ele vai falar determinado texto. Stanislavski ainda afirma que o ritmo tem o poder de mudar o sentido de uma frase ou palavra, e que cada modificação rítmica é de profunda significação:

[...] a medida certa das sílabas, palavras, fala, movimentos nas ações, aliados ao seu ritmo nitidamente definido, tem significação profunda para o ator. (*Idem, Ibidem*, p. 260)

O teórico Patrice Pavis, ao enumerar parâmetros de análise das vozes dos atores, ressalta a relevância do *fluxo verbal*, o que podemos associar diretamente ao ritmo da elocução:

Entre esses fatores objetivos – frequência, intensidade, timbre, - é provavelmente o fluxo verbal que apresenta para a representação teatral as propriedades mais pertinentes. Vamos anotar particularmente, para essa análise da elocução:

- a continuidade/descontinuidade do fluxo verbal;
- as cisões e as pausas: tamanho, lugar, função;
- a rapidez da elocução comparada à norma cultural e individual do auditor. (PAVIS, 2011, p. 124)

É possível notar, na afirmativa acima, termos que se referem diretamente à duração dos sons, como *continuidade* e *descontinuidade*, *tamanho*, *lugar* e *função* de pausas, e *rapidez* da elocução, o que se refere ao conceito de andamento. O andamento, que é um dos desdobramentos do parâmetro

duração, significa a velocidade com que determinada estrutura rítmica será executada. Alterações de andamentos, tanto na fala quanto no movimento do ator, também têm o poder de alterar o significado do que está sendo feito em cena.

Nesta dissertação, os exercícios que trabalham o parâmetro duração se referem, mais especificamente, aos conceitos de ritmo e andamento que, inclusive, são muito confundidos entre si, entre os profissionais de teatro. O trabalho proposto envolve a elucidação destes conceitos, através, também, de exercícios de percepção e leitura musical através de gráficos. Os exercícios presentes no treinamento técnico que abordam mais explicitamente os conceitos de ritmo e andamento são os exercícios que envolvem movimentos (uma vez que os movimentos possuem ritmos definidos) e o exercício 12 (Sequência de Trava-Línguas), em que é possível perceber claramente o ritmo de textos falados, além de trabalhar os textos em andamentos diferenciados.

*Exercício 13: Compassos Quaternário, Ternário, Binário e Unário com Movimentos*⁶⁸

Este exercício foi recolhido das muitas aulas do professor Ernani Maletta que tive a oportunidade de acompanhar enquanto monitora das disciplinas da área de voz no curso de graduação em teatro da UFMG.

Trata-se de um exercício que, assim como muitos descritos anteriormente, envolve o canto simultâneo ao movimento. O condutor ensina aos alunos, usando passadas no chão, quatro formas de contar e organizar os tempos de um trecho musical: uma quaternária, uma ternária, uma binária e uma unária.

Os alunos deverão cantar a escala de dó maior, ascendente e descendente, pronunciando os nomes das notas. Porém, nesta sequência cantada, o

⁶⁸ Uma versão filmada deste exercício encontra-se disponível em DVD nos anexos deste trabalho. Também disponível no link <http://youtu.be/7ZM3R4ED2vo>

compasso é alternado; na primeira escala cantada, o movimento é ascendente e, o compasso, quaternário. Da segunda vez, o movimento é descendente e o compasso é ternário. Da terceira, compasso binário e movimento ascendente. Da quarta e última vez, a escala é descendente e, o compasso, unário. Tal organização pode ser visualizada através da partitura abaixo:



Ao cantar a escala pela primeira vez, em compasso quaternário (compassos 1 ao 8 da partitura acima), o aluno dá um passo a cada pulso, formando, com o movimento, a figura de um quadrado; cada passo marcaria, no chão, um dos vértices deste quadrado. A mesma lógica se aplica ao compasso ternário (compassos 9 ao 16), porém, a figura formada no chão pelas passadas dos alunos é um triângulo. No compasso binário, o aluno marca, com as passadas, dois pontos, formando uma reta; no compasso unário, apenas pontua o chão com um dos pés:

Compasso Quaternário:



Compasso Ternário:



Compasso Binário:



Compasso Unário:



O exercício, além de proporcionar um treinamento de coordenação motora e de canto, ajuda o aluno a identificar e executar diferentes estruturas métricas, introduzindo a ideia de compasso na música.

Na medida em que os alunos vão dominando o exercício, novas informações são acrescentadas, como bater uma palma no primeiro tempo de cada compasso, ou dividir a turma para fazer o exercício em cânone.

Exercício 14: Sequência Rítmica de Movimentos

Este exercício, inventado por mim, aborda vários aspectos da duração, como a pulsação, a métrica e o ritmo. Portanto, trata-se de um exercício longo, que pode durar várias aulas. O objetivo deste exercício é aguçar a percepção do aluno para a duração de eventos sonoros e para a organização rítmica de uma frase ou peça.

Exercícios introdutórios são necessários, pois o aluno precisará ser capaz de reconhecer e distinguir os sons e suas respectivas durações. Para isso, sugiro, como introdução ao assunto (além do exercício 14), práticas prévias de pulsação e ritmo, como bater palmas na pulsação de uma melodia conhecida e, em seguida, bater palmas no ritmo da mesma melodia. Os alunos também deverão estar preparados para diferenciar sons curtos e longos. É importante, também, que os alunos já tenham se familiarizado na teoria com os conceitos de duração e ritmo.

O exercício é feito ao som de uma peça musical. Ouvindo a música, os alunos deverão caminhar pelo espaço. Durante a caminhada, são instruídos a perceber a pulsação da música e a caminhar de acordo com essa pulsação: cada passo deverá ser dado simultaneamente a cada pulso da música. Depois, deverão perceber como os tempos da música estão organizados, ou seja, qual é métrica de cada uma delas (se o compasso é binário, ternário ou quaternário).

Em seguida os alunos são instruídos a identificar cada componente da música; além de sua pulsação e sua métrica, perceber quais são os instrumentos envolvidos, prestar atenção a cada um separadamente, e reconhecer qual é o papel de cada um deles na peça como um todo. Depois, os alunos devem eleger um dos instrumentos e improvisar movimentos em diálogo com o instrumento escolhido. Com isso vários movimentos, com várias durações diferentes, serão criados. Depois de experimentar, os alunos devem compor uma frase rítmica com os movimentos que criaram, com a duração de três compassos.

Cada aluno mostra para a turma sua frase rítmica e, em conjunto, a turma elege e aprende a executar cinco dos movimentos apresentados, escolhendo movimentos de durações variadas.

Os cinco movimentos passam a ser repertório comum do conjunto. Então, cada aluno compõe uma nova frase rítmica, usando o repertório de movimentos, também com a duração de três compassos; porém, desta vez, com um metrônomo marcando o tempo. Em seguida, cada um mostra sua frase para a turma, que elegerá 3 frases para serem aprendidas por todos.

As três frases, depois de aprendidas e executadas, serão, em conjunto, analisadas e os alunos, reunidos em grupos, deverão representar graficamente, em um papel, a estrutura rítmica de uma das frases. Nesta representação duas regras são apresentadas: a primeira delas convencionada que cada movimento seja descrito com o número de tempos que ele dura; a segunda é que cada compasso seja delimitado por uma barra, assim como são divididos os compassos nas partituras musicais.

Depois de desenhadas, as representações rítmicas são expostas para a turma e discutidas, observando se o desenho deixa clara a duração de cada um dos movimentos, e se a representação do ritmo está de acordo com a frase executada.

A última parte do exercício consiste na criação conjunta de sons vocálicos que correspondam à duração dos movimentos e ao que cada um deles sugere. Em outras palavras, os sons deverão combinar com os movimentos, não só em duração, mas também em sentido.

Para trabalhar o conceito de andamento e, especialmente para ajudar o aluno a diferenciá-lo do ritmo, as frases rítmicas, depois de sonorizadas, podem ser executadas muitas vezes em andamentos diferentes, a partir de marcações diversas do metrônomo.

3.1.2.3. Intensidade

A intensidade ou amplitude de um som é a sua característica que determina se o som é forte ou fraco – ou alto e baixo, na linguagem cotidiana. Na música, geralmente os termos alto e baixo são referentes ao parâmetro altura, ou seja, são sinônimos dos termos agudo e grave, respectivamente. O Dicionário Grove diferencia os dois parâmetros ao explicar, do ponto de vista acústico, a reverberação do som:

O som é gerado por vibrações transmitidas à atmosfera pela fonte sonora como flutuações de pressão, e daí ao tímpano do ouvinte. Quanto mais rápida a vibração (ou maior sua “frequência”) mais agudo o som. Quanto maior a amplitude da vibração, mais intenso será o som. (SADIE, 1994, p. 5)

Para Murray Schafer, a intensidade é a responsável por dar a ilusão de perspectiva na música. Ele a define da seguinte forma:

Som forte – som fraco. Adição da terceira dimensão ao som pela ilusão de perspectiva. [...] Se a amplitude é a perspectiva na música, podemos concluir que o som se movimenta à vontade do compositor, em qualquer lugar, entre o horizonte acústico e os tímpanos do ouvinte. (SCHAFER, 1992, p. 77, 78)

É interessante notar que, para Schafer, a variação das intensidades faz com que o som se movimente, proporcionando as sensações de aproximação e

afastamento do som. A essa variação de intensidades dá-se o nome de *dinâmica*, definida abaixo pelo Dicionário Grove:

[Dinâmica:] Aspecto da expressão musical resultante de variação na intensidade sonora. [...] As indicações padrão de dinâmica são assim convencionadas: *pp* (*pianíssimo*, “com volume sonoro muito reduzidos”), *p* (*piano*, “com pouco volume sonoro”), *mp* (*mezzo-piano*, “com volume moderado”), *mf* (*mezzo-forte*, “moderadamente intenso”), *f* (*forte*, “com intensidade sonora”) e *ff* (*fortíssimo*, “com muita intensidade sonora”). (SADIE, 1994, p. 268)

Além das indicações de dinâmica citadas acima, existem também suas variações, que são as possibilidades de movimentação da intensidade: o *crescendo* (quando um som *piano* torna-se gradativamente mais *forte*) e o *diminuendo* (quando um som *forte* torna-se gradativamente mais *piano*).

Para o ator, a intensidade é um parâmetro importante, uma vez que o som de sua voz precisa ter um longo alcance. Ao ator, especialmente ao iniciante ou em formação, desenvolver uma voz com a capacidade de atingir e manter intensidades fortes é um grande objetivo a ser alcançado.

Além disso, a intensidade presente na fala cotidiana é capaz de demonstrar características e intenções dos falantes. Uma pessoa muito tímida, por exemplo, comumente apresenta uma voz de intensidade fraca. O ator, mesmo inconscientemente, varia as intensidades na sua fala em cena, de acordo com os estados e objetivos da personagem, com o contexto da cena e também de acordo com o espaço físico em que está inserido. Gayotto discorre sobre o movimento da voz do ator, usando o parâmetro intensidade, associando sua variação ao estado do personagem e, em seguida, exemplifica, citando Cicely Berry:

A voz ganha uma qualidade de movimento, pois age no acontecimento cênico. A fala vem acompanhada pelo percurso do personagem, no qual, por exemplo, o ápice de uma projeção de voz é também um momento emotivo culminante do personagem: “Normalmente aumentamos a energia do som, o volume, sem estar em equilíbrio com a energia verbal do personagem. Agora, a energia requerida para compartilhar a voz com um

grande número de pessoas somente em parte tem a ver com volume, mas tem tudo a ver com como nós preenchemos as palavras de sentido.” [...] Falar em intensidade forte no palco, então, não deve ser somente necessidade do ator, mas principalmente, e ao mesmo tempo, dirigido aos propósitos do personagem, pois as palavras devem vir esposadas pelos contextos. (BERRY *apud* GAYOTTO, 2002, p. 26, 27)

Exercício 15: Regência de Intensidades

Neste exercício, o parâmetro intensidade e seus desdobramentos (*piano*, *pianissimo*, *forte*, *fortissimo*, *crescendo* e *diminuendo*) são associados aos movimentos de encolher e expandir, assim como no exercício 9 (“*Sementinha*”).

Primeiramente, o código encolher/*diminuendo* e estender/*crescendo* é estabelecido; quando o regente fizer o movimento de encolher-se, o grupo deverá cantar uma nota com intensidade decrescente, e o contrário quando o regente expandir-se. Com o código estabelecido, cada aluno experimenta também reger o grupo. O aluno deverá usar todo o corpo no movimento, como num espreguiçar e, com isso o movimento gera um som rico em variações de dinâmica.

Em um primeiro momento, para estabelecer com clareza o conceito de intensidade, é interessante que se faça o exercício com uma única nota, previamente dada por um diapasão. Ao se trabalhar *crescendos* e *diminuendos* na voz, geralmente a frequência da nota dada aumenta, ou seja, a emissão fica mais aguda. Definir uma altura faz com que o aluno altere a intensidade sem alterar a nota, de forma que ele não confunda os dois conceitos.

Uma vez com o conceito de intensidade estabelecido, a regência pode ser feita com trechos de textos, improvisações livres e com a *Sequência de Trabalhos Línguas* (Exercício 12), durante a vocalização. Como o exercício tem um potencial expressivo muito grande, é interessante analisar com os alunos o que

cada variação na dinâmica provoca no sentido dos sons que são produzidos pelo conjunto.

3.1.2.4. Timbre

Uma determinada onda sonora, ao reverberar em uma caixa acústica, produz outras ondas sonoras, chamadas de *harmônicos*. Esses harmônicos se estruturam de diferentes formas, que variam de acordo com as caixas de ressonância em que são produzidos. A acústica, ciência que estuda o som, explica a formação e organização dos harmônicos, e como eles se organizam em determinados timbres:

acústica A ciência do som e da audição. Trata das qualidades sônicas de recintos e edificações, e da transmissão do som pela voz, por instrumentos ou por meios elétricos. [...]

A maioria dos sons musicais consiste não apenas de vibrações regulares em sua frequência particular, mas também de vibrações regulares em vários múltiplos dessa frequência. (SADIE, 1994, p. 6)

harmônicos Os sons parciais que normalmente compõem a sonoridade de uma nota musical. Eles se fazem presentes pelo fato de que tanto uma coluna de ar têm a característica de vibrar não apenas como um todo, mas também como duas metades, três terços, etc., simultaneamente. A força relativa de cada harmônico proporciona a qualidade sonora (timbre) de nota tal como ouvida. [...] Quanto mais rica em harmônicos superiores, mais brilhante a sonoridade de um instrumento; o oboé e o violino são instrumentos com muitos harmônicos mais agudos, enquanto a flauta transversa e a flauta doce têm um som fundamental mais forte e harmônicos mais fracos e em número menor. (*Idem, Ibidem*, p. 408)

Pode-se perceber, pelas definições acima, que a formação de um determinado timbre é um fenômeno bastante complexo. Para o ator, pode ser interessante saber sobre a formação do timbre através da organização dos harmônicos, mas é claro que isso está longe de ser essencial no seu trabalho em cena. Schaefer, mesmo mencionando os harmônicos, define o timbre de uma forma

mais simples e muito mais compreensível, dando exemplos poéticos e práticos, relacionando exemplificando o timbre através da fala humana:

A cor do som – estrutura dos harmônicos. Se um trompete, uma clarineta e um violino tocarem a mesma nota, é o timbre que diferencia o som de cada um. Timbre um é essa superestrutura característica de um som que distingue um instrumento de outro, na mesma frequência e amplitude. [...] O som está aborrecido com seu papel? O timbre lhe dá um guarda-roupa colorido, de peças novas. [...] A fala humana expressa essa mesma *joie de vivre* das maneiras mais vibrantes. Aí o timbre pode mudar o som de uma palavra e também o seu significado: sal, sul, sol, céu. Na fala, como som tem um timbre diferente, e mesmo a mudança desse timbre é constante e rápida. (SCHAFFER, 1992, p.75, 76)

Schafer menciona, acima, a variedade tímbrica na fala humana, presente também na diferenciação das vozes dos indivíduos. Cada pessoa possui uma característica vocal muito peculiar, formada por uma caixa de ressonância (a própria pessoa) também muito peculiar. Além disso, o timbre vocal de uma pessoa é altamente influenciado pelos aspectos psicológicos e sociais de cada indivíduo.

No caso do ator, o timbre é um dos recursos mais usados quando se objetiva fazer um tipo muito característico (um velho, uma bruxa, uma criança), ou quando se pretende construir um personagem que seja muito diferente do próprio ator. Para alterar o timbre, é necessário que alguma coisa se altere na caixa de ressonância onde o som está sendo produzido. Na voz, quando se eleva o palato mole, por exemplo, o som torna-se mais escuro e abafado; se o falante eleva a parte posterior da língua, a ressonância passa a ser mais nasal, e o som, mais metálico, rico em harmônicos agudos. As palavras que dão nome aos timbres geralmente são adjetivos: *nasal, gutural, aberto, fechado, claro, escuro, metálico, aveludado*, etc. O ator, portanto, deve explorar suas possibilidades vocais, alterando as formas de sua caixa de ressonância e descobrindo, assim, inúmeras possibilidades de timbres.

Exercício 16: Reconhecimento e Exploração dos Timbres

Este exercício tem o objetivo de conscientizar o ator dos timbres existentes em sua fala, dando-o autonomia para explorar e descobrir novos timbres.

Na sala de aula, várias palavras monossílabas são escritas em um quadro. Os alunos devem ler estas palavras em voz alta, com atenção, sendo instruídos a analisar cada sinal gráfico e perceber como cada um desses sinais modifica o som, e qual a sensação física gerada pela produção dos sons referentes a cada acento. Em seguida, a turma discute cada grupo de palavras, analisando e nomeando seus timbres. Depois, os alunos escolhem uma das palavras e tentam usar o timbre dessa palavra na leitura de um pequeno texto. Por exemplo, se os alunos escolhem a palavra *pá*, que possui um timbre aberto, eles devem ler todo o texto tentando manter essa sonoridade.

A cada timbre experimentado, os alunos discutem e relacionam as sonoridades descobertas a personagens-tipo (como velha, lavadeira, locutor, etc.) e a estados emocionais (como medo, timidez, euforia, etc.). Em seguida, cada aluno escolhe um dos timbres experimentados e ensaia uma leitura para apresentar para a turma, explorando movimentos relacionados ao timbre, criando um personagem-tipo a partir da sonoridade escolhida.

3.1.3. Partitura Vocal

Lucia Helena Gayotto, no livro *Voz, Partitura da Ação*, desenvolve uma pesquisa a respeito do registro gráfico da ação vocal do ator em cena, chamado por ela de *partitura vocal*. Para a autora, a ação vocal se constitui da junção de *recursos vocais* e *forças vitais*:

Ouvir a dimensão criadora da voz do ator é deixar-se afetar por uma ***ação vocal*** que se constitui, a um só tempo, de ***recursos vocais*** e de ***forças vitais***. ***Recursos vocais***, entendido como tudo o que se dispõe para falar, compreendem: os *recursos primários* da voz – respiração, intensidade, frequência, ressonância, articulação;

os *recursos resultantes*, que são *dinâmicas da voz* – projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase. Estes *recursos* combinados expressam as intenções e/ou sentidos vocais na emissão. [...] Quando, na emissão da voz cênica se fundem as *forças vitais* e os *recursos vocais*, tem-se o que será chamado de *ação vocal*: a voz interferindo decisivamente na situação cênica e, conseqüentemente, afetando os rumos do espetáculo e atando o espectador. (GAYOTTO, 2002, p. 20, 22)

Ao descrever os *recursos vocais*, Gayotto combina aspectos fisiológicos e sonoros da voz. Os aspectos sonoros citados por ela (intensidade, frequência, ressonância, ritmo, duração, velocidade) são, além de recursos vocais, parâmetros do som e conceitos musicais.

O ator, quando ao dizer seu texto, combina determinados recursos vocais – ou parâmetros do som – no intuito de tornar o texto expressivo, de acordo com o contexto de seu personagem no desenrolar da peça. A partitura vocal, então, descreve e registra graficamente o uso dos recursos vocais:

O texto teatral é uma composição dramática feita para ser encenada. A interpretação dos atores, entre outras coisas, produz variações no texto, e estas podem ser registradas na *partitura vocal*. [...] A *partitura vocal* descreve graficamente a voz cênica do ator em determinados momentos. (GAYOTTO, 2002, p. 37)

Gayotto descreve ainda, em seu livro, as representações gráficas usadas por ela em suas partituras:

Guia de marcas

<i>Recursos vocais</i>	<i>Exemplos de marcações</i>
------------------------	------------------------------

PAUSAS INTERPRETATIVAS

lógica	<u>quero</u> /
psicológica	<u>quero</u> //
“luftpause” ou pausa para retomada de ar	^v <u>quero</u>

ÊNFASE	<u>quero</u>
---------------	--------------

CURVA MELÓDICA

ascendente (agudizando)	 <u>quero</u>
descendente (agravando)	 <u>quero</u>
ascendente/descendente	 <u>quero</u>
descendente/ascendente	 <u>quero</u>
monotonal	 <u>quero</u>

INTENSIDADE

forte	 <u>quero</u>
fraco	 <u>quero</u>

ARTICULAÇÃO

força	<u>quero</u>
abrandamento	<u>quero</u> -----

DURAÇÃO

alongamento	<u>quero</u> •
--------------------	-------------------

VELOCIDADE

rápida	<u>quero</u> →
lenta	<u>quero</u> -----→

CADÊNCIA

silabada	<u>que/ro</u>
-----------------	---------------

Figura 4: Guia de Marcas para a Elaboração de Partituras Vocais de Lucia Helena Gayotto⁶⁹

E exemplifica o uso da notação, através de partituras elaboradas em um processo de montagem de espetáculo:

PARTITURA VOCAL DE HAMLET

1 ↓ Ophélia essa métrica me põe doente /

2 eu não sei cantar /

3 os meus suspiros /

4 mas eu te amo /

5 acima de tu/do /

6 acredita em ↓ mim /

7 teu /

8 pra ↓ sempre /

9 minha dama /

10 mais querida /

⁶⁹ GAYOTTO, 2002, p. 55.

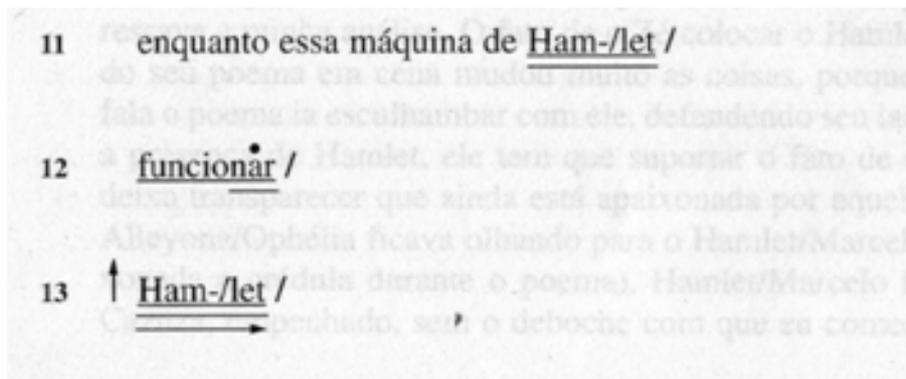


Figura 5: Partitura Vocal de Hamlet⁷⁰

A pesquisa de Gayotto sobre a partitura vocal se dá num contexto de montagem de espetáculo, com atores profissionais. Por isso, a investigação da ação vocal de cada ator é muitíssimo importante, envolve o estudo profundo do texto dramático e a complexidade de um processo de criação artística. A *partitura vocal*, nesse contexto, está a favor do ator, não o prendendo a uma combinação imutável de recursos vocais, pelo contrário, a partitura se torna uma ferramenta do ator, que registra suas descobertas vocais e as possíveis alterações ocorridas do processo:

Ela [a partitura vocal] não é categórica, no sentido de fechar-se numa única forma ou marcação; ao contrário, é mutável, multiplicando-se e transformando-se ao longo do processo criativo. A fala *partiturizada* revela uma linguagem que não só explicita os *recursos vocais*, mas os liga à situação cênica como um todo. A voz muitas vezes realiza-se também como cena e com atitude objetivada pela processualidade do personagem em sintonia com o ator, ou seja, nestas circunstâncias ela é *ação vocal*. A *partitura vocal* é o meio pela qual a *ação vocal* poderá ser (re)visitada, permitindo que ela e também outras ações cênicas sejam (re)elaboradas. (GAYOTTO, 2002, p.40, grifo da autora)

Nesta dissertação, a ideia de partitura vocal proposta do Gayotto é incorporada e recriada, pois, neste caso, a partitura vocal será usada para fins didáticos e, em um primeiro momento, não aborda a questão da ação vocal do ator, e nem está inserida em uma montagem ou texto teatral específico.

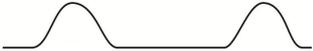
⁷⁰ GAYOTTO, 2002, p. 104.

O uso da partitura vocal, neste trabalho, tem o papel de conscientizar o aluno da disciplina *Oficina de Consciência Vocal e Musical* das características do som, trabalhadas anteriormente em sala de aula. O exercício de representar graficamente uma sequência sonora faz com o aluno reconheça cada um dos sons empregados em sua fala, conscientizando-o a respeito do som que produz. Portanto, neste caso, a partitura não será usada para registrar ações vocais de personagens construídas, e sim, de resultados de exercícios.

As indicações gráficas propostas neste trabalho para a elaboração de partituras vocais incorpora alguns dos símbolos propostos por Gayotto, juntamente com alguns símbolos já convencionados pela música, e também símbolos inventados por mim em conjunto com os alunos durante meu período de docência no curso de graduação em Teatro da UFMG.

É importante considerar que a voz falada não possui alturas definidas como em uma melodia, nem tempos muito precisos, contáveis em uma pulsação. Portanto, a partitura vocal não é capaz de registrar exatamente o que é falado e, a possível leitura dessa partitura vai necessariamente variar de acordo com o falante. Os símbolos, então, devem sempre ser relativizados. Por exemplo, o símbolo $\hat{\uparrow}$ determina que o falante use a região mais aguda de sua voz, não estabelecendo uma altura definida.

Apresento, abaixo, a tabela com os códigos propostos para a notação de partituras vocais, sugerida para a disciplina *Oficina de Consciência Vocal e Musical*:

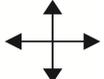
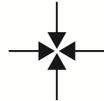
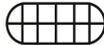
Parâmetro do Som ou Conceito Musical	Símbolo	Descrição do Som	Observações	Exemplo
Altura	↑	Agudo	Os indicativos de <i>grave</i> e <i>agudo</i> apontam um registro de referência para um trecho longo ou frase inteira. Devem ser posicionados no início de cada trecho. Também pode aparecer no caso de uma mudança repentina de registro, ocorrida após uma pausa.	↓ É doce para nós nos altos montes,
	↓	Grave		↑ Quando saímos da corrida báquica,
		Subir (Curva Melódica Ascendente)	Os indicativos de movimentos melódicos serão sempre posicionados logo acima do texto, de forma que o leitor acompanhe exatamente em que momento do texto o movimento sonoro acontece, como em um gráfico de alturas. A continuidade ou intermitência do traço da curva melódica são, também, indicativos rítmicos (ver abaixo, na sessão <i>duração</i>).	 É DOCE PARA NÓS
		Descer (Curva Melódica Descendente)		 E CAPTURAR UM BODE
		Permanecer na Mesma Altura (Monotonal)		 GRITEMOS TODAS:

Intensidade	<i>p</i>	Piano	<p>Os indicativos de dinâmica são os mesmos usados nas partituras musicais. A quantidade de indicativos pode variar de acordo com a intensidade pretendida. Nas partituras musicais, as variações são: <i>pp</i> (<i>pianíssimo</i>), <i>mp</i> (<i>mezzo piano</i>), <i>mf</i> (<i>mezzo forte</i>), <i>ff</i> (<i>fortissimo</i>). Mas também podem ser usadas mais variações livremente, como <i>pppppp</i> ou <i>fff</i>. Estes indicativos registram períodos de intensidade constante, portanto podem ser posicionados no início de uma frase indicando uma única intensidade para o trecho; podem ser usadas também em momentos pontuais de dinâmica, ou seguido dos símbolos de <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i>, especificados abaixo.</p>	 <p>f _____ ff</p>
	<i>f</i>	Forte		 <p>p _____ f</p>
				<p>↑ GRITEMOS TODAS: ↑ EVOÉ!</p>
				<p>FICAR DEITADAS NA RELVA</p>

		<i>Crescendo</i>	São usados para indicar as variações gradativas de intensidade. Nesta notação, posicionam-se logo acima da curva melódica, alinhados à palavra ou trecho em que ocorre a mudança de intensidade.	
		<i>Diminuendo</i>		
Duração	/	Pausa	As barras que indicam os momentos de pausa são posicionados entre as palavras no texto. Quanto maior o tempo de duração da pausa, mais barras são usadas. A medição exata da duração das pausas não é possível nesta proposta de partitura, uma vez que, na voz falada, não há uma pulsação definida que organiza os tempos da fala.	 
	 	Variações Rítmicas	As variações rítmicas são indicadas, além das pausas, pela continuidade ou intermitências na linha melódica. Porém, como o ritmo da fala é muito complexo, a variação rítmica contida na linha melódica não é capaz descrever	 E CAPTURAR UM BODE

			<p>o ritmo com precisão. Em picos de altura, a forma como a curva melódica é desenhada (se apresenta uma ponta ou se é arredondada, ou se é longa ou curta), indica se o movimento melódico é curto ou longo.</p>	 QUANDO SAÍMOS  EVOÉ!
		<p>Alongar Sílabas (Fermata)</p>	<p>A fermata também é um símbolo musical, e tem, nesta notação, a mesma função que na partitura musical. Posicionada logo acima da sílaba a que se refere, ela indica o alongamento da duração da sílaba, tornando-a mais longa, mas não especificando o tempo exato da duração do som.</p>	 É DOCE PARA NÓS
		<p>Stacatto</p>	<p>O <i>stacatto</i>, em italiano <i>destacado</i>, também é um símbolo convencionalizado nas partituras musicais. É posicionado exatamente em cima da sílaba, e indica que seu deverá ser curtíssimo.</p>	 EVOÉ!

Andamento		Lento	Indicam um andamento que não varia. Por isso, são sempre posicionados à frente de uma frase ou trecho. O número de setas pode variar a cada uso, de acordo com o andamento pretendido. Quanto mais lento, mais setas para trás e, quanto mais rápido, mais setas para a frente.	▷▷▷ O CHÃO REGURGITA
		Rápido		◁◁◁ EMBRIAGADOR...
		Acelerando	Os símbolos de <i>acelerando</i> e <i>retardando</i> apontam momentos de alteração no andamento. São posicionados sempre embaixo da frase em que a mudança acontece. Na medida em que o número de setas aumenta, mais acelerado ou mais retardado torna-se a frase.	FICAR DEITADAS NA RELVA ▷.....▷▷.....▷▷▷.....▷▷▷▷
		Retardando		
Timbre		Soproso	Os indicativos de timbre, se posicionados no início de uma frase, indicam que a frase inteira deverá ser falada com o timbre determinado. Quando não houver indicação, significa que o timbre usado será	✿ É DOCE PARA NÓS
		Arranhado		
		Anasalado		
		Gutural		

		Aveludado	o timbre natural da voz do falante. Se o símbolo, depois de indicado para um determinado trecho, aparecer cortado em seguida (ver exemplo), indica que o falante deverá voltar ao seu timbre natural. Em casos de ocorrências muito curtas de mudança de timbre, o símbolo aparecerá pontualmente acima da referida sílaba, acima da linha melódica.	 <p>QUANDO SAÍMOS</p>  <p>E REGURGITA DE VINHO!</p>
		Claro		
		Escuro		
		Aberto		
		Fechado		
		Sussurrado		
Articulação		Exagerada	As indicações de articulação aparecem na partitura embaixo da palavra a que se refere, como um sublinhado.	<u>EVOÉ!</u>
		Entre os Dentes		
		Abrandada		

A seguir, um exemplo de como as indicações apresentadas acima se organizam em forma de partitura.⁷¹

⁷¹ Esta partitura foi criada durante a montagem de um espetáculo do curso de graduação em Teatro da UFMG. Foi composta para registrar uma criação conjunta da ação vocal de um coro, no espetáculo *A Viagem de Thespis*, dirigido pelo professor Antonio Hildebrando, em que atuei como preparadora vocal através da disciplina *Estudo Vocal e Musical Dirigido A*. O trecho textual foi extraído do texto *As Bacantes*, de Eurípides. Uma gravação da leitura desta partitura encontra-se nos anexos deste trabalho.

Nesta dissertação, a partitura vocal proposta por mim será uma sugestão de notação para ser usada nos exercícios relativos ao trabalho do aluno com o texto falado e cantado, descritos no próximo subcapítulo.

3.1.4. Os Parâmetros do Som na Fala e no Canto em Cena

No texto do ator, os parâmetros do som e seus desdobramentos são organizados e compostos por ele próprio, de acordo com as características de seu personagem, seus objetivos e circunstâncias da cena:

O conhecimento do esquema intonativo da língua, a percepção da melodia – afirmação, interrogação, dúvida, etc. – darão indicações precisas sobre o estado da personagem, mesmo se as variações individuais entre os locutores são sempre consideráveis e logo não são imediatamente imputáveis a diferenças entre personagens. (PAVIS, 2011, p. 123)

Pavis, ao escrever *A Análise dos Espetáculos*, propõe uma forma de análise da voz do ator que aborda as características do som que o ator produz, e seus possíveis significados:

[...] a análise da voz no teatro se contentará com algumas observações simples:

- A dicção está submetida a modas: certas fluências – a rapidez ou lentidão –, a codificação de emoções facilmente reconhecíveis, a utilização de sotaques “estrangeiros”, tudo isso depende da norma do momento.
- A voz do ator é necessariamente forçada, e até deformada pela necessidade de falar em voz alta e de ser bem audível.
- É revelador notar a frequência das pausas, sua duração, sua função dramaturgica: hesitação, respiração, exergo ou construção de uma estrutura retórica bem conhecida?
- O ator, se apoderando de um texto que não é seu, mas que lhe é de algum modo soprado, deve administrar seu fôlego: fala (e mente) com a mesma naturalidade com que respira: segundo um “grupo de fôlego”, unidade do que é pronunciado entre duas pausas facilmente reconhecíveis. Esse grupo de fôlego

- compreende uma vertente ascensional, a subida da linha melódica, e uma linha de declínio.
- A melodia da frase é para ele, em seguida para o espectador, um meio de esclarecer a estrutura sintática e logo o sentido de seu texto.
 - A voz dá a reconhecer os quadros rítmicos da palavra, ou seja, “a marca mental dos primeiros ritmos da intervenção de um locutor, e as expectativas sobre o desenvolvimento posterior suscitadas por esses primeiros ritmos”.
 - Por fim, a voz é também a projeção do corpo no texto, uma maneira de fazer sentir a presença corporal do ator. Muitas vezes ela faz alternar palavra proferida e canto, ou palavra cantada (Sprechgesang).
 - Analisar a voz é também examinar a relação entre corpo e voz, a maneira pela qual o ator parece de repente incarnar uma personagem. É também escutar a voz tal como ela parece brotar do texto, a cada curva da frase enunciada. (PAVIS, 2011, p. 129)

Pavis, na análise acima, cita claramente a relevância de aspectos melódicos, rítmicos e referentes à intensidade na fala cênica, sem deixar de considerar a movimentação do ator e sua relação com a personagem que está representando. Ele relaciona os declínios e ascensões da linha melódica da fala e as durações das pausas aos estados dos personagens e, também, à construção do sentido de cada frase.

O ator, se consciente dos recursos sonoros de que dispõe, é capaz de analisar a própria fala, combinando-os em seu favor. O conhecimento dos parâmetros do som também facilita a comunicação do ator com o diretor ou com o preparador vocal durante um processo de construção de personagens e partituras vocais.

No caso da voz cantada, os parâmetros de análise descritos por Pavis também se aplicam, porém, é importante ressaltar que, no canto, a melodia – que corresponde à entonação ou inflexão na voz falada – já vem determinada pelo compositor. Neste caso, cabe ao ator apropriar-se dessa melodia, tratando-a

como um texto dramático, associando-a aos outros parâmetros para a construção de uma partitura vocal.

Exercício 17: Tipos

Este exercício foi apreendido das aulas do professor Ernani Maletta, na disciplina de Estudos Vocais e Musicais A do curso de graduação em Teatro da UFMG.

Mesmo tendo sido tirado de uma disciplina de 3º período, acredito que este exercício pode ser de grande contribuição para o aluno desde o começo do curso, pois aborda diretamente a questão dos parâmetros do som e seus desdobramentos e como se organizam no texto falado do ator.

Trata-se de uma atividade de longa duração, pois envolve um trabalho individualizado. Todos os alunos recebem, no começo da disciplina, um único trecho de texto (dramático ou não dramático) que todos devem memorizar. Também são estabelecidos os personagens-tipo que servirão como referência para a criação de pequenas cenas individuais, por exemplo, *vilão, fofoqueiro, palestrante, jornalista, galã, etc.*

Cada aluno deverá criar, ao longo da disciplina, três cenas usando o mesmo texto. A cada cena, o aluno escolherá um dos tipos pré-estabelecidos para representar através do texto. Em cada cena criada o aluno deverá registrar, em forma de partitura, sua criação vocal para cada tipo escolhido.

As apresentações das cenas acontecem da seguinte forma: o aluno apresenta a mesma cena (que deverá ser bem curta, entre 1 e 2 minutos) duas vezes. Da primeira, a turma apenas escuta a cena, de olhos fechados. Os alunos que assistem à cena tentam adivinhar qual tipo está sendo representado pelo colega, e tentam também reconhecer quais foram os recursos usados em sua fala (variações de altura, timbre, intensidade, ritmo, etc.) Na segunda apresentação, todos assistem, de olhos abertos, ainda prestando atenção à

estrutura sonora da fala, confirmando ou não as suspeitas em relação ao tipo escolhido.

Ao final das duas apresentações, toda a turma discute, concluindo qual era o tipo representado e nomeando os recursos vocais usados pelo colega. Nesse momento, o autor da cena mostra para a turma a partitura elaborada, e todos a analisam em conjunto.

O trabalho individualizado do exercício proporciona uma compreensão gradativa, em que o aluno tem a oportunidade de melhorar a cada cena apresentada. Os alunos que estão assistindo também ganham muito, pois treinam o reconhecimento da estrutura sonora da fala, o que os permite também identificar seus próprios problemas na forma de dizer o texto.

Exercício 18: Estudo de Repertório Musical

Nesta proposta de disciplina, o canto tem duas funções primordiais: servir de instrumento musicalizador do aluno e ser a base do seu treinamento físico. Porém, é importante considerar que o canto do ator é matéria prima para a cena e, nesse caso, a letra da música é como o texto dramático, que deve ser transmitida com clareza para o espectador, de acordo com as circunstâncias da cena.

O *Estudo de Repertório Musical* é uma prática que acompanhei durante o Estágio Docência, durante a disciplina de *Estudos Vocais e Musicais A*, ministradas pelo professor Dr. Maurílio Rocha. Proponho, na *Oficina de Consciência Vocal e Musical*, o mesmo exercício desde o começo do curso, pois a prática contínua do canto traz grandes ganhos no desenvolvimento vocal e auditivo do ator.

O exercício consiste na escolha de (aproximadamente) cinco canções da música brasileira, de preferência, músicas escritas para teatro. Nesta proposta,

as canções serão trabalhadas majoritariamente em coro; depois de aprendidas, as canções vão sendo apresentadas pelos alunos individualmente.

Neste processo, durante o aprendizado da canção, a letra da música deve ser analisada e estudada, de forma a traduzir as características do personagem e da cena. São levados em consideração, nessa análise, o estado da personagem, os verbos que direcionam sua ação e o contexto da cena. O aluno deverá cantar de forma coerente com a análise feita, criando, então, uma ação cantada, na qual as características do som variam de acordo com as circunstâncias propostas.

É importante analisar, em conjunto, a variação dos parâmetros do som a cada vez em que a música é cantada, percebendo e discutindo os efeitos dessas variações na música como um todo.

Ao longo do curso, os alunos, individualmente, improvisam cenas cantando a canção, e tem a oportunidade de registrar, com a partitura proposta anteriormente, a composição vocal criada por ele para cada canção estudada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a elaboração deste trabalho, através das leituras realizadas e pelo próprio processo de estruturação da dissertação em si, tive a oportunidade de me aprofundar e crescer no que se refere ao estudo da voz no teatro e sua relação com a sala de aula universitária.

O primeiro capítulo, *Considerações Sobre a Voz (ou trabalho vocal) do Ator na Atualidade e seu Ensino no Brasil*, reúne trechos de publicações recentes, exclusivamente brasileiras, de pesquisadores e professores universitários que têm como objeto de pesquisa a voz do ator e sua formação. As ideias principais, comuns aos pesquisadores, abordam diversos assuntos, como: a pluralidade de enfoques possíveis para o estudo da voz; a influência da música na formação e conscientização do aluno; a voz como manifestação de um sujeito, afetada por sua história e emoções; o despertar da sensibilidade sonora no corpo; a técnica como elemento de libertação; a importância da teoria e elucidação de conceitos; o canto do ator como elemento didático; a escuta de si, do outro e da cena. A cada dia o estudo da voz do ator caminha em direção à investigação e auto descoberta, guiados pela interdisciplinaridade e sensibilização de indivíduos. Percebi que a música, neste contexto, torna-se elemento de esclarecimento do ator, transgredindo a tão difundida ideia de que o fazer musical é algo inatingível, para poucos privilegiados dotados de algum talento. Essa ideia muitas vezes afasta uma pessoa de se aventurar com os sons, de conhecê-los, de apropriar-se deles. A forma com que a música é pensada pelos pesquisadores estudados quer aproximar a relação do aluno com o som e com a música, tornando-a, além de acessível, uma ferramenta didática.

Pude notar, nesse material, que a voz hoje, no teatro, está num lugar de renovação e desenvolvimento, incorporando diversas linguagens e ampliando seus conceitos. Muitos termos se unem e se confundem, e acabam se transformando na medida em que são questionados. A forma como hoje se fala da voz do ator contém também as ideias de corpo, mente, sujeito, totalidade; e, com isso, os termos *corporal*, *vocal* e *físico*, tão usados - inclusive por mim

nesta dissertação - já estão carregados de dúvidas e questionamentos sobre o que é afinal esse fenômeno, essa manifestação sonora chamada voz. Talvez ainda não tenhamos encontrado um termo ideal pra definir esse emaranhado de sons produzidos por nós mesmos, talvez este termo não exista. Essa instabilidade é o que gera cada vez mais dúvidas e questões, que por sua vez, geram mais pesquisas e reflexões, que geram cada vez mais e mais questionamentos; é o que é chamado por José Ortega y Gasset de *continuidade*, uma característica da própria natureza humana. Para ele, o homem é continuidade, o teatro é continuidade; a arte e as ideias se movimentam, derrubando e reconstruindo conceitos. A voz do ator, também afetada pela continuidade, se transforma e se renova a cada dia, na medida em que se amplia, incorporando e sendo incorporada pelas outras artes, pelo cotidiano, pelo próprio ator. A voz responde a estímulos internos e externos.

O segundo capítulo desta dissertação, *A Formação Vocal do Ator em Cursos de Graduação em Teatro no Brasil*, em um primeiro momento, reúne e analisa os currículos e as disciplinas relativas à voz do ator dos cursos de Graduação em Teatro de nove universidades brasileiras.

As disciplinas analisadas foram classificadas em sete grupos: *Técnica Vocal; Consciência, Poética e Expressividade; Música e Cena; Canto; Voz e Palavra; Voz, Corpo e Movimento e Direcionadas*. Em cada um desses grupos, ressaltarei as semelhanças entre as disciplinas em cada uma das universidades. Cada grupo possui em média sete disciplinas, exceto o maior desses grupos, *Consciência, Poética e Expressividade*, com 11 disciplinas. Cada um desses grupos aborda questões importantes na formação vocal do ator, porém, nem todos os cursos possuem disciplinas pertencentes a todos os grupos. Em muitos dos currículos, as disciplinas relativas à formação vocal são poucas. Por outro lado, o fato de o grupo *Consciência, Poética e Expressividade* ser o mais numeroso, indica uma preocupação e cuidado com os processos de formação vocal do ator, levando em consideração e dando importância às peculiaridades e demandas específicas da arte teatral.

Analisar as ementas também me fez perceber que a voz no teatro é uma área em desenvolvimento, ainda com muitas lacunas a serem trabalhadas na prática e nos cursos, mas que avança a cada dia a passos largos, movida pelo desejo dos pesquisadores.

Ainda nesse capítulo, apresento o curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes de UFMG, através de dados levantados pelas professoras Rita Gusmão e Mariana Muniz, pela exposição das ementas das disciplinas relativas à voz e da análise crítica da disciplina *Técnica Vocal 1*. Esse trecho tem o papel de contextualizar o leitor das características do curso oferecido pela UFMG, uma vez que o capítulo que se segue se dedica a expor uma proposta de disciplina para o mesmo.

Nesta dissertação - e na minha vida - o curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais possui um papel de destaque. Ter a UFMG como objeto de estudo foi, de fato, uma escolha muito pessoal, desencadeada pela minha grande consideração e carinho pelo curso, pelos professores e pelos alunos. No curso de Graduação em Teatro da UFMG me formei atriz, e me descobri cantora e professora. Gratidão é um dos sentimentos pessoais que me impulsionou nesta pesquisa, e o meu desejo é tentar devolver à comunidade acadêmica o resultado dela própria sobre mim. É de meu sincero interesse que a cada dia o curso de Graduação em Teatro da UFMG cresça, oferecendo disciplinas de qualidade e formando verdadeiros artistas.

Esse desejo de contribuir e a minha gratidão à universidade deu origem à disciplina proposta no terceiro capítulo desta dissertação: *Oficina de Consciência Vocal e Musical*. A disciplina é apresentada, no capítulo, inicialmente com uma proposta de ementa e programa, diretamente influenciada pela disciplina já existente, da área de estudos corporais, *Oficina de Consciência e Domínio do Movimento*. Em seguida, abordo os assuntos que considere mais relevantes para uma disciplina introdutória ao estudo da voz no teatro. São eles: *Técnica Vocal, Vocalização e Vocalização com Movimentos, Dicção, Treinamento Auditivo, Partitura Vocal e Os Parâmetros do Som na Fala*

e no *Canto em Cena*. Neste capítulo, cada um desses assuntos foi discutido e seguido por sugestões de exercícios que exemplificam, na prática, uma forma de se abordar os conteúdos com atores em formação.

A maioria dos exercícios transcritos neste capítulo foi experimentada em sala de aula, nos anos de 2010 e 2011, enquanto professora substituta do curso de Graduação em Teatro da UFMG. Posso afirmar que a minha presença em sala de aula foi fundamental na elaboração deste trabalho, pois me instigava a pesquisar, na medida em que via e acompanhava o aprendizado e desenvolvimento dos alunos.

A sala de aula universitária – que se tornou, para mim, uma paixão – é um lugar precioso, de trocas e descobertas. Ainda mais quando se trata da formação de vozes. Sinto que o aluno de teatro, em sua formação vocal, está desnudo diante de si, do professor e dos colegas, uma vez que a voz é o próprio sujeito e é capaz de revelá-lo. A forma como se conduz essa formação deve ser, portanto, cuidadosa e sincera. Para se desenvolver a voz é preciso libertar-se, para conseguir desnudar-se e revelar-se completamente ao outro. Sinto que o professor, nessa condição, também está desnudo, e deve estar sensível e motivado por cada melhora, por menor que seja, que o aluno apresenta. Constrói-se, assim, uma relação de confiança que torna o ambiente propício à aprendizagem, que acontece de todos os lados. O professor é também um aluno de seus alunos. A sala de aula torna-se um lugar fascinante onde errar é permitido, e bem vindo.

Todas essas reflexões a respeito da sala de aula me remetem diretamente às “máximas aos educadores”, escritas por Murray Schaefer, no capítulo *O Rinoceronte na Sala de Aula* de seu livro *Ouvindo Pensante*. Tais máximas representam, para mim, um enorme motivador para a reforma educacional que proponho nesta dissertação. São elas:

1. O primeiro passo prático, em qualquer reforma educacional, é dar o primeiro passo prático.
2. Na educação, fracassos são mais importantes que sucessos. Nada é mais triste que uma história de sucessos.
3. Ensinar no limite do risco.

4. Não há mais professores. Apenas uma comunidade de aprendizes.
5. Não planeje uma filosofia de educação para os outros. Planeje uma pra você mesmo. Alguns outros podem desejar compartilhá-la com você.
6. Para uma criança de cinco anos, arte é vida e vida é arte. Para uma de seis, vida é vida e arte é arte.
7. A proposta antiga: o professor tem a informação; o aluno tem a cabeça vazia. Objetivo do professor: empurrar a informação para dentro da cabeça vazia do aluno. Observações: no início, o professor é um bobo; no final, o aluno também.
8. Ao contrário, uma aula deve ser uma hora de mil descobertas. Para que isso aconteça, professor e aluno devem em primeiro lugar descobrir-se um ao outro.
9. Por que são os professores os únicos que não se matriculam nos seus próprios cursos?
10. Ensinar sempre provisoriamente: Deus sabe com certeza. (SCHAEFER, 1991, p. 277-278)

Os exercícios descritos no capítulo 3 deste trabalho foram desenvolvidos processualmente, sendo modificados pela prática em sala de aula. Julgo importante, antes de tudo, que o aluno sinta prazer em investigar. Que ele sinta a liberdade de brincar com o som, manipulá-lo à própria vontade. Mas ao mesmo tempo, estar também suscetível ao som e às mudanças que ele gera em quem o ouve e o produz. Os exercícios contidos neste trabalho buscam associar aos sons imagens, informações, situações cotidianas que provocam intenções, que provocam sonoridades das mais variadas. Buscam explorar as infinitas possibilidades de combinação entre os *recursos vocais*, ou *parâmetros do som*, enfim, dessas manifestações sonoras cujos termos acima ainda questiono.

Na formação artística não existem fórmulas prontas, existem ideias em processos de experimentação e desenvolvimento. O treinamento auditivo proposto na disciplina *Oficina de Consciência Vocal e Musical*, que objetiva a conscientização e experimentação dos conceitos de *altura*, *timbre*, *intensidade* e *duração* constitui uma parte importante deste trabalho, e é uma tentativa, uma proposta, sujeita a modificações constantes. Este treinamento busca instigar o aluno a ouvir e reconhecer os sons, e acontece num processo longo e intenso, como o treinamento de um atleta. O tempo e a prática são capazes de proporcionar uma ampliação da capacidade de escuta e o desenvolvimento do ouvido interno.

Uma das coisas que aprendi na sala de aula e nesta pesquisa é que, na formação de atores, tanto o aluno quanto o professor precisam aprender a escutar o outro, escutar-se a si mesmo, reconhecer-se na própria voz. Aprender a descobrir uma coisa nova por dia a respeito do som, e maravilhar-se com as descobertas. Investigar o som com prazer, motivação, com brilho nos olhos.

Concluo esta dissertação tendo comigo mais questões a investigar que tinha antes de começá-lo.

Espero, com este material, contribuir de alguma forma com a comunidade acadêmica, em especial aos alunos do curso de Graduação em Teatro da UFMG. Dedico a eles este trabalho.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Fernando Manoel. *Corporeidade da voz: voz do ator*. Campinas: Editora Komedi, 2007.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: UNICAMP, 1991.

BERRY, Cicely. *Voice And the Actor*. 4a Ed. New York: Macmillan Publishing, 1979.

CAMARGO, Roberto G. *Som e Cena*. Sorocaba, SP: TCM-Comunicação, 2001.

CINTRA, Fábio C. M. *Voz e musicalidade na formação do ator*. In: *Sala Preta*, São Paulo, N. 7, p. 47-50, 2007.

DAVINI, Sílvia Adriana. *Voz e Palavra – Música e Ato*. In: MATOS, Cláudia Neiva e col. (org.). *Ao Encontro da Palavra Cantada II*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FALCÃO, Iara. *Ação Verbal e o Trabalho do Ator: Proposições Stanislavskianas, Conceitos Outros e Considerações Atorais*. Dissertação (Mestrado em Artes). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

FERNANDES, Adriana. *A voz do personagem enquanto som: descobertas de pesquisa*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. IV REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, IV. Belo Horizonte: Editora Fapi, 2008.

FERNANDINO, Jussara. *Música e Cena: Uma Proposta de Delineamento da Musicalidade no Teatro*. Dissertação (Mestrado em Artes). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz: Partitura da Ação*. São Paulo: Plexus Editora, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. A POLLASTRELLI, Carla (curadoria). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva: SESC, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUSMÃO, Rita; MUNIZ, Mariana. *Teatro, Formação e Mercado de Trabalho: um Retrato da Atuação Profissional do Egresso da Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes UFMG (2002/2009)*. In.: *Revista Lamparina*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2012.

KNÉBEL, Maria O. *La Palabra en la Creación Actoral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.

LOPES, Sara. *Do canto popular e da fala poética*. In: *Sala Preta*. São Paulo, N.7, p. 19-24, 2007.

MALETTA, Ernani. C. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MARTINS, José Batista Dal Farra. *Percursos poéticos da voz*. In: *Sala Preta*, São Paulo, N. 7, p. 9-17, 2007.

MASTER, Suely. *Ciência no feitiço: técnica vocal e o 'formante do ator'*. In: *Sala Preta*, São Paulo, N. 7, p. 39-45, 2007.

MAURO, Helena. *A Conexão Orgânica Corpo-Voz-Som em Processo de Atuação, com base em Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski*. Dissertação (Mestrado em Artes). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

MILLER, Richard. *National Schools Of Singing*. Oxford, England: Scarecrow Press, 1977.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, Cristiano. *A Perspectiva Orgânica da Ação Vocal no Trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook*. Dissertação (Mestrado em Artes). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

PEREIRA, Eugenio Tadeu.; PUPO, Maria Lucia de Souza Barros. *Práticas lúdicas na formação vocal em teatro*. 245 p. : + 1 DVD. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. 2012.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A Música no Jogo do Ator Meyerholdiano*. 1989. Disponível em www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html Acesso em 15/08/06.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: Edição Concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SCHAEFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.

SETTI, Isabel. *O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços*. In: *Sala Preta*, São Paulo, N.7, p. 25-32, 2007.

SILVA, Thaís Cristóforo. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2002.

SOUZA, Luiz Augusto de Paula. *Voz, Corpo, Linguagem*. In: *Sala Preta*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. N. 7, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

ANEXOS

Currículos de Nove Cursos de Graduação em Teatro/Artes Cênicas do Brasil e Ementário das Disciplinas da Área de Voz

USP – Universidade de São Paulo

Informações Básicas do Currículo⁷²

Data de Início:	01/01/2011	Duração Ideal	8 semestres
		Mínima	8 semestres
		Máxima	14 semestres

Carga Horária	Aula	Trabalho	Subtotal
Obrigatória	3000	1800	4800
Optativa Livre	0	0	0
Optativa Eletiva	0	0	0
Total	3000	1800	4800

Informações Específicas

- 1) As disciplinas CAC0410 e CAC0411 são

⁷² Estrutura curricular disponível em <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/listarGradeCurricular?codeg=27&codcur=27221&codhab=501&tipo=N&print=true>. Acesso em 07/05/2013.

obrigatórias para todos os alunos, sem exceção, pelo fato de serem equivalentes à CAC0280 e CAC0281, respectivamente, que pertenciam ao 7º e 8º semestres.

OBSERVAÇÃO: O Departamento de Artes Cênicas reoferecerá como obrigatória, se for o caso, as disciplinas CAC0270, CAC0385 e CAC0386 aos alunos que forem concluir o curso em 2011, tendo em vista a reformulação do curso e por não constarem, ainda, na tabela de equivalências.

Legenda: CH=Carga horária Total; CE=Carga horária de Estágio; CP=Carga horária de Práticas como Componentes Curriculares;

AACA=Carga horária em Atividades Acadêmicos-Científico-Culturais

Disciplinas Obrigatórias						
1º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	AACA
<u>CAC0232</u> Improvisação I	4	0		60	15	
<u>CAC0236</u> História do Teatro I	4	4		180	15	
<u>CAC0242</u> Jogos Teatrais I	4	0		60		
<u>CAC0247</u> Teatro de Animação I	4	0		60	15	
<u>CAC0266</u> Corpo e Movimento I	4	0		60	15	
<u>CAC0313</u> Teatro e Sociedade I	2	2		90		
<u>CAC0399</u> Coro I	4	0		60	15	
<u>CAC0410</u> Poéticas da Voz I	4	0		60	15	
Subtotal:	30	6		630	90	

2º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	AACA
<u>CAC0233</u> Improvisação II	8	0		120	15	
<u>CAC0237</u> História do Teatro II	4	4		180	15	
<u>CAC0243</u> Jogos Teatrais II	4	0		60		
<u>CAC0248</u> Teatro de Animação II	4	2		120		

<u>CAC0267</u> Corpo e Movimento II	4	0	60	15
<u>CAC0314</u> Teatro e Sociedade II	2	2	90	
<u>CAC0400</u> Coro II	4	0	60	15
<u>CAC0411</u> Poéticas da Voz II	4	0	60	15
Subtotal:	34	8	750	75

3º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	AACA
<u>CAC0238</u> História do Teatro III	4	2	120		15	
<u>CAC0268</u> Corpo e Movimento III	2	0	30			
<u>CAC0269</u> Poéticas da Voz III	2	0	30			
<u>CAC0282</u> Música e Ritmo	4	0	60		15	
<u>CAC0352</u> Ação Cultural em Teatro	4	0	60			
<u>CAC0370</u> Teatro Brasileiro I	4	2	120		15	
<u>CAC0371</u> Interpretação I	8	4	240		30	
<u>CAC0385</u> Dança Contemporânea I	4	0	60		15	
Subtotal:	32	8	720		90	

4º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	AACA
<u>CAC0239</u> História do Teatro IV	4	2	120		15	
<u>CAC0270</u> Canto Para o Ator	4	0	60		15	
<u>CAC0273</u> Corpo e Movimento IV	2	0	30			
<u>CAC0274</u> Poéticas da Voz IV	2	0	30			
<u>CAC0372</u> Teatro Brasileiro II	4	2	120		15	
<u>CAC0373</u> Interpretação II	8	4	240		30	
<u>CAC0374</u> Direção Teatral I	4	2	120		15	
<u>CAC0386</u> Dança Contemporânea II	4	0	60		15	
Subtotal:	32	10	780		105	

5º Período Ideal	Créd.	Créd.	CH	CE	CP	AACA
------------------	-------	-------	----	----	----	------

	Aula	Trab.			
<u>CAC0253</u> Mimica I	4	0	60		
<u>CAC0259</u> Teoria do Teatro I	4	2	120	15	
<u>CAC0277</u> Sonoplastia	4	0	60	15	
<u>CAC0278</u> Poéticas da Voz V	2	0	30		
<u>CAC0350</u> Corpo e Movimento V	2	0	30		
<u>CAC0380</u> Interpretação III	8	4	240		
<u>CAC0403</u> Dança Contemporânea III	4	0	60		
Subtotal:	28	6	600	30	

6º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	ACA
<u>CAC0254</u> Mímica II	4	0	60			
<u>CAC0260</u> Teoria do Teatro II	4	2	120		15	
<u>CAC0279</u> Poéticas da Voz VI	2	0	30			
<u>CAC0296</u> Maquiagem e Caracterização	4	0	60			
<u>CAC0351</u> Corpo e Movimento VI	2	0	30			
<u>CAC0379</u> Interpretação IV	8	4	240			
<u>CAC0404</u> Dança Contemporânea IV	4	0	60			
Subtotal:	28	6	600		15	

7º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	ACA
<u>CAC0303</u> Projeto Interpretação Teatral I	8	8	360			
Subtotal:	8	8	360			

8º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	ACA
<u>CAC0304</u> Projeto Interpretação Teatral II	8	8	360			

Subtotal: 8 8

360

Disciplinas Optativas Eletivas						
1º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	AA
<u>CCA0272</u> Estética e História da Arte I	4	2	120			
<u>CCA0279</u> Fundamentos da Expressão e Comunicação Humanas	4	0	60			
2º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	AA
<u>CAC0200</u> Folclore Brasileiro	4	2	120			
<u>CCA0273</u> Estética e História da Arte II	4	2	120			
3º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	AA
<u>CAC0203</u> História da Cenografia e Indumentária I	4	2	120			
<u>CAC0405</u> Atividades Acadêmico-Científico-Culturais I	1	1	45			45
4º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	AA
<u>CAC0205</u> História da Cenografia e Indumentária II	4	2	120			
<u>CAC0375</u> Iluminação I	4	2	120			
<u>CAC0406</u> Atividades Acadêmico-Científico-Culturais II	1	1	45			45
5º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	AA
<u>CAC0298</u> Dramaturgia I	4	8	300			
<u>CAC0377</u> Iluminação II	4	2	120			
<u>CAC0407</u> Atividades Acadêmico-Científico-Culturais III	1	1	45			45

CAP0300 Práticas Performativas I 4 0 60

6º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	ACA
<u>CAC0261</u> Dramaturgia II	4	8	300			
<u>CAC0408</u> Atividades Acadêmico- Científico-Culturais IV	1	1	45			45
<u>CAC0545</u> Produção Teatral	3	0	45			
<u>CAC0559</u> Práticas Performativas II	4	0	60			

7º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	ACA
<u>CAC0381</u> Mímica III	4	0	60			
<u>CAC0409</u> Atividades Acadêmico- Científico-Culturais V	1	1	45			45

8º Período Ideal	Créd. Aula	Créd. Trab.	CH	CE	CP	ACA
<u>CAC0382</u> Mímica IV	4	0	60			

Disciplina: CAC0410 - Poéticas da Voz I⁷³

Créditos Aula: 4

Créditos Trabalho: 0

Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h)

Tipo: Semestral

Ativação: 01/01/2008

Objetivos

1. Levar o aluno a descobrir e construir seus potenciais vocais, com ênfase na descoberta, nos campos do silêncio e do ruído, do som e do sentido.
2. Estimular a percepção e amplificação dos espaços interiores da voz.
3. Proporcionar experiências da voz entendida como pulsação corporal no espaço e no tempo.

Programa Resumido

⁷³ Disponível em

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0410&codcur=27221&codhab=111>. Acesso em 07/05/2013.

Preparação para as potencialidades da voz, partindo-se do silêncio e do ruído, do som e do sentido, para a dicção da palavra poética.

Programa

1. Palavra, Poder e Memória: as Musas, Palavras-cantadas.
2. Estado de escuta: silêncio e relaxamento; observação de si, do outro e do espaço; descoberta e construção da percepção do som e do silêncio.
3. Estado de música: cantos coletivos. Criatividade vocal. Paisagens sonoras.
4. Potenciais da Voz: conexões acústicas e fisiológicas.
5. Atitude postural: articulações, eixo e vetores corporais. Posição ? : silêncio. Saúde Vocal.
6. Pulso, andamento e ritmo. Preparação, ação e sustentação do silêncio e do som. Os sete passos: pés, joelhos, pélvis, coluna, ombros, cotovelos, mãos.
7. Vozes da Cidade: pesquisa sonora a partir de uma escuta urbana.
8. Ações da respiração: ossos e músculos. Fases, salas, ritmos e modos respiratórios. Palavras no ar.
9. Pescoço e estruturas orofaciais: flexibilização.
10. Potenciais da Voz: ações da laringe, pescoço, língua e boca. Sonoridade e sentido das palavras.
11. Formação e ressonância dos fonemas.
12. Rotina pessoal de treinamento.
13. Aspectos Pedagógicos das Poéticas da Voz.
14. Abordagem de Stanislavski.
15. Abordagem de Grotowski.

Disciplina: CAC0411 - Poéticas da Voz II⁷⁴

Créditos Aula: 4

Créditos Trabalho: 0

Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h)

Tipo: Semestral

Ativação: 01/01/2008

Objetivos

1. Levar o aluno a construir seus potenciais vocais, nos campos do silêncio e do ruído, do som e do sentido: da palavra.
2. Estimular a amplificação e a sustentação dos espaços interiores da voz.

Programa Resumido

Ação das potencialidades da voz, no âmbito das dimensões do sujeito, a saber: a dimensão do eu, da pessoa e do cidadão, associadas à dicção lírica, dramática e épica, respectivamente.

Programa

1. Relações entre requisitos e potenciais da voz.
2. Criatividade e improviso vocal: a palavra.
3. Sustentação das salas de ar: superior, média e inferior.
4. Impulso respiratório: costo-diafragmático-abdominal.
5. Ações da respiração: elástica, frenagem e impulso.
6. Preparação, ação e sustentação da palavra. Flexibilidade tonal.
7. Relações entre articulação e ressonância. Clareza e fluência.
8. Tempo e ritmo: correspondência entre pulso e altura, nos campos dos pés, das mãos e da voz. Velocidades e pausas.
9. Potenciais da voz: intensidade, volume e projeção. Ênfase.
10. Aspectos Pedagógicos das Poéticas da Voz.
11. Dimensões do sujeito, nos contextos lírico, dramático e épico: o eu, a pessoa e o cidadão.
12. A dicção lírica: conexões musicais.
13. Abordagem de Artaud.

⁷⁴ Disponível em

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0411&codcur=27221&codhab=111>. Acesso em 07/05/2013.

- 14.A dicção épica: fluência narrativa.
15.Abordagem de Brecht.

BERRY, Cicely. Voice and the actor. London: G. Harrap, 1973.
CINTRA, Fabio Cardozo de Mello. Noigandres: o programa coral como composição. S. Paulo: ECA-USP, 1987. Dissertação de mestrado.
CUNHA, Alberto Luís da. A oficina coral como atividade de apoio ao coro amador. S. Paulo: ECA-USP, 1999. Dissertação de mestrado.
GAINZA, V. H. La improvisación musical. B. Aires: Ricordi Americana, s/d
HOLODENKO, I. La chorale populaire. Paris: Eds. Sociales, s/d
LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. S. Paulo: Summus, 1978.
LOUZADA, P. S. As bases da educação vocal. R. Janeiro: O Livro Médico, 1982
MUÑOZ, Ana Maria & HOPPE-LAMER, Christine. Bases orgánicas para la educación de la voz. México, D. F.: Escenología, A. C., 1999.
PICON-VALLIN, Béatrice. "Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov". In: Études et Documents. T. III. Paris: Laboratoires d'études théâtrales de l'Université de Haute Bretagne, 1989, pp. 35-36.
ROBINSON, R. & WINOLD, A. The choral experience. N. York: Harper & Row, 1979
SCHAFER, R. M. O ouvido pensante. S. Paulo: UNESP, 1991
STANISLAVSKI, Constantin. A construção da personagem. R. de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

Disciplina: CAC0269 - Poéticas da Voz III⁷⁵

Créditos Aula:	2
Créditos Trabalho:	0
Carga Horária Total:	30 h
Tipo:	Semestral
Ativação:	01/01/2008

Objetivos

1. Levar o aluno a desenvolver um processo autônomo de construção e desempenho da palavra cênica, síntese de clareza e fluência.
2. Estimular a ação dos potenciais criativos da voz e da palavra, no âmbito das imagens e das ações da voz.
3. Pesquisar e provocar poéticas com a fala criativa, nos campos do sujeito lírico, épico e dramático.

Docente(s) Responsável(eis)

1141413 - José Batista Dal Farra Martins

Programa Resumido

Sustentação das potencialidades da voz, nas dimensões do eu, da pessoa e do cidadão, associadas à dicção lírica, dramática e épica, respectivamente.

Programa

1. Preparação, ação e sustentação: criação de rotina coletiva.
2. Potenciais da voz: respiração, intensidade, flexibilidade tonal, ressonância, articulação, dicção, volume, projeção, duração, pausas, velocidade e ritmo.
3. Sonoridade das palavras e sua relação com os significados, as imagens e as ações da fala poética.
4. O sujeito lírico. O tempo em suspensão. Atmosfera e imagens.
5. Improviso vocal dentro do universo lírico, utilizando-se os potenciais da voz.

⁷⁵ Disponível em

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sqlDis=CAC0269&codcur=27221&codhab=501>. Acesso em 07/05/2013.

6. O sujeito épico. Ação do narrador.
7. Improviso vocal dentro do universo épico, utilizando-se os potenciais da voz.
8. O sujeito dramático. O ator como síntese das polaridades lírica e épica, associadas ao cantor e ao narrador.
9. Improviso vocal dentro do universo dramático, utilizando-se os potenciais da voz.
10. Estratégias de apropriação do texto dramático.
11. Ação do corpo-voz no campo do jogo dramático.
12. Encenação da voz.

Avaliação

Método

A disciplina é prática e teórica, buscando-se constantemente as conexões destes dois campos, especialmente através de foros de debate. Deseja-se um equilíbrio entre os enfoques geral (dedutivo) e específico (indutivo), unificados pelo princípio "preparação, ação e sustentação". A abordagem, dirigida do coletivo para o individual, elege o jogo como estratégia. Além disso, os alunos são estimulados a preparar seminários e a realizar pesquisas de campo.

Critério

1. Desempenho cotidiano do aluno
2. Realização de tarefas
3. Atuação em seminários
4. Relatórios
5. Exercício prático final

Norma de Recuperação

Não há.

Bibliografia

- , W. Textos Escolhidos. Que é o Teatro Épico? São Paulo: Editora Abril Cultural, 1975.
 Voice and the Actor. Londres: Harrap London, 1973.
 L. H. Voz: Partitura da Ação. São Paulo: Summus Editorial, 1997.
 V, N. Versos, Sons, Ritmos. São Paulo: Editora Ática, 1985.
 KI, J. Ordem Externo, Intimidad Interna. In MÁSCARA. Cuadernos Latinoamericanos de obre Escenologia. Páginas 189 a 201. Ano 2. Nº 4/5. México, abril de 1991.
 D, A. O Teatro Épico. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
 .: Voz y Movimiento. In MÁSCARA. Cuadernos Latinoamericanos de Reflexión sobre a. Páginas 145 a158. Ano 2. Nº 4/5. México, abril de 1991.

Disciplina: CAC0274 - Poéticas da Voz IV⁷⁶

Créditos Aula:	2
Créditos Trabalho:	0
Carga Horária Total:	30 h
Tipo:	Semestral
Ativação:	01/01/2008

Objetivos

1. Levar o aluno a sustentar um processo autônomo de construção e desempenho da palavra cênica, síntese de clareza e fluência.
2. Estimular a sustentação dos potenciais criativos da voz e da palavra, no âmbito das imagens e da ações da voz.

Docente(s) Responsável(eis)

2559060 - Yedda Carvalho Ribéra

Programa Resumido

⁷⁶ Disponível em <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sldis=CAC0274&verdis=3>. Acesso em 07/05/2013.

Sustentação das potencialidades da voz e de estruturas de treinamento, associadas à dicção performática.

Programa

1. Sustentação de uma rotina coletiva de treinamento. Estado de atenção e estado de música.
2. Sustentação dos potenciais da voz: respiração, intensidade, flexibilidade tonal, ressonância, articulação, dicção, volume, projeção, duração, pausas, velocidade e ritmo.
3. Ação da voz: planos baixo, médio e alto.
4. Sustentação das ações do corpo-voz.
5. Dinâmicas da voz como composição: combinatória de potenciais.
6. Estruturas de treinamento.
7. Improvisos do corpo-voz: silêncio e ruído, som e sentido, palavra.
8. Voz e performance: sujeito poético.
9. Encenação da Voz: projeto coletivo.

Avaliação

Método

A disciplina é prática e teórica, buscando-se constantemente as conexões destes dois campos, especialmente através de foros de debate. Deseja-se um equilíbrio entre os enfoques geral (dedutivo) e específico (indutivo), unificados pelo princípio "preparação, ação e sustentação". A abordagem, dirigida do coletivo para o individual, elege o jogo como estratégia. Além disso, os alunos são estimulados a preparar seminários e a realizar pesquisas de campo.

Critério

1. Desempenho cotidiano do aluno
2. Realização de tarefas
3. Atuação em seminários
4. Relatórios
5. Exercício prático final

Norma de Recuperação

Não há

Bibliografia

- BARBA, E. Entranamiento Vocal. In: Máscara. Cuadernos Latinoamericanos de Reflexión sobre Escenología. Página 202 a 203. Ano 2. Nº 4/5. México, abril de 1991.
- CHENG, S. C.: O Tao da Voz. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FORTUNA, M. A Performance da Oralidade Teatral. São Paulo: Annablume Editora, 2000.
- GAYOTTO, L. H. Voz: Partitura da Ação. São Paulo: Summus Editorial, 1997.
- MCCLOSKEY, D. B. La sustentación de la voz. In: Máscara. Cuadernos Latinoamericanos de Reflexión sobre Escenología. Páginas 87 a 94. Ano 2. Nº 4/5. México, abril de 1991.
- TOMAS, T. N. Voz y entonación. Máscara. Cuadernos Latinoamericanos de Reflexión sobre Escenología. Páginas 130 a 144. Ano 2. Nº 4/5. México, abril de 1991.
- ZUMTHOR, P. Performance. Recepção. Leitura. São Paulo: Editora da PUC, 2000.

Disciplina: CAC0278 - Poéticas da Voz V⁷⁷

Créditos Aula:	2
Créditos Trabalho:	0
Carga Horária Total:	30 h
Tipo:	Semestral
Ativação:	01/01/2008

⁷⁷ Disponível em

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0278&codcur=27221&codhab=501>. Acesso em 07/05/2013.

Objetivos

1. Levar o aluno a aprimorar seu processo autônomo de construção e desempenho da palavra cênica.
2. Estimular o aluno a conceber um projeto prático e teórico de pesquisa: Projeto Voz.

Docente(s) Responsável(eis)

1141413 - José Batista Dal Farra Martins

Programa Resumido

Aprimoramento das potencialidades da voz, associado à concepção de um projeto de pesquisa (Projeto Voz).

Programa

1. Rotinas de preparação.
2. Potenciais da Voz: preparação, ação e sustentação.
3. Pesquisa de voz: sujeito, tipo, personagem.
4. Poéticas da voz no Teatro Contemporâneo.
5. Projeto Voz: concepção.
6. Ensaios e montagem.

Avaliação**Método**

A disciplina é prática e teórica, buscando-se constantemente as conexões destes dois campos, especialmente através de foros de debate. Deseja-se um equilíbrio entre os enfoques geral (dedutivo) e específico (indutivo), unificados pelo princípio "preparação, ação e sustentação". A abordagem, dirigida do coletivo para o individual, elege o jogo como estratégia. Além disso, os alunos são estimulados a preparar seminários e a realizar pesquisas de campo.

Critério

1. Desempenho cotidiano do aluno
2. Realização de tarefas
3. Atuação em seminários
4. Relatórios
5. Projeto Voz: concepção
6. Exercício prático final

Norma de Recuperação

Não há.

Bibliografia

- ARTAUD, A. Linguagem e Vida. São Paulo: Perspectiva, 2004.
BANU, G. De la Parole aux Chants. Paris: Actes Sud, Papiers, 1995.
BERRY, C. Voice and the Actor. Londres: Harrap London, 1973.
BRECHT, B. Teatro Dialético. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.
GAYOTTO, L. H. Voz: Partitura da Ação. São Paulo: Summus Editorial, 1997.
MARTIN, J. Voice in Modern Theatre. London: Routledge, 1991.
ZUMTHOR, P. A Letra e a Voz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Disciplina: CAC0279 - Poéticas da Voz VI⁷⁸

Créditos Aula:	2
Créditos Trabalho:	0
Carga Horária Total:	30 h
Tipo:	Semestral
Ativação:	01/01/2008

Objetivos

1. Levar o aluno a aprimorar e sustentar seu processo autônomo de construção e desempenho da palavra cênica.
2. Estimular o aluno a realizar um projeto prático e teórico de pesquisa: Projeto Voz.

Docente(s) Responsável(eis)

2559060 - Yedda Carvalho Ribéra

Programa Resumido

Aprimoramento e sustentação das potencialidades da voz, associados à realização de um projeto de pesquisa (Projeto Voz).

Programa

1. Rotinas de preparação.
2. Ações do corpo-voz. Gesto e Gestus.
3. Pesquisa de voz: sujeito, tipo, personagem.
4. Projeto Voz: realização.
5. Ensaios e montagem.

Avaliação

Método

A disciplina é prática e teórica, buscando-se constantemente as conexões destes dois campos, especialmente através de foros de debate. Deseja-se um equilíbrio entre os enfoques geral (dedutivo) e específico (indutivo), unificados pelo princípio "preparação, ação e sustentação". A abordagem, dirigida do coletivo para o individual, elege o jogo como estratégia. Além disso, os alunos são estimulados a preparar seminários e a realizar pesquisas de campo.

Critério

1. Desempenho cotidiano do aluno
2. Realização de tarefas
3. Atuação em seminários
4. Relatórios
5. Projeto Voz: realização
6. Exercício prático final

Norma de Recuperação

Não há.

Bibliografia

- ARTAUD, A. Linguagem e Vida. São Paulo: Perspectiva, 2004.
BANU, G. De la Parole aux Chants. Paris: Actes Sud, Papiers, 1995.
BERRY, C. The Actor and his Text. Londres: Harrap London, 1987.
GALIZIA, L. R. Os Processos Criativos de Robert Wilson. São Paulo: Perspectiva, 2005.
GAYOTTO, L. H. Voz: Partitura da Ação. São Paulo: Summus Editorial, 1997.
MATOS, C. N., TRAVASSOS, E. e MEDEIROS, F. T. (org.). Ao Encontro da Palavra Cantada. Poesia, Música e

⁷⁸ Disponível em

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0279&codcur=27221&codhab=501>. Acesso em 07/05/2013.

Voz. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., 2001.
MARTIN, J. Voice in Modern Theatre.
London: Routledge, 1991.

ZUMTHOR, P. A Letra e a Voz.
São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Disciplina: CAC0282 - Música e Ritmo⁷⁹

Créditos Aula:	4
Créditos Trabalho:	0
Carga Horária Total:	60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h)
Tipo:	Semestral
Ativação:	01/01/2008

Objetivos

Estabelecer bases teórico-práticas para a compreensão dos aspectos musicais que servem de arcabouço à cena, enfatizando a temporalidade e o ritmo.
Desenvolver competências e habilidades musicais do ator como ferramentas para a resolução de problemas cênicos.

Docente(s) Responsável(eis)

59771 - Fabio Cardozo de Mello Cintra

Programa Resumido

Audição e escuta. Paisagem sonora. Pulso. Improvisação e composição musical da cena.

Programa

- Audição e Escuta: o repertório sonoro e suas relações; paisagem sonora.
- A música: parte da paisagem .
- Relações: ruídos, som, corpo, voz.
- Parâmetros sonoros : altura, intensidade, timbre, duração: articulação, estruturação, organização .
- Pulso: a idéia de tempo.
- Silêncio.
- Mousiké e cronotopo artístico.
- Improvisação musical e improvisação teatral: interseções.
- Composição musical da cena.
- Aspectos pedagógicos das relações entre música e ritmo.

Avaliação

Método

Desenvolvimento gradativo e simultâneo do potencial perceptivo, de execução leitura e escrita musical básicos, utilizando o esquema:

- a) percepção, escuta.
- b) execução
- c) escrita

Realizam-se atividades práticas, nas quais uma proposta no nível (a), (b) ou (c) "provoca" respostas dos dois outros níveis de atuação.

⁷⁹ Disponível em

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0282&codcur=27221&codhab=501>. Acesso em 07/05/2013.

Critério

-Consecução dos objetivos expressos, alcançados através das atividades expressas no item Método.

-A nota final corresponderá à média das notas obtidas na avaliação de cada atividade.

Norma de Recuperação

Não há.

Bibliografia

- JACQUES-DALCROZE, E. Ginnastica Rítmica Estética e Musical. Milano: Ulrico Hoepli, 1925.
- BARRAUD, H. Para Compreender as Músicas de Hoje. S. Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1975.
- CIAVATTA, Lucas. O Passo: a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos. R. Janeiro: Lucas Ciavatta, 2003.
- CAGE, J. De Segunda a um Ano. S. Paulo: Hucitec, 1985.
- GAINZA, V.H. Improvisación Musical. B. Aires: Ricordi, 1983.
- GRAMANI, J.E. Rítmica. S. Paulo: Perspectiva, 1992.
- MEYERHOLD, V. E. Teoría Teatral. Madrid: Fundamentos, 1971.
- PAYNTER, J. Sound and Structure. Cambridge: University Press, 1992.
- SCHAFFER, M. O Ouvido Pensante. S. Paulo: UNESP, 1981.
- WILLEMS, E. L'oreille Musicale. Fribourg: Pro Musica, 1977.
- WISNIK, J.M. O Som e o Sentido. S. Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- NEVES, P. Mixagem-O Ouvido Musical do Brasil. S. Paulo: Max Limonad, 1985.
- STANISLAVSKI, C. A Construção da Personagem. R. Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

Disciplina: CAC0270 - Canto Para o Ator⁸⁰

Créditos Aula:	4
Créditos Trabalho:	0
Carga Horária Total:	60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h)
Tipo:	Semestral
Ativação:	01/01/2008

Objetivos

Transmitir os princípios básicos de técnica vocal e interpretação musical, propondo ao aluno: 1. Executar o repertório vocal de peças teatrais; 2. Aprender a estudar as peças requeridas; 3. Praticar uma higiene vocal adequada; 4. Adequar as relações entre texto musical e cena; 5. Desenvolver competências para a criação de novas relações; 6. Adequar expressiva e fisicamente a relação música/canto/palavra/movimento.

Docente(s) Responsável(eis)

59771 - Fabio Cardozo de Mello Cintra

Programa Resumido

Prática individual de canto. Exercícios de técnica vocal (exploração e aperfeiçoamento). Execução de repertório solo, erudito e popular.

Programa

a) Técnicas de: relaxamento,

⁸⁰ Disponível em

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0270&codcur=27221&codhab=501>. Acesso em 07/05/2013.

respiração,
impulso,
direção,
apoio,
articulação,
ressonância.

b) Funcionamento do aparelho vocal.

c) Classificação vocal.

d) Percepção e análise melódicas: altura, pulso, tempo, ritmo, frases, andamento, silêncios, cesuras e respirações, ataques, legato/staccato, dinâmicas, ornamentos.

d) Repertório: música coral,

música de câmara,

música popular,

música para teatro.

e) Uso de microfone e aparelhagem de som.

f) Aspectos pedagógicos do Canto para o Ator.

Avaliação

Método

-Conscientização sensorial do aparelho vocal .

-Uso gradativo do potencial vocal, prosseguindo do domínio da sequência expressa no ítem 9.a.

-Aperfeiçoamento simultâneo e gradativo da relação texto/música/movimento.

Critério

-Consecução dos objetivos expressos, alcançados através das atividades expressas no ítem Método.

-A nota final corresponderá à média das notas obtidas em cada atividade.

Norma de Recuperação

Não há.

Bibliografia

LOUZADA P. As Bases da Educação Vocal. R.Janeiro: Ao Livro Médico, 1983.

ROBINSON, R & WINOLD, A. The Choral Experience. N. York: Harper & Row, 1976.

SOUCHARD, P.F. O Diafragma. S.Paulo: Summus, 1985.

_____ Respiração. S.Paulo: Summus, 1987.

UnB – Universidade de Brasília

Currículo da Habilitação em Interpretação Teatral⁸¹

Curso:	680	ARTES CÊNICAS
Habilitação:	5371	INTERPRETAÇÃO TEATRAL
Nível:	2 - GR	Graduação
Currículo vigente em:	2009/1	
Reconhecida pelo MEC:	Sim	
Duração:	Plena	
Créditos por período:	Mínimo: 16	Máximo: 32
Limite de Permanência Semestral:	Mínimo: 8	Máximo: 12
Créditos exigidos:	192	
Módulo Livre:	24	

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS

Depto/Disciplina	Créditos	Área
158186 - A PALAVRA EM PERFORMANCE	002 002 000 004	AC
158178 - A VOZ EM PERFORMANCE	002 002 000 004	AC
158356 - DIPL EM INTER TEATRAL 1	004 012 000 004	AC
158364 - DIPL EM INTER TEATRAL 2	008 004 000 004	AC
153842 - DIRECAO 1	002 004 000 002	AC

⁸¹ Estrutura curricular disponível em <https://condoc.unb.br/matriculaweb/graduacao/curriculo.aspx?cod=5371>. Acesso em 07/05/2013.

<u>158313</u> - ENCENAÇÃO TEATRAL 1	002 004 000 004	AC
<u>158321</u> - ENCENAÇÃO TEATRAL 2	002 004 000 004	AC
<u>158330</u> - ENCENAÇÃO TEATRAL 3	002 004 000 004	AC
<u>158267</u> - INTERPRETAÇÃO E MONTAGEM	004 006 000 006	AC
<u>158216</u> - INTERPRETAÇÃO TEATRAL 1	002 004 000 004	AC
<u>158224</u> - INTERPRETAÇÃO TEATRAL 2	002 004 000 004	AC
<u>158232</u> - INTERPRETAÇÃO TEATRAL 3	002 004 000 004	AC
<u>158241</u> - INTERPRETAÇÃO TEATRAL 4	002 004 000 004	AC
<u>158348</u> - MET PESQ ART CÊNICAS	006 000 000 004	AC
<u>158275</u> - MOVIMENTO E LINGUAGEM 1	000 004 000 004	AC
<u>158283</u> - MOVIMENTO E LINGUAGEM 2	000 004 000 004	AC
<u>158291</u> - MOVIMENTO E LINGUAGEM 3	000 004 000 004	AC
<u>158143</u> - POÉTICA TEATRAIS	004 000 000 004	AC
<u>158259</u> - PRÁTICA DE MONTAGEM	002 006 000 006	AC
<u>158160</u> - TEATRALIDADES BRASILEIRAS	004 000 000 004	AC
<u>158151</u> - TEOR PROC CRIAT P/ CENA	004 000 000 004	AC
<u>158194</u> - VOZ PALAV PERF TEATR COMTEMP 1	002 002 000 004	AC

DISCIPLINAS OPTATIVAS

Depto/Disciplina	Créditos	Área
<u>153451</u> - ANÁLISE DO FILME 1	002 002 000 002	AC
<u>154920</u> - ANATOMIA ARTISTICA	000 006 000 002	AC

<u>135020</u> - ANTROPOLOGIA CULTURAL	000 000 000 000	DC
<u>135224</u> - ANTROPOLOGIA DA ARTE	004 000 000 004	DC
<u>191329</u> - ANTROPOLOGIA E EDUCACAO	004 000 000 002	DC
<u>149853</u> - APRECIACAO MUSICAL	002 002 000 002	AC
<u>135623</u> - ARTE E SOCIEDADE	004 000 000 004	DC
<u>144231</u> - CANTO CORAL 1	000 004 000 000	AC
<u>144240</u> - CANTO CORAL 2	000 004 000 000	AC
<u>158071</u> - CARACTERIZAÇÃO	002 002 000 004	AC
<u>153851</u> - CENOGRAFIA 1	002 002 000 004	AC
<u>153869</u> - CENOGRAFIA 2	002 002 000 004	AC
<u>153877</u> - CENOGRAFIA 3	002 002 000 004	AC
<u>153389</u> - CINEMA BRAS CONTEMPORANEO	002 002 000 002	AC
<u>156744</u> - CRITICA TEATRAL	004 000 000 004	AC
<u>139416</u> - CULTURA BRASILEIRA 1	004 000 000 000	DC
<u>153044</u> - DESENHO 1	000 006 000 000	DC
<u>153141</u> - DESENHO PERSPECTIVO	002 002 000 002	DC
<u>156922</u> - DINAMICA DA VOZ 1	000 004 000 002	DC
<u>156931</u> - DINAMICA DA VOZ 2	000 004 000 002	DC
<u>156698</u> - DIRECAO 2	002 004 000 002	AC
<u>156701</u> - DIRECAO 3	002 004 000 002	AC
<u>156710</u> - DIRECAO 4	002 004 000 002	AC
<u>145327</u> - DIRECAO DO FILME 1	001 003 000 004	DC
<u>153605</u> - ELEM DE LING, ARTE E CULT POP	004 000 000 004	DC
<u>153010</u> - ELEM LING ESTÉTICA HIST ARTE 2	004 000 000 004	AC

<u>153028</u> - <u>ELEM LING ESTETICA HIST ARTE 3</u>	004 000 000 002	AC
<u>153818</u> - <u>ENCENACAO 1</u>	002 004 000 002	AC
<u>153826</u> - <u>ENCENACAO 2</u>	002 004 000 002	AC
<u>153834</u> - <u>ENCENACAO 3</u>	002 004 000 002	AC
<u>157155</u> - <u>EST SUP EM ARTES CENICAS 1</u>	002 004 000 004	AC
<u>157163</u> - <u>EST SUP EM ARTES CENICAS 2</u>	002 004 000 004	AC
<u>137545</u> - <u>ESTETICA</u>	004 000 000 004	DC
<u>145033</u> - <u>ESTÉTICA E CULTURA DE MASSA</u>	004 000 000 004	DC
<u>141216</u> - <u>ESTETICA E LITERATURA</u>	004 000 000 004	AC
<u>141216</u> - <u>ESTETICA E LITERATURA</u>	004 000 000 004	DC
<u>157732</u> - <u>ESTUDOS MITOLOGICOS 2</u>	004 000 000 004	AC
<u>157724</u> - <u>ESTUDOS MITOLÓGICOS 1</u>	004 000 000 002	AC
<u>137529</u> - <u>ETICA</u>	004 000 000 005	DC
<u>144835</u> - <u>EVOLUÇÃO DA MÚSICA 1</u>	002 002 000 004	AC
<u>156493</u> - <u>EXPRESSAO CORPORAL 4</u>	000 004 000 000	DC
<u>137928</u> - <u>FILOSOFIA DA ARTE</u>	004 000 000 004	DC
<u>191108</u> - <u>FILOSOFIA DA EDUCACAO</u>	004 000 000 002	DC
<u>144177</u> - <u>FISIOLOGIA DA VOZ</u>	002 002 000 004	DC
<u>142000</u> - <u>FRANCES INSTRUMENTAL 1</u>	004 000 000 004	DC
<u>153699</u> - <u>FUND DA LINGUAGEM VISUAL</u>	002 004 000 004	DC
<u>191663</u> - <u>FUNDAMENTOS DA EDUC AMBIENTAL</u>	002 002 000 004	DC
<u>153681</u> - <u>FUNDAMENTOS DE LINGUAGEM</u>	004 000 000 004	DC
<u>153681</u> - <u>FUNDAMENTOS DE LINGUAGEM</u>	004 000 000 004	DC
<u>153613</u> - <u>HIST DA ARTE E DA TECNOLOGIA</u>	004 000 000 004	DC

<u>153036</u> - <u>HISTORIA DA ARTE 1</u>	004 000 000 002	AC
<u>154971</u> - <u>HISTORIA DA ARTE ANTIGA</u>	004 000 000 002	DC
<u>157651</u> - <u>HISTORIA DA ARTE CONTEMPORANEA</u>	004 000 000 002	DC
<u>157651</u> - <u>HISTORIA DA ARTE CONTEMPORANEA</u>	004 000 000 002	DC
<u>157635</u> - <u>HISTORIA DA ARTE MEDIEVAL</u>	004 000 000 002	DC
<u>157643</u> - <u>HISTORIA DA ARTE MODERNA</u>	004 000 000 002	DC
<u>157643</u> - <u>HISTORIA DA ARTE MODERNA</u>	004 000 000 002	DC
<u>157660</u> - <u>HISTORIA DA ARTE NO BRASIL</u>	004 000 000 002	DC
<u>191060</u> - <u>HISTORIA DA EDUCACAO</u>	004 000 000 002	DC
<u>145238</u> - <u>HISTORIA DO CINEMA</u>	004 000 000 004	DC
<u>157198</u> - <u>HISTORIA DO ENSINO DAS ARTES</u>	004 000 000 004	AC
<u>156809</u> - <u>ILUMINACAO 1</u>	000 004 000 000	AC
<u>156817</u> - <u>ILUMINACAO 2</u>	000 004 000 000	AC
<u>156752</u> - <u>INDUMENTARIA 1</u>	000 004 000 000	AC
<u>156761</u> - <u>INDUMENTARIA 2</u>	000 004 000 000	AC
<u>145971</u> - <u>INGLÊS INSTRUMENTAL 1</u>	002 002 000 004	DC
<u>142573</u> - <u>INGLÊS INSTRUMENTAL 2</u>	002 002 000 004	AC
<u>191124</u> - <u>INTRO A ECON DA EDUCACAO</u>	004 000 000 002	DC
<u>141089</u> - <u>INTROD A TEORIA DA LITERATURA</u>	004 000 000 004	DC
<u>135011</u> - <u>INTRODUÇÃO A ANTROPOLOGIA</u>	004 000 000 004	DC
<u>113913</u> - <u>INTRODUCAO A CIEN COMPUTACAO</u>	002 002 000 004	DC
<u>191019</u> - <u>INTRODUCAO A EDUCACAO</u>	004 000 000 002	DC
<u>191299</u> - <u>INTRODUCAO A EDUCACAO ESPECIAL</u>	002 002 000 002	DC
<u>153061</u> - <u>INTRODUCAO A ESCULTURA</u>	000 006 000 000	AC

<u>137553</u> - <u>INTRODUCAO A FILOSOFIA</u>	004 000 000 004	DC
<u>124010</u> - <u>INTRODUÇÃO A PSICOLOGIA</u>	004 000 000 004	DC
<u>134465</u> - <u>INTRODUÇÃO A SOCIOLOGIA</u>	004 000 000 004	DC
<u>153052</u> - <u>INTRODUCAO AO DESENHO</u>	000 006 000 000	AC
<u>157554</u> - <u>INTRODUCAO AO DESIGN</u>	004 000 000 004	DC
<u>156264</u> - <u>INTRODUCAO AOS MULTI MEIOS</u>	000 006 000 000	AC
<u>158437</u> - <u>LABORATÓRIO DE TEATRO EDUCAÇÃO</u>	002 002 000 004	AC
<u>204307</u> - <u>LABORATÓRIO INTERARTÍSTICO</u>	002 006 000 006	AC
<u>140481</u> - <u>LEITURA E PRODUÇÃO DE TEXTOS</u>	002 002 000 004	DC
<u>140481</u> - <u>LEITURA E PRODUÇÃO DE TEXTOS</u>	002 002 000 004	DC
<u>153931</u> - <u>LING DRAMAT NA EDUCACAO</u>	002 002 000 002	AC
<u>142204</u> - <u>LÍNGUA ALEMÃ 1</u>	004 000 000 004	DC
<u>147630</u> - <u>LINGUA CHINESA 1</u>	002 002 000 004	DC
<u>147648</u> - <u>LÍNGUA CHINESA 2</u>	002 002 000 004	DC
<u>147656</u> - <u>LINGUA CHINESA 3</u>	002 002 000 004	DC
<u>142328</u> - <u>LÍNGUA ESPANHOLA 1</u>	002 002 000 004	DC
<u>142336</u> - <u>LÍNGUA ESPANHOLA 2</u>	002 002 000 004	AC
<u>142344</u> - <u>LINGUA ESPANHOLA 3</u>	002 002 000 004	AC
<u>142085</u> - <u>LÍNGUA INGLESIA 1</u>	004 000 000 004	AC
<u>142093</u> - <u>LÍNGUA INGLESIA 2</u>	004 000 000 004	AC
<u>142107</u> - <u>LINGUA INGLESIA 3</u>	004 000 000 004	AC
<u>146021</u> - <u>LINGUA ITALIANA 1</u>	002 002 000 000	DC
<u>150649</u> - <u>LÍNGUA SINAIS BRAS - BÁSICO</u>	002 002 000 002	DC
<u>153516</u> - <u>MATERIAIS EM ARTE 1</u>	000 004 000 002	DC

<u>158372</u> - MET ENS DO TEATRO 1	002 002 000 002	AC
<u>191418</u> - MET TEC REC DIDAT DEFIC MENT 1	004 000 000 004	DC
<u>156531</u> - METODOLOGIA DA ENCENACAO 1	000 004 000 000	AC
<u>156540</u> - METODOLOGIA DA ENCENACAO 2	000 004 000 000	DC
<u>137987</u> - MITO E FILOSOFIA	004 000 000 004	DC
<u>158305</u> - MOVIMENTO E LINGUAGEM 4	002 002 000 004	AC
<u>144789</u> - MUSICA E SOCIEDADE 1	002 002 000 004	DC
<u>144797</u> - MUSICA E SOCIEDADE 2	002 002 000 004	DC
<u>144916</u> - MUSICA POPULAR BRASILEIRA	002 002 000 004	DC
<u>156850</u> - O CORPO TRAGICO	003 000 000 000	AC
<u>153320</u> - OFICINA BAS ARTES PLASTICAS 1	000 006 000 000	DC
<u>144002</u> - OFICINA BÁSICA DE MÚSICA 1	000 004 000 000	AC
<u>153338</u> - OFICINA DE FOTOGRAFIA 1	000 004 000 002	AC
<u>140392</u> - OFICINA DE PRODUCAO DE TEXTOS	002 002 000 004	DC
<u>191175</u> - ORIENTAÇÃO EDUCACIONAL	003 001 000 003	DC
<u>124575</u> - PERCEPCAO	004 002 000 002	DC
<u>175013</u> - PRÁTICA DESPORTIVA 1	000 002 000 000	DC
<u>175021</u> - PRATICA DESPORTIVA 2	000 000 000 000	AC
<u>156833</u> - PRODUCAO TEATRAL	002 000 000 000	AC
<u>156418</u> - PROJ DIPL ARTES CENICAS	002 004 000 000	AC
<u>124087</u> - PSICOLOGIA DA ADOLESCÊNCIA 1	006 000 000 006	DC
<u>124052</u> - PSICOLOGIA DA APRENDIZAGEM 1	004 002 000 006	DC
<u>124150</u> - PSICOLOGIA DA CRIATIVIDADE	004 000 000 004	AC
<u>124044</u> - PSICOLOGIA DA INFÂNCIA	004 002 000 006	DC

<u>124036</u> - <u>PSICOLOGIA DA PERSONALIDADE 1</u>	004 000 000 004	AC
<u>124079</u> - <u>PSICOLOGIA DA PERSONALIDADE 2</u>	006 000 000 006	DC
<u>124711</u> - <u>PSICOLOGIA ESCOLAR</u>	004 002 000 006	DC
<u>157813</u> - <u>SEMIN ARTE EDUC PARA INCLUSÃO</u>	002 002 000 004	AC
<u>157228</u> - <u>SEMIN TEO,CRIT E HIST ARTE 1</u>	004 000 000 002	DC
<u>157228</u> - <u>SEMIN TEO,CRIT E HIST ARTE 1</u>	004 000 000 002	DC
<u>157236</u> - <u>SEMIN TEO,CRIT E HIST ARTE 2</u>	004 000 000 002	DC
<u>157236</u> - <u>SEMIN TEO,CRIT E HIST ARTE 2</u>	004 000 000 002	DC
<u>157244</u> - <u>SEMIN TEO,CRIT E HIST ARTE 3</u>	004 000 000 002	DC
<u>157244</u> - <u>SEMIN TEO,CRIT E HIST ARTE 3</u>	004 000 000 002	DC
<u>157252</u> - <u>SEMIN TEO,CRIT E HIST ARTE 4</u>	004 000 000 002	DC
<u>157252</u> - <u>SEMIN TEO,CRIT E HIST ARTE 4</u>	004 000 000 002	DC
<u>157368</u> - <u>SEMIN TEO,CRIT E HIST ARTE 5</u>	004 000 000 002	DC
<u>157368</u> - <u>SEMIN TEO,CRIT E HIST ARTE 5</u>	004 000 000 002	DC
<u>153893</u> - <u>SEMINARIO AVANÇADO DE TEATRO</u>	004 000 000 004	AC
<u>158429</u> - <u>SEMINÁRIO DE ARTE EDUCAÇÃO</u>	004 000 000 004	AC
<u>134872</u> - <u>SOCIOLOGIA DA CULTURA</u>	004 000 000 004	DC
<u>191043</u> - <u>SOCIOLOGIA DA EDUCACAO</u>	004 000 000 002	DC
<u>156779</u> - <u>SONOPLASTIA 1</u>	000 004 000 000	AC
<u>156787</u> - <u>SONOPLASTIA 2</u>	000 004 000 000	AC
<u>157791</u> - <u>STCHA 10</u>	004 000 000 004	AC
<u>157759</u> - <u>STCHA 6</u>	004 000 000 004	AC
<u>157767</u> - <u>STCHA 7</u>	004 000 000 004	AC
<u>157775</u> - <u>STCHA 8</u>	004 000 000 004	AC

157783 - STCHA 9	004 000 000 004	AC
127167 - SUPERDOT, TALENTO E DES HUMANO	004 000 000 004	DC
153915 - TEC EXPER ARTES CENICAS 1	002 002 000 002	AC
153923 - TEC EXPER ARTES CENICAS 2	002 002 000 002	AC
144801 - TECNICA DE EXPRESSAO VOCAL 1	002 002 000 004	DC
144819 - TECNICA DE EXPRESSAO VOCAL 2	002 002 000 004	DC
156728 - TEORIA DO TEATRO	004 000 000 004	AC
135356 - TRADICOES CULT BRASILEIRAS	004 000 000 004	AC
156515 - VOZ E DICCAO 2	000 004 000 004	DC
157627 - VOZ NO TEATRO CLASSICO	000 002 000 002	AC
157686 - VOZ NO TEATRO CONTEMPORANEO	000 002 000 004	AC
157619 - VOZ NO TEATRO SEC. XVI A XVIII	000 002 000 002	AC
158208 - VOZ PALAV PERF TEATR CONTEMP 2	002 002 000 004	AC

DINÂMICA DA VOZ 1 ⁸²	
Nível:	Graduação
Vigência:	1971/2
Pré-req:	Disciplina sem pré-requisitos
Ementa:	RECONHECIMENTO DOS ASPECTOS MATERIAIS DA VOZ. CONHECIMENTOS BASICOS SOBRE PRODUCAO E EMISSAO VOCAL. CONSCIENTIZACAO DO ESQUEMA E DA IMAGEM CORPORAL E VOCAL.
Programa:	<p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> - ABORDAR OS CRITERIOS FONICOS (MATERIAIS/VOCAIS) - ABORDAR O PROCESSO DENCONSCIENTIZACAO DO ESQUEMA E DA IMAGEM CORPO/

⁸² Disponível em

<http://www.serverweb.unb.br/matriculaweb/graduacao/disciplina.aspx?cod=156922>

VOCAL.

CONTEUDOS PROGRAMATICOS:

- TEORICOS:

. FISIOLOGIA DA FONACAO - ESQUEMA GLOBAL;

. TIMBRE VOCALICO E EXTRAVOCALICO;

. EXPLICITACAO DE ALGUNS CODIGOS ACUSTICOS;

. LINHA VIOCAL - ARTICULACAO;

. TIMBRE/INTENSIDADE - IMPEDANCIA;

. 1., 2., 3. E 4. REGISTROS, TIPOS DE VOZ, CRONAXIA RECORRENCIAL;

. MECANISMOS PROTETORES DAS CORDAS VOCAIS, COBERTURA;

. TECNICAS DE: ALTA IMPEDANCIA PROJETADA, BAIXA IMPEDANCIA PROJETADA, NASALIZADA E METODOS EMPIRICOS;

. INVENTARIOS E ESPIRAIS CORPORAIS.

. NIVEIS DE ORALIDADE.

DINAMICA
DA VOZ 2⁸³

Nível: Graduação

Vigência: 1971/2

Pré-req: CEN-156922 DINAMICA DA VOZ 1

Ementa: Contextualizar o lugar da voz no teatro Ocidental Contemporâneo, assim como os conhecimentos adquiridos no período anterior, no âmbito do texto oral, abordando a problemática de prosódia, ritmo, timbre, dinâmica, acentuação.

Programa: Universo conceitual:

Atos de Fala e Pragmática

Noções de gênero e estilo. Estilos teatrais históricos e gêneros contemporâneo

A influência da evolução tecnológica na evolução dos estilos

Marcas do escritural nos estilos orais

O Texto Teatral: um texto oral

Dialogia e Polifonia: Os monólogos

⁸³ Disponível em

<http://www.serverweb.unb.br/matriculaweb/graduacao/disciplina.aspx?cod=156931>

Treinamento:

Princípio Dinâmico dos 3 apoios

Reprodução e produção de sentido

Atitude, intenção e situação

Micro-atuação

Ensaios:

Análise de textos a partir da perspectiva pragmática da voz em performance: cenas chave, blocos de significado, palavras chave

Abordagem de diversos estilos de textos teatrais

Procedimentos de memorização e flexibilidade do texto teatral.

Denominação: VOZ E DICCAO 1⁸⁴

Nível: Graduação

Vigência: 1989/1

Pré-req: Disciplina sem pré-requisitos

Ementa: IMPLANTAR UMA TECNICA RESPIRATORIA DE APOIO A PRODUCAO DAS ALTAS INTENSIDADES VOCAIS E EXERCITAS A COORDENACAO FONO/RESPIRATORIA.

Programa:

- . NOCOES BASICAS SOBRE A FISIOLOGIA DA FONACAO
- . EXPLICITACAO DE ALGUNS CODIGOS ACUSTICOS
- . CONSCIENTIZACAO DA IMAGEM CORPO/VOCAL
- . LINHA VOCAL - ARTICULACAO: TIMBRE VOCALICO E EXTRA VOCALICO
- . IMPEDANCIA/CRONAXIA RECORRENCIAL
- . MECANISMOS PROTETORES DAS CORDAS VOCAIS: OS QUATRO REGISTROS
- . TECNICAS VOCAIS
- . NOCAO DOS TRES APOIOS
- . ESPIRAIS DE MOVIMENTO
- . EXPLORACAO DE TIMBRE E TEXTURA, DE LINHA VOCAL E ARTICULACAO DOS

⁸⁴ Disponível em <https://condoc.unb.br/matriculaweb/graduacao/disciplina.aspx?cod=156507>. Acesso em 07/05/2013.

DOS APOIOS E DOS ESPACOS INTERNOS.

Bibliografia: SAPIR, E. RIO 1a. EDICAO
A LINGUAGEM. INTRODUCAO ESTUDO DA FALA ED. INL/MEC 1954
NUNES, LILIAN RIO 1a. EDICAO
CARTINLHA DE TEATRO MANUAL DE DICCAO ED. SNT/MEC 1970
BARTHES, ROLAND SAO PAULO 1a. EDICAO
O PRAZER DO TEXTO ED. PERSPECTIVA 1977
ALEXARDER, GERDA BUENOS AIRES
LA EUTONIA, UN CAMINO HACIA LA EXPERIENCIA ED. PAIDOS 1989
TOTAL DELCUERPO
BERRY, CICELY LONDON
VOICE AND THE ACTOR ED. VIRGINS 1993
BOOKS
DAVINI, SILVIA BRASILIA
A REALIZACAO DAS ALTAS INTENSIDADES ED. UNB 1996
GAINZA, VIOLETA HEMSY DE BUENOS AIRES
APROXIMACION A LA EUTONIA. CONVERSACIONES COM ED. PAIDOS 1991
GERDA ALEXADER
HUSSON, RAOUL BUENOS AIRES
ED. EUDEBA 1965
KESSELMAN, SUSANA BUENOS AIRES
EL PENSAMENTO CORPORAL ED. PAIDOS 1989
SCHAFFER, MURRAY SAO PAULO
O OUVIDO PENSANTE ED. UNESP 1991
ACUNA QUINTEIRO, E SAO PAULO
ESTETICA DA VOZ. UMA VOZ PARA O ATOR ED. SUMMUS 1989

VOZ E DICCAO
2⁸⁵

Nível:	Graduação
Vigência:	1993/2
Pré-req:	CEN-156507 VOZ E DICCAO 1
Ementa:	CONTEXTUALIZAR O LUGAR DA VOZ NO TEATRO OCIDENTAL; ASSIM COMO OS

⁸⁵ Disponível em <http://www.serverweb.unb.br/matriculaweb/graduacao/disciplina.aspx?cod=156515>

	<p>CON- HECIMENTOS ADQUIRIDOS NO PERIODO ANTERIOR, NO AMBITO DO TEXTO ORAL, ABORDANDO A PROBLEMATICA DE PROSODIA (RITMO, TIMBRE, DINAMICA, ACENTUA- CAO).</p>
Programa:	<ul style="list-style-type: none"> . O LUGAR DA VOZ NO TEATRO OCIDENTAL . PRINCIPIO DINAMICO DOS TRES APOIOS . CORPO COMO GRUPO - GRUPO COMO CORPO - CORPO COMO PALCO . EMOCAO/INTENCAO/ATTITUDE - SITUACAO . TONUS/ROLE/RESPIRACAO . METODOLOGIA DE ABORDAGEM DE TEXTOS ORAIS FORMALMENTE DIVERSOS . NIVEIS DE ORALIDADE; MODELO ACTANCIAL . COORDENACAO FONOCORPO/RESPIRATORIA . ESTRATEGIAS NARRATIVAS

Canto Coral 1 ⁸⁶	
Nível:	Graduação
Vigência:	1991/2
Pré-req:	Disciplina sem pré-requisitos
Ementa:	<p>ESTUDO E REALIZACAO DE UM REPERTORIO CORAL QUE PODERA ABRANGER TODOS OS ESTILOS MUSICAIS. TECNICA VOCAL - CLASSIFICACAO DAS VOZES E A ESTRU- TURAL CORAL - EXERCICIOS DE AFINACAO - EXERCICIOS DE MEMORIZACAO. INTE- RACAO ENTRE REGENTE E CORO - EXERCICIOS DE DIRACAO CORAL.</p>
Programa:	<ul style="list-style-type: none"> 01. A VOZ E A COMUNICACAO HUMANA 02. A VOZ COMO INSTRUMENTO MUSICAL 03. A RESPIRACAO E O CANTO 04. RELACIONAMENTO DOS FENOMENOS AUITIVOS E VOCAIS 05. A ARTICULACAO DO TEXTO CANTADO 06. ANALISE, ESTUDO E REALIZACAO DA TEMPERATURA 07. INTERACAO ENTRE REGANTE E CORO PARA A RECRIACAO DE UMA OBRA CORAL.

⁸⁶ Disponível em

<http://www.serverweb.unb.br/matriculaweb/graduacao/disciplina.aspx?cod=144231>.

Acesso em 07/05/2013.

A Voz em Performance⁸⁷

Nível:	Graduação
Vigência:	1988/2
Pré-req:	Disciplina sem pré-requisitos
Ementa:	Linguagem e Técnica: Estabelecer os fundamentos para a produção de voz e palavra na performance teatral.
Programa:	<p>Noções acústicas:</p> <ul style="list-style-type: none">. Corpo biológico, corpo sem órgãos e outras concepções do corpo.. Estrutura acústica do som.. Percepção do espaço auditivo.. Direcionalidade. O som no espaço: Paisagem sonora e espacialização.. Timbre, Altura, Intensidade.. Tempo: pulso, acentuação, ritmo.. Voz como produção corporal A de sentido: perspectiva cultural.. A dimensão acústica no teatro: O teatro acústico. <p>Preparação corporal:</p> <ul style="list-style-type: none">. Noção dos 3 apoios.. Senso-percepção; fonte referencial das imagens corporais.. Apoios, impulso, peso - Transporte. Flexibilidade de tônus muscular.. Expansão dos vertical e horizontal.. Técnica respiratória para a produção de altas intensidades.. Coordenação fono-respiratória.. Línea de som: o lugar das vogais. Elementos melódicos e tímbricos.. Articulação: o som consonantal. Elementos dinâmicos. Padrões rítmicos.

⁸⁷ Disponível em

<http://www.serverweb.unb.br/matriculaweb/graduacao/disciplina.aspx?cod=158178>. Acesso em 07/05/2013.

Voz e Palavra na
Performance Teatral
Contemporânea 1⁸⁸

Nível:	Graduação
Vigência:	1989/1
Pré-req:	CEN-158186 A Palavra em Performance OU CEN-156931 DINAMICA DA VOZ 2
Ementa:	Estética e Diversidade: Detectar as resistências surgidas da performance do texto teatral, definir estratégias para superá-las e sistematizar de acordo com as mesmas uma metodologia de treinamento e ensaio que tenha o texto como ponto de partida.
Programa:	Universal Conceitual: - Mapeamento dos problemas apresentados pelos textos teatrais de diversas épocas; - O ritmo global da obra. Traduções e adaptações; - O treinamento como máquina de reprodução de estilos; - O universo acústico do teatro: fala, canto, verso, música e sonoplastia. A questão do espaço acústico. Treinamento: - Eixos, flexibilidade de tónus, apoios, impulsos, peso como variáveis da produção de voz e fala em performance; - Intensidade, timbre e articulação de voz e fala em performance; - Exploração das ressonâncias: variáveis e constantes; - Personagem e rol; Ensaio: - Identificação das cenas chave em um texto teatral; - Ensaio de cenas através de diversas perspectivas estilísticas; - Projeto e processo.

⁸⁸ Disponível em

<http://www.serverweb.unb.br/matriculaweb/graduacao/disciplina.aspx?cod=158194>.

Unicamp - Universidade Estadual de Campinas

CURRÍCULO PLENO A PARTIR DE 2003⁸⁹

Práticas Interpretativas:

Código	C. H.	Disciplina
AC-105	04	Canto para o Ator I - Pré-Req. AC-109, AC-209
AC-205	04	Canto para o Ator II - Pré-Req. AC-105
AC-109	02	Música e Ritmo I
AC-209	02	Música e Ritmo II - Equiv. AC-206 - Pré-Req. AC-109
AC-112	02	Técnicas Circenses I - Equiv. AC-412 - Pré-Req. AC-242, AC-243, AC-248
AC-212	02	Técnicas Circenses II - Equiv. AC-512 - Pré-Req. AC-112
AC-142	04	Técnicas Corpóreas: Dança I
AC-242	04	Técnicas Corpóreas: Dança II - Pré-Req. AC-142
AC-143	02	Técnicas Corpóreas: Luta I - Equiv. AC-141
AC-243	02	Técnicas Corpóreas: Luta II - Equiv. AC-241 - Pré-Req.AC-143
AC-148	02	Elementos Técnicos do Corpo I
AC-248	02	Elementos Técnicos do Corpo II - Pré-Req.AC-148
AC-150	03	Improvisação: O Jogo I - Equiv. AC-107

⁸⁹ Estrutura Curricular disponível em http://www.iar.unicamp.br/cenicas/cen_curriculo.php. Acesso em 07/05/2013.

AC-250 03 Improvisação: O Jogo II - Equiv. AC-207 -Pré-Req.AC-150

AC-170 03 Improvisação: O Silêncio I

AC-270 03 Improvisação: O Silêncio II - Pré-Req.AC-170

AC-180 03 Improvisação: A Palavra I

AC-280 03 Improvisação: A Palavra II - Pré-Req. AC-180

AC-310 02 Técnicas Corpóreas: Danças Brasileiras I

AC-410 02 Técnicas Corpóreas: Danças Brasileiras II

AC-311 04 Expressão Vocal I

AC-411 04 Expressão Vocal II - Pré-Req. AC-311

AC-511 02 Expressão Vocal III - Pré-Req. AC-411

AC-611 02 Expressão Vocal IV - Pré-Req. AC-511

Fundamentos Teóricos das Artes

Código	C. H.	Disciplina
AC-113	02	Formas Espetaculares no Ocidente - Equiv. AC-513
AC-213	02	Formas Espetaculares no Oriente - Equiv. AC-613
AC-313	02	Formas do Teatro Cômico no Brasil - Ct AC-301
AC-413	02	Formas Épicas do Teatro Brasileiro - Equiv. AC-401
AC-314	02	Formas do Teatro Dramático no Brasil - Ct AC-301
AC-119	04	Filosofia e História da Arte: Filosofia da Arte - Equiv. AC-102
AC-219	04	Estética Teatral: Dramaturgia Moderna e Contemporânea - Equiv.AC-202
AC-319	02	Formas do Teatro Trágico no Ocidente - Ct AC-302
AC-320	02	Formas do Teatro Cômico no Ocidente - Ct AC-302

AC-420	04	Formas do Teatro Dramático e Derivações - PréReq AC-319, AC-320 - Eq. AC-402
AC-128	02	História do Teatro: Formas Espetaculares no Brasil I - Equiv. AC-101
AC-228	02	Estudos do Teatro no Brasil: Formas Espetaculares no Brasil II - PréReq AC-128 Equiv. AC-201
AC-556	02	Estudos Teatrais I: Semiologia da Cena - Equiv. AC-501, AC-502 - PréReq AC-313, AC-314, AC-320
AC-667	02	Estudos Teatrais II: A Narratividade no Teatro - Equiv. AC-601, AC-602 - PréReq AC-556
AC-778	02	Estudos Teatrais III: A Questão da Personagem - Equiv. AC-718 - PréReq AC-667
AC-889	02	Estudos Teatrais IV: Poéticas Cênicas - Equiv. AC-803 - PréReq AC-778
AC-890	02	Metodologia e Criação em Artes Cênicas
AC-891	02	Monografia - Equiv AC-820, AC-821 - PréReq AC-777
AC-617	02	Ética: Legislação e Produção Teatral

Processos em Composição Artística

Código	C. H.	Disciplina
AC-218	02	Máscara: Elementos Técnicos de Artes Visuais I - Equiv. AC-208
AC-330	08	Interpretação: A Gramática da Ação Física I - Equiv. AC-307, AC-309 - PréReq AC-250, AC-270, AC-280
AC-430	08	Interpretação: A Gramática da Ação Física II - Equiv. AC-407, AC-409 - PréReq AC-330
AC-555	12	Projeto Integrado de Criação Cênica I - Equiv. AC-509 - PréReq AC-430
AC-666	12	Projeto Integrado de Criação Cênica I I - Equiv. AC-609 - PréReq AC-555
AC-777	12	Projeto Integrado de Criação Cênica I I I - Equiv. AC-514, AC-703, AC-719 - PréReq AC-666

Disciplinas Extra-Curriculares

Apoio e Treinamento:

Código	C. H.	Disciplina
AC-543	03	Técnicas Corpóreas: Circo I
AC-643	03	Técnicas Corpóreas: Circo II
AC-151	02	Expressão Vocal: Técnica I
AC-251	02	Expressão Vocal: Técnica II
AC-351	02	Expressão Vocal: Técnica III
AC-451	02	Expressão Vocal: Técnica IV
AC-551	02	Expressão Vocal: Técnica V
AC-651	02	Expressão Vocal: Técnica VI

Ateliês de Criação: Processos em Composição Artística

Código	C. H.	Disciplina
AC-160	02	Tópicos em Prática de Encenação
AC-260	02	Tópicos em Prática de Encenação
AC-360	02	Tópicos em Prática de Encenação
AC-460	02	Tópicos em Prática de Encenação
AC-560	02	Tópicos em Prática de Encenação
AC-660	02	Tópicos em Prática de Encenação

Disciplinas Eletivas: Práticas Interpretativas

Código	C. H.	Disciplina
AC-001	04	Laboratório de Prática Teatral: Interpretação
AC-002	04	Laboratório de Prática Teatral: Direção - Processos em Composição Artística
AC-003	04	Laboratório de Prática Teatral: Dramaturgia- Processos em Composição Artística
AC-004	04	Laboratório de Prática Teatral: Cenografia e Figurino - Processos em Composição Artística
AC-005	02	Treinamento em práticas Circenses I
AC-006	02	Treinamento em Práticas Circenses II
AC-007	04	Laboratório de Práticas Corporais I - Equiv. AC-522 - PréReq AC-212, AC-410, AC-430
AC-008	04	Laboratório de Práticas Vocais I - PréReq AC-205, AC-611
AC-009	04	Laboratório de Práticas Corporais II - Equiv. AC-622 - PréReq AC-007
AC-010	04	Laboratório de Práticas Vocais II - PréReq AC-008
AC-011	04	Laboratório de Práticas Corporais III - PréReq AC-009
AC-012	04	Laboratório de Práticas Vocais III - PréReq AC-010

Disciplinas⁹⁰:

AC008 Laboratório de Práticas Vocais I

Pré-Req.: AC205 AC611

Ementa: Exercícios técnicos e expressivos para a composição vocal na cena. Esta disciplina contempla questões pertinentes ao PICC I.

⁹⁰ Ementário completo disponível em

<http://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2008/ementas/todasac.html#ac004>. Acesso em 07/05/2013.

AC010 Laboratório de Práticas Vocais II

Pré-Req.: AC008

Ementa: Exercícios técnicos e expressivos para a composição vocal na cena. Relações entre caracterização da voz e retórica do discurso. Esta disciplina contempla questões pertinentes ao PICC II.

AC012 Laboratório de Práticas Vocais III

Pré-Req.: AC010

Ementa: Exercícios técnicos e expressivos para a composição vocal na cena, focalizando a composição do personagem. Esta disciplina contempla questões pertinentes ao PICC III.

AC105 Canto para o Ator I

Pré-Req.: AC109 AC209

Ementa: Desenvolvimento das potencialidades musicais do aluno através do canto individual e do canto coral como elemento de qualificação para o trabalho do ator.

AC109 Música e Ritmo I

Ementa: Estudo prático e teórico dos principais elementos da linguagem musical. Aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos. Treinamento da escuta musical I.

AC151 Expressão Vocal: Técnica I

Ementa: Noções básicas de técnica vocal: respiração, emissão, articulação e imitação. Elementos de anatomia e fisiologia do aparelho fonador. Classificação vocal. Conscientização do uso da voz como instrumento musical. Vocalizes básicos.

AC152 Expressão Vocal: Interpretação I

Ementa: Integração corpo/voz para o cantor, visando a construção de procedimentos cênicos.

AC180 Improvisação: A Palavra I

Ementa: A exploração da palavra como matéria para o desencadeamento do acontecimento cênico.

AC205 Canto para o Ator II

Pré-Req.: AC105

Ementa: Estudo das diferentes funções do canto na cena a partir de diversas poéticas teatrais. Articulação entre a palavra cantada e a palavra falada.

AC209 Música e Ritmo II

Pré-Req.: AC109

Ementa: Estudo de modelos de estrutura musical. Desenvolvimento da percepção rítmica. Contato com instrumentos de percussão para improvisação rítmica, improvisação livre e sua relação com a cena.

AC251 Expressão Vocal: Técnica II

Ementa: Noções básicas de técnica vocal: respiração, emissão, articulação e impostação. Elementos de anatomia e fisiologia do aparelho fonador. Classificação vocal. Conscientização do uso da voz como instrumento musical. Vocalizes básicos. (continuação do AC-151).

AC252 Expressão Vocal: Interpretação II

Ementa: Desenvolvimento técnico e exercício prático de elementos de interpretação teatral para o cantor.

AC280 Improvisação: A Palavra II

Pré-Req.: AC180

Ementa: Aprofundamento dos procedimentos desenvolvidos na disciplina Improvisação: A Palavra I, com ênfase na estruturação da cena.

AC311 Expressão Vocal I

Ementa: Identificação e reconhecimento dos componentes físicos do som vocal. Desenvolvimento desses componentes integrados aos elementos da representação.

AC351 Expressão Vocal: Técnica III

Ementa: Aprimoramento da técnica básica. Vocalizes intermediários. Diferentes linhas de canto: popular e erudito. Aplicação da técnica em repertório apropriado. Trabalho de canto em conjunto: afinação e sonoridade de grupo.

AC411 Expressão Vocal II

Pré-Req.: AC311

Ementa: Identificação e reconhecimento dos elementos materiais da fala. Desenvolvimento desses componentes integrados aos elementos da representação.

AC353 Voz, Expressão e Representação I

Ementa: Identificação e reconhecimento dos componentes físicos do som vocal visando sua integração com a cena como elementos de representação.

AC451 Expressão Vocal: Técnica IV

Ementa: Aprimoramento da técnica básica. Vocalizes intermediários. Diferentes linhas de canto: popular e erudito. Aplicação da técnica em repertório apropriado. Trabalho de canto em conjunto: afinação e sonoridade de grupo. (Continuação da AC-351).

AC453 Voz, Expressão e Representação II

Pré-Req.: AC353

Ementa: Identificação e reconhecimento dos elementos técnicos da fala visando sua integração com a cena como elementos de representação.

AC511 Expressão Vocal III

Pré-Req.: AC411

Ementa: Identificação e reconhecimento dos componentes físicos da fala. Desenvolvimento desses componentes integrados à ação cênica.

AC551 Expressão Vocal: Técnica V

Ementa: Continuidade do aprimoramento técnico. Vocalizes avançados. Diferentes estilos de canto. Repertório individual. Interpretação.

AC611 Expressão Vocal IV

Pré-Req.: AC511

Ementa: Exploração dos componentes expressivos da voz na elaboração do personagem.

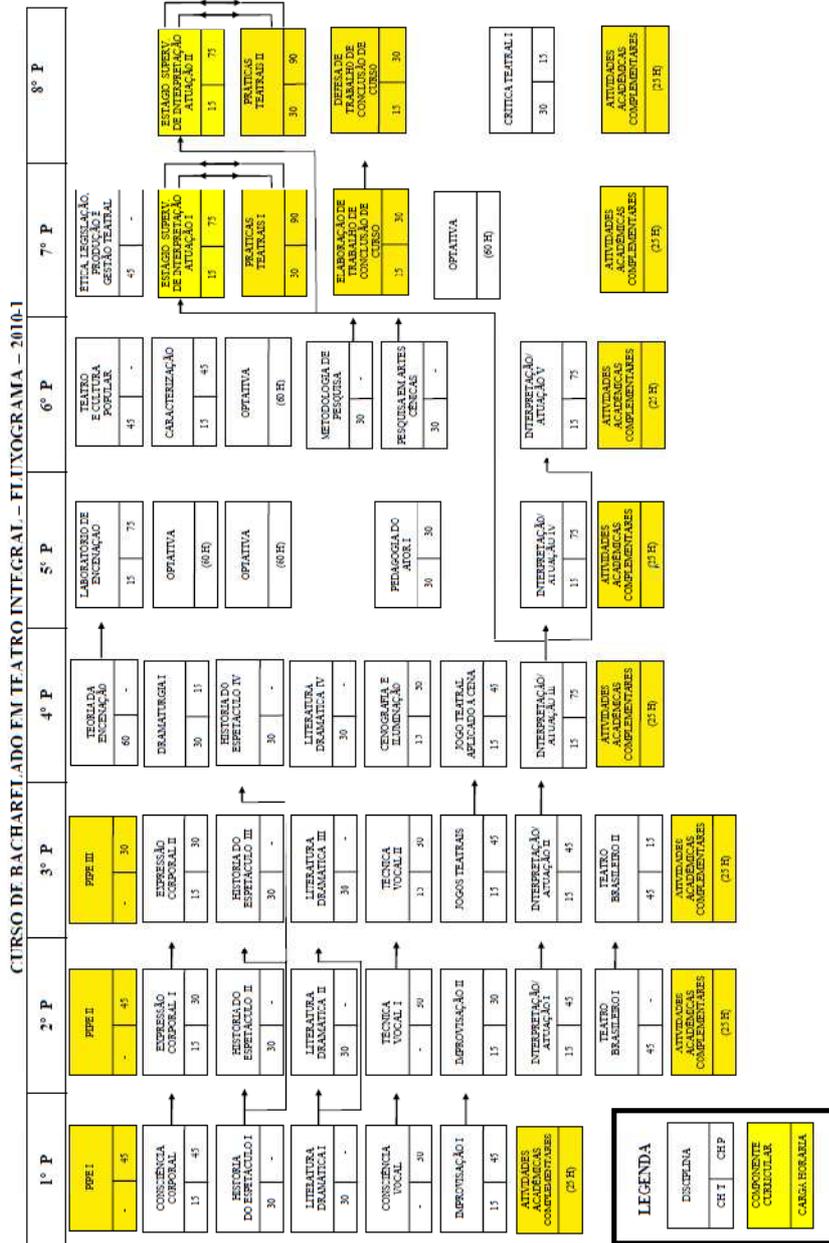
AC651 Expressão Vocal: Técnica VI

Ementa: Continuidade do aprimoramento técnico. Vocalizes avançados. Diferentes estilos de canto. Repertório individual. Interpretação. (Continuação do AC-551).

AC718 Literatura Dramática: Laboratório, Análise e Interpretação de Texto

Ementa: Leituras dirigidas, análise e interpretação do texto escolhido para montagem de final de curso.

UFU – Universidade Federal de Uberlândia



⁹¹ Grade Curricular disponível em http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/Anexos_IARTE_Teatro_GradeCurricular.pdf. Acesso em 07/05/2013.

DISCIPLINA: **CONSCIÊNCIA VOCAL**⁹²

CH TOTAL: 30h

OBJETIVOS:

- Articular melhor as palavras de um texto por meio do trabalho de dicção.
- Perceber seu corpo como um instrumento musical, como uma caixa de ressonância.
- Estudar o mecanismo do aparelho fonador e a dinâmica da fala.
- Desenvolver seus próprios recursos vocais.
- Construir a partitura vocal de um personagem.

EMENTA: Conscientização da voz como elemento fundamental na composição do trabalho de ator.

PROGRAMA:

1. Aparelho vocal: aparelho respiratório, laringe e as cavidades de ressonância.
2. Fonética, dicção, aparelho fonador.
3. Recursos vocais: ênfase, curva melódica, intensidade, articulação, duração, velocidade, cadência, pausas interpretativas.
4. Partituras vocais. A ação vocal: escuta da voz, ação na voz, preparação da voz para criação.
5. Exercícios vocais.

⁹²Todas as ementas disponíveis em

http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/TE_FD_Bacharelado.pdf. Acesso em 05/07/2013.

DISCIPLINA: TÉCNICA VOCAL I

CH TOTAL: 30h

OBJETIVOS:

- Praticar exercícios fundamentais da técnica vocal;
- Estimular o desenvolvimento das potencialidades e habilidades vocais;
- Orientar o aluno para preservação de sua saúde vocal por meio de noções básicas de higiene vocal.

EMENTA: Estudo dos mecanismos técnicos e suas aplicações na voz cantada e falada. Controle da qualidade da emissão vocal.

PROGRAMA:

Noções básicas de fisiologia da voz.

Respiração, ressonância, impostação, tessitura, classificação e articulação.

Relaxamento e concentração.

Estudo de obras vocais.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA:

ALEIXO, Fernando. Corporeidade da voz: a voz do ator. Campinas: Komedi, 2007.

GAYOTTO, Lucia Helena. Voz: partitura da ação. São Paulo: Summus, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugênio. O teatro laboratório de Jerzy

Grotowski : 1959-1969 / textos e materiais de Jery Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba ; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari . Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2007 .

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

FORTUNA, Marlene. A performance da oralidade teatral. São Paulo: Annablume, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1976.

GUBERFAIN, Jane Celeste (Org.). Voz em cena - volume 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.

_____. Voz em cena – volume 2. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

JANUZELLI, Antonio Luis Dias. A aprendizagem do ator. 2ª. edição. São Paulo: Ática, 1992.

PICCOLOTO, Leslie Ferreira. Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia. 4ª edição. São Paulo: Summus Editorial.

QUINTEIRO, E. A. Estética da voz: uma voz para o ator. São Paulo: Summus, c1989.

DISCIPLINA: TÉCNICA VOCAL II

CH TOTAL: 45h

OBJETIVOS:

- Praticar exercícios fundamentais da técnica vocal;
- Estimular o desenvolvimento das potencialidades e habilidades vocais;
- Orientar o aluno para preservação de sua saúde vocal por meio de noções básicas de higiene vocal.

EMENTA: Aprofundamento do estudo dos mecanismos técnicos e suas aplicações na voz cantada e falada. Controle da qualidade da emissão vocal.

PROGRAMA:

Respiração, ressonância, impostação, tessitura, classificação e articulação.

Relaxamento e concentração.

Estudo de obras vocais.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA:

BARBA, Eugenio. Além das ilhas flutuantes. Campinas : UNICAMP, 1991.

LEHMANN, Hans-Thies. O Teatro Pós-Dramático. SP: Cosac&Naif, 2007.

NOVARINA, Valère. Diante da palavra. 2ª. edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

ASLAN, Odete. O ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 1994.OK

LOUZADA, Paulo da Silva. As bases da educação vocal .Rio de Janeiro: OLM, c1982.

RYNGAERT, Jean Pierre. Ler o teatro contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1998
(Coleção leitura e crítica).

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____.A Construção do Personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. A criação de um papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção e leitura. São Paulo: EDUC, 2000.

DISCIPLINA: CANTO CORAL I

CH TOTAL: 30h

OBJETIVOS: Possibilitar ao aluno o uso da voz cantada.

EMENTA: Exercícios de aquecimento vocal, improvisação e criação, leitura de textos com ênfase na voz falada. Repertório de música popular brasileira e estrangeira à 2 ou 3 vozes.

PROGRAMA:

Canções folclóricas, cânones e obras mais acessíveis da música popular brasileira.

Textos sobre técnica vocal, fisiologia da voz e voz no teatro.

Audições de obras vocais de todos os períodos da história da música, para considerações sobre o uso da voz.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA:

KIEFER, Bruno. História e significado das formas musicais. 4ª. Ed. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LOUZADA, Paulo da Silva.. As bases da educação vocal. R. Janeiro: O L M ,c1982.

PÉREZ-GONZÁLEZ, Eladio. Iniciação à técnica vocal: para cantores, regentes de coro, atores, professores, locutores,oradores. Rio de Janeiro:E. P. G., 2000.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

LEHMANN, Lili. Aprenda a cantar. Rio de Janeiro: Tecnoprint c 1984.

PICCOLOTTO, Leslie Ferreira (org.). Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia. 4ª.ed.São Paulo: Summus Editorial.

QUINTEIRO, E. A. Estética da voz: uma voz para o ator. São Paulo:Summus, 1989.

STORTI, Carlos Alberto. Introdução a regência. Uberlândia: EDUFU, 1987.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Círculo do Livro: Companhia das Letras, 1989.

DISCIPLINA: TÓPICOS ESPECIAIS EM LEITURA DRAMATIZADA

CH TOTAL: 45h

OBJETIVOS: Realizar trabalhos de leitura de textos de dramaturgia teatral, apresentando conhecimentos relativos a esse processo: capacidade de compreensão do texto; visão de mundo do autor, integração do personagem no contexto da peça e das circunstâncias dadas; exercitar inflexões e modos de falar o texto. Ampliar seus conhecimentos sobre a dramaturgia nacional e internacional.

EMENTA: Desenvolvimento de leituras dramatizadas que possibilitem a aquisição de conhecimentos específicos sobre as contribuições desse processo para

desenvolvimento do ator e que contribuam para o incremento dos conhecimentos relacionados com a dramaturgia nacional e internacional.

PROGRAMA:

Escolha de texto (s) para Leitura Dramatizada, de autor nacional ou internacional.

Desenvolvimento do processo de Leitura da obra selecionada, abrangendo:

Contextualização da obra e de seu autor;

Leitura comentada da obra selecionada;

Prática de leitura: compreensão do texto, os diversos personagens e suas participações no contexto da peça, a relação ator/personagem;

As possibilidades de uso do espaço na leitura dramatizada;

Apresentação pública da Leitura Dramatizada.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA:

CHACRA, Sandra. Natureza e Sentido da Improvisação Teatral. São Paulo: Perspectiva, 1983.

KUSNET, Eugenio. Ator e Método. Rio de Janeiro: SNT / MEC, 1975.

JANUZELLI, Antonio (Jano). A Aprendizagem do Ator. São Paulo: Ática, 1986.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

GUBERFAIN, Jane Celeste. Voz em Cena. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARVALHO, Enio. História e Formação do Ator. São Paulo: Ática, 1989.

GASSNER, John. Mestres do Teatro I e II. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROUBINE, J. J. A Arte do Ator. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

UFSM – Universidade Federal de Santa Maria

Disciplinas pertencentes ao currículo⁹³

Período ideal	Código	Nome
1	DAC1038	COMPLEMENTOS DE EVOLUÇÃO DO TEATRO
1	DAC1000	ENCENAÇÃO I
1	DAC1002	EVOLUÇÃO DO TEATRO I
1	DAC1015	EXPRESSÃO CORPORAL E VOCAL I
1	DAC1001	ÉTICA E ESTÉTICA TEATRAL I
1	DAC1003	TÉCNICAS DE REPRESENTAÇÃO I
2	DAC1004	ENCENAÇÃO II
2	DAC1005	EVOLUÇÃO DO TEATRO II
2	DAC1017	EXPRESSÃO CORPORAL E VOCAL II
2	DAC1016	ÉTICA E ESTÉTICA TEATRAL II
2	DAC1006	TÉCNICAS DE REPRESENTAÇÃO II
3	DAC1007	ENCENAÇÃO III
3	DAC1008	EVOLUÇÃO DO TEATRO III
3	DAC1019	EXPRESSÃO CORPORAL E VOCAL III
3	DAC1018	ÉTICA E ESTÉTICA TEATRAL III
3	DAC1020	TÉCNICAS CIRCENSES

⁹³ Estrutura curricular disponível em <http://portal.ufsm.br/ementario/curso.html?curso=839>. Acesso em 07/05/2013.

Período ideal	Código	Nome
3	DAC1023	<u>TÉCNICAS DE MONTAGEM I</u>
3	DAC1009	<u>TÉCNICAS DE REPRESENTAÇÃO III</u>
4	DAC1010	<u>ENCENAÇÃO IV</u>
4	DAC1011	<u>EVOLUÇÃO DO TEATRO IV</u>
4	DAC1021	<u>EXPRESSÃO CORPORAL E VOCAL IV</u>
4	DAC1022	<u>METODOLOGIA DO PROCESSO CRIATIVO</u>
4	DAC1024	<u>TÉCNICAS DE MONTAGEM II</u>
4	DAC1012	<u>TÉCNICAS DE REPRESENTAÇÃO IV</u>
5	DAC1013	<u>EVOLUÇÃO DO TEATRO V</u>
5	DAC1026	<u>LABORATÓRIO DE ORIENTAÇÃO I</u>
5	DAC1027	<u>LEGISLAÇÃO E PRODUÇÃO TEATRAL</u>
5	DAC1034	<u>TÉCNICAS DE REPRESENTAÇÃO V</u>
6	DAC1014	<u>EVOLUÇÃO DO TEATRO VI</u>
6	DAC1029	<u>LABORATÓRIO DE ORIENTAÇÃO II</u>
6	DAC1035	<u>TÉCNICAS DE REPRESENTAÇÃO VI</u>
7	DAC1031	<u>LABORATÓRIO DE ORIENTAÇÃO III</u>
7	DAC1036	<u>TÉCNICAS DE REPRESENTAÇÃO VII</u>
8	DAC1033	<u>LABORATÓRIO DE ORIENTAÇÃO IV</u>
8	DAC1037	<u>TÉCNICAS DE REPRESENTAÇÃO VIII</u>
99	DAC1056	<u>A AÇÃO FÍSICA E A DANÇA TEATRO</u>
99	DAC1051	<u>A ILUMINAÇÃO CÊNICA</u>
99	DAC1047	<u>A PALAVRA NA CRIAÇÃO DO ATOR</u>
99	DAC1074	<u>A PRÁTICA DA COMÉDIA</u>

Período ideal	Código	Nome
99	DAC1046	AÇÃO VOCAL
99	DAC1079	CANÇÃO E EXPRESSÃO VOCAL
99	DAC1039	COMÉDIA DELL'ARTE
99	DAC1040	CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO EM VÍDEO
99	DAC1059	CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO EM VÍDEO
99	DAC1061	DRAMATURGIA - TEORIA E PRÁTICA
99	DAC1086	DRAMATURGIA DO MOVIMENTO
99	DCG2025	DRAMATURGIA DO MOVIMENTO II
99	DAC128	ENCENACAO V
99	DAC134	ENCENACAO VI
99	DAC1045	EUTONIA
99	MSC153	HISTORIA DA MUSICA I-A
99	MSC154	HISTORIA DA MUSICA II-A
99	MSC155	HISTORIA DA MUSICA III-A
99	MSC477	HISTORIA DA MUSICA IV-A
99	DAC1080	HISTÓRIA DO CINEMA DE FICÇÃO I
99	DAC1081	HISTÓRIA DO CINEMA DE FICÇÃO II - ESTÉTICA DOS DIRETORES
99	DAC1044	ILUMINAÇÃO
99	DAC1058	INICIAÇÃO AO JOGO DO TEATRO DE BONECOS
99	INT1000	INTERCÂMBIO CULTURAL
99	DAC1042	INTERPRETAÇÃO PARA VÍDEO
99	DAC107	LABORATORIO II
99	DAC112	LABORATORIO III

Período ideal	Código	Nome
99	DAC129	LABORATORIO V
99	DAC135	LABORATORIO VI
99	DAC140	LABORATORIO VII
99	DAC144	LABORATORIO VIII
99	LTE1008	LEITURA EM LÍNGUA INGLESA
99	DAC1057	MAQUIAGEM
99	DAC1060	MONTAGEM CINEMATOGRAFICA E EDIÇÃO EM VÍDEO DIGITAL
99	DAC1075	MONTAGEM DE ESPETÁCULO I
99	DAC1076	MONTAGEM DE ESPETÁCULO II
99	DAC1077	MONTAGEM DE ESPETÁCULO III
99	DAC1078	MONTAGEM DE ESPETÁCULO IV
99	DAC1049	O ATOR E O ESPAÇO
99	DAC1050	O JOGO DO BUFÃO
99	DAC1041	PA-KUA - ARMAS DE CORTES
99	DAC1055	PEÇAS DIDÁTICAS DE BRECHT
99	DAC1048	PERFORMANCE
99	DAC124	PSICANALISE E TEATRO I
99	DAC131	PSICANALISE E TEATRO II
99	DAC1043	PSICANÁLISE E TEATRO
99	FUE1022	PSICOLOGIA DA EDUCAÇÃO "A"
99	DAC1062	SHAKESPEARE: ENTRE O CINEMA E O TEATRO
99	DAC1052	TEATRO E EDUCAÇÃO I
99	DAC1053	TEATRO PARA CRIANÇAS: PRODUÇÃO E RECEPÇÃO

Período ideal	Código	Nome
99	DAC139	TECNICAS DE REPRESENTACAO VII
99	DAC143	TECNICAS DE REPRESENTACAO VIII
99	MSC2200	TÉCNICA VOCAL
99	DCG1042	TÓPICOS DE COMUNICAÇÃO
99	DCG1112	TÓPICOS DE LETRAS
99	DCG1014	TÓPICOS DE MÚSICA
99	DCG1039	TÓPICOS EM ARTES CÊNICAS
99	DAC1054	TREINAMENTO TÉCNICO DE ATOR

Disciplinas:

Código - Nome

DAC1015 - EXPRESSÃO CORPORAL E VOCAL I⁹⁴

Departamento

DEPTO. ARTES CÊNICAS - DAC

Carga horária (horas-aula)

Prática: 45

Teórica: 15

Total: 60

Objetivos

Proporcionar uma consciência corporal e rítmica adequadas ao ator de modo a desenvolver o corpo como instrumento de criação e expressão artística. Identificar, reconhecer e explorar os componentes

⁹⁴ Disponível em <http://portal.ufsm.br/ementario/disciplina.html?disciplina=337284wq>.

Acesso em 05/07/2013.

físicos na produção do som vocal.

Ementa

Não consta

Programa

- **UNIDADE 1 - CONHECIMENTO, CONSCIÊNCIA E ORGANIZAÇÃO CORPORAL**
 - 1.1 – Percepção corporal: forma, volume, estrutura óssea.**
 - 1.2 – Sensorialização.**
 - 1.3 – Sensibilização: peso, apoio, equilíbrio e contato.**
 - 1.3.1 – Consciência.**
 - 1.4 – Relaxamento e harmonização do tônus corporal.**
 - 1.5 – Alongamento e flexibilidade.**
- **UNIDADE 2 - CORPO E MOVIMENTO**
 - 2.1 – Percepção espacial: pequeno, médio e amplo.**
 - 2.2 – Movimentos a partir dos princípios técnicos trabalhados.**
 - 2.3 – Lógica e coerência corporal na seqüência de movimentos.**
- **UNIDADE 3 - A RELAÇÃO CORPO VOZ**
 - 3.1 - Respiração.**
 - 3.2 - Ressonadores.**
 - 3.3 - Emissão.**
 - 3.4 - Articulação: vogais e consoantes.**
 - 3.5 - A seqüência de movimentos e a voz.**

BIBLIOGRAFIA BÁSICA:

ALEXANDER, Gerda. Eutonia – Um caminho para a percepção corporal. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BERTHERAT, Thérèse. As Estações do Corpo. Aprenda a olhar seu corpo para manter a forma. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

BERTHERAT, Thérèse; BERNSTEIN, Carol. O corpo tem suas razões – Antiginástica e Consciência de si. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

DAVIS, Flora. Comunicação não-verbal. Trad. de Antonio Dimas. São Paulo: Summus, 1979.

FELDENKRAIS, Moshe. Consciência pelo Movimento. São Paulo: Summus, 1977.

FORTUNA, Marlene. A performance da oralidade teatral. São Paulo: Anna Bume, 2000.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1978.

MAY, Rollo. A coragem de criar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

QUINTERO, Eudósia Acuña. Estética da voz: uma voz para o ator. São Paulo: Summus, 1989.

SHILDER, Paul. A imagem do corpo. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

VISHNIEVETZ, Berta. Eutonia: Educação do corpo para o ser. São Paulo: Summus, 1995.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

ANZIEL, Didier. O eu-pele. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

BRIEGHEL – MÜLLER, Guna. Eutonia e Relaxamento. São Paulo: Manole, 1987.

FELDENKRAIS, Moshe. Caso Nora. São Paulo: Summus, 1979.

FELDENKRAIS, Mosche. O poder da Autotransformação. São Paulo: Summus, 1994.

FELDENKRAIS, Mosche. Vida e Movimento. São Paulo: Summus, 1988.

HERMANT, G. O Corpo e sua Memória, Atualização em Psicomotricidade. Editora Manole, 1988.

MONTAGÚ, Ashley. Tocar o significado humano da pele. 2ª edição. São Paulo: Summus, 1986.

PIKLER, Emmi. Mover-se em Liberdade. Desarrollo de la motricidade global. Madrid: Narcea, S.A. de Ediciones, 1985.

PONTY-MAURICE, Merleau. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

S. WAPNER, Herner y otros. El Percepcion del cuerpo. Buenos Aires: Paidós, 1969.

Código - Nome

DAC1017 - EXPRESSÃO CORPORAL E VOCAL II⁹⁵

Departamento

DEPTO. ARTES CÊNICAS - DAC

Carga horária (horas-aula)

Prática: 45

Teórica: 15

Total: 60

Objetivos

Aprofundar a consciência corporal e vocal para a presença psicofísica do ator.

Ementa

Não consta

Programa

- **UNIDADE 1 - PRESENÇA PSICOFÍSICA DO ATOR**
 - 1.1 – Plasticidade do movimento.**
 - 1.1.1 - Centro motor e fluência.**
 - 1.2 – Expansão, recolhimento e irradiação.**
 - 1.3 – Ponto fixo, eixo, centro, verticalidade.**
 - 1.4 – Tempo ritmo.**
 - 1.4.1 - A musicalidade no movimento.**
 - 1.5 – Dinâmicas dos opostos.**
 - 1.6 – Seqüência de movimento.**

⁹⁵ Disponível em <http://portal.ufsm.br/ementario/disciplina.html?disciplina=33732>. Acesso em 07/05/2013.

1.6.1 - Ritmo e fluência.

• **UNIDADE 2 - A POÉTICA DA FALA**

2.1 – Tonalidade.

2.2 – Pontuação e pausa.

2.3 – Acentuação tônica.

2.4 – Ritmo.

2.5 – Movimento da fala.

2.6 – Palavra e sensação.

2.7 – A palavra é o movimento.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

CHEKHOV, Michael. Para o Ator. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

FORTUNA, Marlene. A Performance da oralidade Teatral. São Paulo: Annablume, 2000.

LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1978.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BARBA, Eugênio. A Canoa de Papel. São Paulo: Hucitec. 1994.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. El Trabajo del Actor Sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Capítulo II – Desarrollo de la expresión corporal. Trad. para o espanhol de Salonón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

UFPE– Universidade Federal de Pernambuco

Estrutura Curricular⁹⁶:

PERÍODO: 1º

AR539- CONSCIÊNCIA CORPORAL E EXPRESSÃO ARTÍSTICA OBRIG 30 30 60 3.0
AR570- FUNDAMENTOS DA ARTE-EDUCAÇÃO
SF451- FUNDAMENTOS DA EDUCAÇÃO
AR579- FUNDAMENTOS DA LINGUAGEM TEATRAL
AR577- FUNDAMENTOS DA PEDAGOGIA DO TEATRO
AR540- METODOLOGIAS DO ESTUDO E DA PESQUISA EM ARTES

PERÍODO: 2º

TE707- DIDÁTICA
PO492- FUNDAMENTOS PSICOLÓGICOS DA EDUCAÇÃO
AR578- HISTÓRIA DO TEATRO MUNDIAL
AR607- INTERPRETAÇÃO 1
AR561- VOZ E MOVIMENTO 1

PERÍODO: 3º

AR581- ELEMENTOS VISUAIS DO ESPETÁCULO 1
AP492- GESTÃO EDUCACIONAL E GESTÃO ESCOLAR
AR608- INTERPRETAÇÃO 2
AR580- METODOLOGIA DO ENSINO DE TEATRO 1
AP493- POLÍTICAS EDUCACIONAIS- ORGANIZAÇÃO E FUNCIONAMENTO DA ESCOLA BÁSICA
AR564- VOZ E MOVIMENTO 2

PERÍODO: 4º

AR583- ELEMENTOS VISUAIS DO ESPETÁCULO 2
AR609- INTERPRETAÇÃO 3
AR582- METODOLOGIA DO ENSINO DE TEATRO 2
AR563- PROCESSOS CULTURAIS NO BRASIL
AR584- VOZ E MOVIMENTO 3

PERÍODO: 5º

PO493- AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM
AR586- ESTÁGIO CURRICULAR SUPERVISIONADO EM ENSINO DE TEATRO
AR585- METODOLOGIA DO ENSINO DE TEATRO 3

⁹⁶ Estrutura curricular e ementas disponíveis em

http://www.ufpe.br/proacad/images/cursos_ufpe/teatro_perfil_01111.pdf. Acesso em 05/04/2013.

AR587- TEATROS DE FORMAS ANIMADAS

PERÍODO: 6º

AR589- ESTÁGIO CURRICULAR SUPERVISIONADO EM ENSINO DE TEATRO 2
AR591- LABORATÓRIO DA ENCENAÇÃO
AR590- METODOLOGIA DA ENCENAÇÃO
AR588- METODOLOGIA DO ENSINO DE TEATRO 4

PERÍODO: 7º

AR593- ESTÁGIO CURRICULAR SUPERVISIONADO EM ENSINO DE TEATRO 3
AR595- GESTÃO E AÇÃO CULTURAL 1
LE716- INTRODUÇÃO A LIBRAS
AR592- METODOLOGIA DO ENSINO DE TEATRO 5
AR594- TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO EM ENSINO DE TEATRO 1

PERÍODO: 8º

AR596- ESTÁGIO CURRICULAR SUPERVISIONADO EM ENSINO DE TEATRO 4
AR598- MONTAGEM PEDAGÓGICA
AR597- TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO EM ENSINO DE TEATRO 2

SEM PERIODIZAÇÃO (Disciplinas Optativas e Eletivas)

AR610- ESTÉTICA
AR600- GESTÃO E AÇÃO CULTURAL 2
AR599- HISTÓRIA DO TEATRO DE BONECOS
AR601- LITERATURA DRAMÁTICA OCIDENTAL
AR602- SONOPLASTIA
AR603- TEATRO EM PERNAMBUCO
AR604- TEATRO NO BRASIL ELETIVO
AR605- TEATRO PARA A INFÂNCIA E A JUVENTUDE
AR606- TÓPICOS EM TEATRO

Disciplinas:

AR561- VOZ E MOVIMENTO 1

EMENTA: IMPLEMENTAR UMA TÉCNICA RESPIRATÓRIA DE APOIO À PRODUÇÃO DE ALTAS INTENSIDADES VOCAIS E EXERCITAR A COORDENAÇÃO FONO-RESPIRATÓRIA, POTENCIALIZANDO: O RECONHECIMENTO DOS ASPECTOS MATERIAIS DA VOZ; CONHECIMENTOS BÁSICOS SOBRE PRODUÇÃO E EMISSÃO VOCAL; A CONSCIENTIZAÇÃO DO ESQUEMA E DA IMAGEM CORPORAL E VOCAL; A COORDENAÇÃO FONO-RESPIRATÓRIA EM MOVIMENTO E IDENTIFICAÇÃO DE MOVIMENTO INTRÍNSECO AO TEXTO.

AR564- VOZ E MOVIMENTO 2

EMENTA: EXERCITAR A COORDENAÇÃO FONO-RESPIRATÓRIA EM MOVIMENTO E DETECTAR O MOVIMENTO INTRÍNSECO AO TEXTO.

AR584- VOZ E MOVIMENTO 3

EMENTA: ESTUDO EXPLORATÓRIO E CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ESFERAS DA DIMENSÃO ACÚSTICA DA CENA COMO INSTÂNCIAS DE CONFIGURAÇÃO DE SENTIDO.

UFBA– Universidade Federal da Bahia⁹⁷

Estrutura Curricular Modular (Habitação em Interpretação Teatral):

MÓDULO I - Interpretação Teatral I

1. IMPROVISACÃO E INTERPRETAÇÃO I
2. TÉCNICA DE CORPO PARA A CENA I
3. TÉCNICA VOCAL I
4. ARTES VISUAIS
5. ESTÉTICA TEATRAL E HISTÓRIA DA ARTE
6. PRÁTICA CÊNICA I
7. INTRODUÇÃO À PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

MÓDULO II – Interpretação Teatral II

1. IMPROVISACÃO E INTERPRETAÇÃO II
2. TÉCNICA DE CORPO PARA A CENA II
3. TÉCNICA VOCAL II
4. ANÁLISE DO TEXTO DRAMÁTICO I
5. CARACTERIZAÇÃO I
6. HISTÓRIA DO TEATRO I
7. PROJETO DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

MÓDULO III – Interpretação Teatral III

1. INTERPRETAÇÃO I
2. TÉCNICA BÁSICA PARA O ATOR I
3. ANÁLISE DO TEXTO DRAMÁTICO II
4. CARACTERIZAÇÃO II
5. HISTÓRIA DO TEATRO II
6. EXERCÍCIOS TÉCNICOS I
7. PESQUISA EM INTERPRETAÇÃO TEATRAL I

MÓDULO IV – Interpretação Teatral IV

1. INTERPRETAÇÃO II
2. TÉCNICA BÁSICA PARA O ATOR II
3. ANÁLISE DO TEXTO DRAMÁTICO III
4. ELEMENTOS DO ESPAÇO CÊNICO
5. HISTÓRIA DO TEATRO III
6. PESQUISA EM INTERPRETAÇÃO TEATRAL II

MÓDULO V – Interpretação Teatral V

1. INTERPRETAÇÃO III
2. TÉCNICA BÁSICA PARA O ATOR III
3. ANÁLISE DO TEXTO DRAMÁTICO IV
4. ÉTICA E ORGANIZAÇÃO SOCIAL DO TEATRO
5. LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO CÊNICA I

⁹⁷ Estrutura curricular e ementas fornecidas por e-mail pelo colegiado do curso. Informações indisponíveis online.

6. PESQUISA EM INTERPRETAÇÃO TEATRAL III

MÓDULO VI – Interpretação Teatral VI

1. INTERPRETAÇÃO IV
2. TÉCNICA BÁSICA PARA O ATOR IV
3. ANÁLISE DO TEXTO DRAMÁTICO V
4. LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO CÊNICA II
5. PESQUISA EM INTERPRETAÇÃO TEATRAL IV

Disciplinas (Habilitação em Interpretação Teatral):

Técnica Vocal I : 85h

Desenvolvimento das capacidades expressivas da voz humana em situação de espetacularidade. Uma abordagem analítica das técnicas fundamentais ao aperfeiçoamento/condicionamento do potencial expressivo da voz, visando a aquisição de autonomia do ator no treinamento continuado e o desenvolvimento gradual da capacidade de auto-avaliação.

Técnica Vocal II: 68h

Treinamento de habilidades vocais a partir de exercícios de respiração (fraseado), articulação, colorido, impostação e projeção. Composição de personagens enfatizando procedimentos da convenção realista, em função do componente Improvisação e Interpretação II.

Técnica Básica para o Ator I : 119h

Estudo das técnicas de treinamento cotidiano do ator profissional para o desenvolvimento das potencialidades expressivas do corpo e da voz. Elaboração corporal e vocal de personagens a partir dos textos estudados em Interpretação I.

Técnica Básica para o Ator II : 119h

Estudo das técnicas de treinamento cotidiano do ator profissional e desenvolvimento das potencialidades expressivas do corpo e da voz. Elaboração corporal e vocal de personagens a partir dos textos estudados em Interpretação II.

Técnica Básica para o Ator III: 136 h

Investigação de recursos expressivos e realização de rotinas técnicas de corpo e voz com vistas à criação dos personagens integrantes da montagem de Interpretação III.

Técnica Básica para o Ator IV : 119 h

Investigação de recursos expressivos e realização de rotinas técnicas de corpo e voz com vistas à criação dos personagens integrantes da montagem de Interpretação IV.

Estrutura Curricular Modular (Licenciatura):

MÓDULO I - Teatro na Educação I:

1. IMPROVISACÃO E JOGOS DRAMÁTICOS
2. FUNDAMENTOS DA ARTE NA EDUCAÇÃO
3. ELEMENTOS DO TEATRO
4. INTROD. AO ESTUDO DO TEXTO DRAMÁTICO
5. EXPRESSÃO CORPORAL E VOCAL I
6. INTRODUÇÃO À ESTÉTICA TEATRAL
7. ELEMENTOS DE MÚSICA PARA A CENA
8. INTROD. À PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

MÓDULO II - Teatro na Educação II:

1. FUND. DO TEATRO NA EDUCAÇÃO
2. TEATRO DE FORMAS ANIMADAS I
3. EXPRESSÃO CORPORAL E VOCAL II
4. ARTES VISUAIS
5. ESTUDO DO TEXTO DRAMÁTICO I
6. MONTAGEM DIDÁTICA I
7. HISTÓRIA DA ARTE NA EDUCAÇÃO
8. FUND. PSICOLÓGICOS DA EDUCAÇÃO
9. PROJETO DE PESQUISA

MÓDULO III - Teatro na Educação III:

1. METODOLOGIA DO TEATRO NA EDUCAÇÃO
2. TEATRO DE FORMAS ANIMADAS II
3. EXPRESSÃO CORP. E VOCAL PARA O TEATRO NA EDUC. I
4. CENOGRAFIA PARA O TEATRO NA EDUCAÇÃO
5. LITERATURA APLICADA AO TEATRO NA EDUCAÇÃO
6. MANIFESTAÇÕES DRAMÁTICAS DA ARTE POPULAR BRASILEIRA
7. ÉTICA APLICADA À PRÁTICA TEATRAL
8. DIDÁTICA E PRAXIS PEDAGÓGICA I
9. MONTAGEM DIDÁTICA II
10. ESTUDO SISTEMÁTICO SOBRE O TEATRO NA EDUCAÇÃO

MÓDULO IV - Teatro na Educação IV:

1. DIDÁTICA E PRAXIS PEDAGÓGICA II
2. TEATRO DE FORMAS ANIMADAS III
3. EXPRESSÃO CORP. E VOCAL PARA O TEATRO NA EDUCAÇÃO II
4. DRAMATURGIA E CRIAÇÃO COLETIVA
5. INDUMENTÁRIA PARA O TEATRO NA EDUCAÇÃO
6. ESTUDO DO TEXTO DRAMÁTICO II
7. ORGANIZAÇÃO DA EDUCAÇÃO BRASILEIRA
8. MONTAGEM DIDÁTICA III
9. PESQUISA EM TEATRO NA EDUCAÇÃO

MÓDULO V - Teatro na Educação V:

1. DIDÁTICA E PRÁXIS PEDAGÓGICA DE TEATRO I
2. TEATRO DE FORMAS ANIMADAS IV
3. CRIAÇÃO COLETIVA DE TEXTO
4. MAQUIAGEM E MÁSCARA
5. ESTUDO DE TEXTOS DRAMÁTICOS BRASILEIROS
6. ILUMINAÇÃO PARA O TEATRO NA EDUCAÇÃO

7. TEATRO BRASILEIRO
8. PESQUISA DE CAMPO EM TEATRO NA EDUCAÇÃO

MÓDULO VI - Teatro na Educação VI:

1. DIDÁTICA E PRÁXIS PEDAGÓGICA DE TEATRO II
2. TÓPICOS ESPECIAIS EM TEATRO NA EDUCAÇÃO
3. TEATRO NA EDUCAÇÃO E COMUNIDADE
4. SEMINÁRIOS DE PESQUISA EM TEATRO NA EDUCAÇÃO
5. PESQUISA EM TEATRO NA EDUCAÇÃO NO BRASIL

MÓDULO VII - Teatro na Educação VII:

1. TEATRO E AÇÃO CULTURAL
2. TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Disciplinas (Licenciatura):

Expressão Corporal e Vocal I : 68h

Estudo de técnicas elementares para o uso expressivo e espetacular da voz e do corpo. Fundamentação teórica das atividades corporais e vocais e vivência de atividades criativas para desinibição e desenvolvimento da expressividade.

Elementos de Música para Cena: 17h

Exploração dos potenciais sonoros e musicais da voz humana e de instrumentos construídos a partir de objetos e de material reciclado. Exploração prática da utilização de recursos sonoros em situações dramáticas.

Expressão Corporal e Vocal para o Teatro na Educ. I : 34h

Utilização de recursos vocais e corporais aplicados à narração de histórias e à recitação de poemas. Estudo da pontuação, ritmo, melodia, das pausas e do uso do espaço, em função da realização cênica dos textos estudados no componente Literatura Aplicada ao Teatro na Educação.

Expressão Corporal e Vocal para o Teatro na Educação II : 34h

Desenvolvimento, a partir da articulação corpo/voz, de personagens e situações extraídos dos textos analisados em Estudo do Texto Dramático II, com ênfase na dimensão não realista da linguagem teatral.

UNESP – Universidade Estadual Paulista

Estrutura Curricular⁹⁸:

Ano de criação – 2003	Ano de instalação - 2005	Duração - 4 anos		Prazo máximo - 6 anos					
Carga horária – 2955		Total de créditos - 197							
	Disciplina	1º ano		2º ano		3º ano		4º ano	
		1s	2s	3S	4S	5S	6S	7S	8S
	Caracterização Cênica I, II					30 LAC1865	60 LAC1857		
	Cenografia I, II			30 LAC1633	60 LAC1635				
Sequencial	Corpo, Expressão e Criatividade I, II	60 LAC1810		60 LAC1821					
	Cultura Popular	60 LAC1610							
	Dança na Educação					60 LAC1837			
	Didática			60 LAC1732					
	Estética Teatral I, II							30 LAC1907	30 LAC1934
	Estudos Práticos do Teatro Brasileiro					60 LAC1831			
Sequencial	Expressão Vocal I, II					60 LAC1840		60 LAC1912	
	Fundamentos do Ensino de Arte		30 LAC1410						
	Fundamentos e Processos de Encenação I, II					30 LAC1829	30 LAC1855		
	História do Teatro e da Literatura Dramática I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII	30 LAC1650	30 LAC1651	30 LAC1759	30 LAC1767	30 LAC1823	30 LAC1848	30 LAC1901	30 LAC1927
Jogos Teatrais	Improvisação			120 LAC1643					
Improvisação	Interpretação					120 LAC1833			
	Introdução ao Pensamento Filosófico			60 LAC1570					
	Jogos Teatrais	120 LAC1630							
	Linguagem Sonora	60 LAC1550							
	Linguagem Visual I e II			30 LAC1532		30 LAC1835			
	Metodologia da Pesquisa	60 LAC1820							
Corpo e Exp. e Criatividade II	Partitura Corporal							60 LAC1909	
	Psicologia da Educação: Desenvolvimento e Aprendizagem			60 LAC1678					
	Sociedade, Estado e Educação			60 LAC1513					
	Teatro Brasileiro I, II, III, IV					30 LAC1860	30 LAC1863	30 LAC1937	30 LAC1939
	Teatro de Formas Animadas I e II	60 LAC1521	60 LAC1637						
	Teatro e Educação I, II			30 LAC1538	30 LAC1546				
Jogos Teatrais, Teatro Educ. I e II, Psic. da Educação Sequencial	Prática de Ensino I, II					30 LAC1842		30 LAC1915	
	Estágio Supervisionado					195 LAC1844		210 LAC1918	
Metodologia da Pesquisa	Trabalho de Conclusão de Curso							240 LAC1925	
	Atividades Programadas	120 horas durante o curso							
Total Carga/Horária e Crédito:		2955				197			

⁹⁸ Grade curricular disponível em

http://www.ia.unesp.br/Home/Graduacao/estrutura_curricular_arte_teatro.pdf. Acesso em 07/05/2013.

Disciplinas⁹⁹:

DISCIPLINA: EXPRESSÃO VOCAL I

EMENTA: A produção da voz. Saúde Vocal para o professor – ator. A voz do ator e a voz cênica: técnica vocal.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO:

Teórico:

- Fisiologia da voz
- Saúde Vocal

Prático:

- Avaliação individual dos recursos vocais.
- Voz ressonante:
 - Relaxamento global e específico.
 - Alongamento e postura corporal.
 - Respiração costo-diafragmática.
 - Coordenação entre fala e respiração.
 - Focos de ressonância.
 - Extensão vocal, tom ótimo e tom habitual.
 - Intensidade: apoio, volume e projeção.
 - Articulação de vogais e consoantes.
 - Ressonância equilibrada

OBJETIVOS:

Conhecer a fisiologia da produção da voz cênica.
Conhecer a sua própria voz, suas dificuldades e possibilidades.
Técnica vocal para a cena teatral.

METODOLOGIA DE ENSINO: Aulas teóricas e práticas com exercícios e preparação de textos teatrais.

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO:

Freqüência e pontualidade.
Interesse e participação ativa durante a execução dos exercícios.
Preparação das tarefas propostas para casa.
Provas teóricas e/ou práticas semestrais.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

BRANDI, EDMÉE DE SOUZA MELLO. *Educação da voz falada*. Rio de Janeiro: Ed. Gernasa, 1972.
LESSAC, ARTHUR. *The use and training of the human voice: a bio-dynamic approach to vocal life*. New York: Drama Book, 1967.
LINKLATER, KRISTIN. *Freeing the natural voice*. New York: Publisher Drama

⁹⁹ Ementas fornecidas por e-mail pelo colegiado do curso. Informações indisponíveis online.

QUINTEIRO, EUDÓSIA ACUNA. *Estética da voz – uma voz para o ator*. São Paulo: Ed. Summus, 1989.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BEHLAU, MARA; PONTES, PAULO. *Higiene Vocal : cuidando da voz* . Rio de Janeiro: Ed. Revinter, 1999.

BEUTTENMÜLLER, MARIA DA GLÓRIA; LAPORT, NELLY. *Expressão Vocal e expressão Corporal*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1974.

NUNES, LILA. *Manual de voz e dicção*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

DISCIPLINA: EXPRESSÃO VOCAL II

EMENTA: Voz do ator e voz cênica. O ator e a preparação vocal da personagem. Partitura vocal e recursos vocais.

CONTEÚDO: Elementos da partitura codificados na ação vocal: sentidos e poéticas.

OBJETIVOS: A partir da confluência entre ação vocal e recursos vocais codificados na partitura construir diferentes sentidos para o texto potencializando assim a expressividade.

METODOLOGIA DE ENSINO:

Aulas teóricas: discussão do Livro “Voz, a partitura do ator”.

Aulas práticas: exercícios expressivos voltados para os textos.

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO:

Frequência e pontualidade.

Interesse e participação nas aulas

Avaliações teórico-práticas.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA:

GAYOTTO, LUCIA HELENA. *Voz, partitura da ação*. S. Paulo: Ed. Summus, 1998.

KUSNET, EUGÊNIO. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

STANISLAVSKI, COSNTANTIN. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1986.

STANISLAVSKI, CONSTANTIN. *A preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

BERRY, CECILY. *Voice and the actor*. Nova York: Macmillan Publishing Company, 1992.

_____ *The actor and the text*. Nova York: Aplause Theatre Books, 1992.

Disciplina: LAC1550 - Linguagem Sonora

Objetivos:

- Conhecer as possibilidades e os sentidos que surgem da interação do som enquanto elemento de representação/encenação com o universo cênico.
- Perceber os diferentes elementos - voz, ruídos e música - da composição de uma paisagem sonora.
- Gravação e edição digital de áudio.

Conteúdos:

- > Funções poéticas do som.
 - Percepção de sons, ruídos e silêncio que compõe a paisagem sonora.
 - Relações entre sons e sentidos na representação/encenação.
 - A voz e os sons da fala
- > As possibilidades de tratamento do som
 - Gravação, Montagem e Edição: Audacity
- > Espaço de criação e prática
 - Composição de paisagens sonoras/audios a partir dos exercícios de sensibilização auditiva
 - Produção de rádio-novelas.
 - Produção de áudio para trabalhos desenvolvidos em outras disciplinas.

Metodologia:

- Exercícios de percepção de sons da fala, ruídos, música.
- Exercícios com a voz e a fala.
- Programa de edição de áudio Audacity.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA:

- CAGE, J. Silence: lectures and writings by John Cage. Wesleyan University Press, Hanover, 1961, 1973.
- CAZNOK, Y. Música: entre o audível e o visível. São Paulo: Edunesp, 2004.
- FONTERRADA, M. T. de O. Música e meio ambiente: ecologia sonora. São Paulo: Edunesp, 2005.
- SCHAFER, R. M. A afinação do mundo. São Paulo: Edunesp, 2001
- SCHAFER, R. M. O ouvido pensante. São Paulo: Edunesp, 1997.
- TRAGTENBERG, L. Música de cena. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Disciplina: Laboratório do Corpo e da Voz 1

EMENTA

Consciência das tensões no corpo por meio de alongamento, relaxamento e exercícios bioenergéticos. Desenvolver a atenção e a concentração por meio de exercícios de yoga e meditações enquanto ferramentas do trabalho de corpo /voz do ator. Saúde vocal para o ator/professor. Aparelho vocal, anatomia e fisiologia enquanto base para a técnica vocal. Conhecer a sua própria voz, suas dificuldades e possibilidades. A voz do ator e a voz cênica: técnica vocal.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

>Teórico:

- Como cuidar da voz do professor e do ator?
- Noções básicas de Anatomia e Fisiologia da voz
- Noções essenciais sobre o som: tom, intensidade, qualidade, registros
- Como a consciência corporal e vocal – postura e tensões musculares – facilita a expressividade?
- Como a bioenergética, as meditações e a prática de yoga auxiliam na preparação do corpo/voz expressivo?

> Prático: Obs. Esses conteúdos serão abordados de maneira a introduzir os assuntos em questão e deverão ser aprofundados no decorrer do curso.

- Relaxamento global e específico.
- Alongamento e postura corporal.
- Prática de Yoga/ meditação Dinâmica e Kundalini
- Exercícios de Bioenergética
- Avaliação individual da voz do ator e da voz em cena.
- Respiração costo-diafragmática.

OBJETIVOS

- Desenvolver a consciência das tensões no corpo por meio de alongamentos, relaxamento global e específico e exercícios bioenergéticos.
- Desenvolver a atenção e a concentração por meio de exercícios de yoga e de meditações.
- Conhecer o aparelho vocal, sua fisiologia tendo em vista o desenvolvimento de uma técnica vocal voltada para o ator e não baseada no canto.
- Conhecer a sua própria voz, suas dificuldades e possibilidades.
- Desenvolver uma técnica vocal adequada à voz cênica sem esforço, com equilíbrio de ressonância, boa articulação e apoio de respiração e ainda, com altura e intensidade adequadas ao espaço, ao personagem, ao texto, as diferentes qualidades de voz, as sonoridades das palavras ou quanto vale cada decibel que você produz?

METODOLOGIA DE ENSINO

- Aulas teóricas com *Power point* e vídeos.
- Aulas práticas com exercícios
- Aulas práticas para preparação de textos teatrais.
- Possibilidade de gravar as vozes no Laboratório de Voz
- Possibilidade de analisar acusticamente as vozes no Laboratório de Voz

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

- Frequência e pontualidade.
- Interesse e participação ativa durante a execução dos exercícios.
- Preparação das tarefas propostas para casa.
- Provas teóricas e/ou práticas semestrais.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

- BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. *Higiene Vocal: cuidando da voz*. Rio de Janeiro: Ed. Revinter, 1999.
- BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória; LAPORT, Nelly. *Expressão Vocal e expressão Corporal*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1974.
- BRANDI, Edméa de Souza Mello. *Educação da voz falada*. Rio de Janeiro: Ed. Gernasa, 1972.
- DE ROSE: *Tratado de Yôga, Yôga Shástra*. São Paulo: Ed. Nobel, 2007
- LESSAC, Arthur. *The use and training of the human voice: a bio-dynamic approach to vocal life*. New York: Drama Book, 1967.
- LINKLATER, Kristin. *Freeing the natural voice*. New York: Publisher Drama
- LOWEN, Alexander. *Bioenergética*. São Paulo: Summus, 1982. 302p
- NUNES, Lila. *Manual de voz e dicção*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.
- QUINTEIRO, Eudósia Acuna. *Estética da voz – uma voz para o ator*. São Paulo: Ed. Summus, 1989.
- RAJNEESH, Bagwan Shree. *The Orange Book. The meditation techniques*. Oregon: Ed. Rajneesh Foundation International, 1981.
- SALAZAR, Maude; CHIARINI, Maudie. *Yoga da Voz*. São Paulo: Ed. Tahyu, 2007.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- ALLALI, A & LE HUCHE, F. *A voz*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul Ltda, 1999.143p.
- ANDRADA, Marta Assumpção de. *Saúde Vocal*. São Paulo: Editora Roca, 2002.
- ASLAN, Odete. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001.

- FO, Dario; RAME, Franca (org). *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC, 1997.
- FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. Rio de Janeiro: Annablume, 2000.
- GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- _____. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- GUBERFAIN, Jane Celeste (Org.). *Voz em cena – volume 1*. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.
- _____. *Voz em cena – volume 2*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro - Ministério da Educação e Cultura, 1975.
- PICCOLOTO FERREIRA, Leslie. *Trabalhando a voz*. São Paulo: Summus, 1988.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 6ed, 1992.
- _____. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1989.
- TCHEKHOV, Mikhail. *Para o Ator*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2ª edição, 1996.

Disciplina: Laboratório do Corpo e da Voz 2

EMENTA

Construir as bases de um trabalho corporal/vocal baseado na experimentação, tendo como ponto de partida textos, propostas e temas previamente definidos. Fazer dessa experimentação e das reflexões decorrentes, a base para a formulação de projetos pedagógicos. A voz do ator e a voz cênica: técnica vocal.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

> Prático: (Obs. Esses conteúdos serão abordados de maneira a introduzir os assuntos em questão e deverão ser retomados/aprofundados no decorrer do curso).

- Relaxamento global e específico.
- Alongamento e postura corporal.
- Prática de Yoga/ meditação Dinâmica e Kundalini
- Exercícios de Bioenergética
- Coordenação entre fala e respiração
- Ressonância e Focos de ressonância.
- Extensão vocal, tom ótimo e tom habitual.
- Intensidade: apoio, volume e projeção.
- Articulação de vogais e consoantes.

OBJETIVOS

- Construir as bases de um trabalho corporal/vocal baseado na experimentação a partir de propostas e temas previamente definidos. Fazer dessa experimentação e da reflexão sobre ela, a base para a formulação de projetos pedagógicos.
- Desenvolver a voz cênica sem esforço, com equilíbrio de ressonância, boa articulação e apoio de respiração e ainda, com altura e intensidade adequadas ao espaço, ao personagem, ao texto, as diferentes qualidades de voz, as sonoridades das palavras.

METODOLOGIA DE ENSINO

- Aulas práticas com exercícios técnicos.
- Aulas práticas de preparação de textos teatrais de acordo com a demanda do curso/outras disciplinas buscando integração interdisciplinar.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

BEUTTENMÜLLER, Maria da Gloria; LAPORT, Nelly. *Expressão Vocal e expressão Corporal*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1974.
BRANDI, Edmée de Souza Mello. *Educação da voz falada*. Rio de Janeiro: Ed. Gernasa, 1972.
De ROSE. *Tratado de Yôga, Yôga Shástra*. São Paulo: Ed. Nobel, 2007
LESSAC, Arthur. *The use and training of the human voice: a bio-dynamic approach to vocal life*. New York: Drama Book, 1967.
LINKLATER, Kristin. *Freeing the natural voice*. New York: Publisher Drama
LOWEN, Alexander. *Bioenergética*. São Paulo: Summus, 1982. 302p
NUNES, Lila. *Manual de voz e dicção*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.
QUINTEIRO, Eudósia Acuna. *Estética da voz – uma voz para o ator*. São Paulo: Ed. Summus, 1989.
RAJNEESH, Bagwan Shree. *The Orange Book. The meditation techniques*. Oregon: Ed. Rajneesh Foundation International, 1981.
SALAZAR, Maude; CHIARINI, Maudie. *Yoga da Voz*. São Paulo: Ed. Tahyu, 2007.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ALLALI, A & LE HUCHE, F. *A voz*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul Ltda, 1999.143p.
ASLAN, Odete. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001.
FO, Dario; RAME, Franca (org). *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC, 1997.
FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. Rio de Janeiro: Annablume, 2000.
GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
_____. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
GUBERFAIN, Jane Celeste (Org.). *Voz em cena – volume 1*. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.
_____. *Voz em cena – volume 2*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.
KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro - Ministério da Educação e Cultura, 1975.
STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
_____. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 6ed, 1992.
_____. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1989.
TCHEKHOV, Mikhail. *Para o Ator*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2ª edição, 1996.

UFGD– Universidade Federal de Grande Dourados¹⁰⁰

MATRIZ CURRICULAR DO CURSO:

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS COMUNS À UNIVERSIDADE:

1. Cidadania, Diversidades e Direitos Humanos
2. Sociedade, Meio Ambiente e Sustentabilidade
3. Educação, Sociedade e Cidadania
4. Território, Fronteiras e Globalização
5. Sustentabilidade na Produção de Alimentos e Energia
6. Corpo, Saúde e Sexualidade
7. Linguagens, Lógica e Discurso
8. Economias Regionais, Arranjos Produtivos e Mercados
9. Ética e Paradigmas do Conhecimento
10. Tecnologias da Informação e Comunicação
11. Conhecimento e Tecnologias
12. Ciência e Cotidiano

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS COMUNS À ÁREA:

1. Educação Especial
2. Fundamentos de Didática
3. Laboratório de Textos Científicos I
4. Libras – Língua Brasileira de Sinais
5. Psicologia do Desenvolvimento e da Aprendizagem
6. Tópicos em Cultura e Diversidade Étnicorracial

DISCIPLINAS ESPECÍFICAS DO CURSO :

CONTEÚDOS BÁSICOS

Ação e Produção Cultural I
Atuação I
Atuação II
Atuação III
Atuação IV
Dramaturgia I
Encenação I
Encenação II
Encenação III
Encenação IV
Espaço e Visualidade I

¹⁰⁰ Matriz curricular e ementas disponíveis em <http://www.ufgd.edu.br/prograd/cograd/cgp/ppcs/artes-cenicas>. Acesso em 05/07/2013.

Música e Cena I
Teatralidades Brasileiras e Hispano-Americanas I
Teatro Brasileiro e Hispano-Americano I
Técnicas e Poéticas da voz I
Técnicas e Poéticas da voz II
Técnicas e Poéticas da voz III
Técnicas e Poéticas do Corpo I
Técnicas e Poéticas do Corpo II
Técnicas e Poéticas do Corpo III

CONTEÚDOS ESPECÍFICOS - BACHARELADO

Ação e Produção Cultural II
Dramaturgia II
Espaço e Visualidade II 3
Música e Cena II
Teatralidades Brasileiras e Hispano-Americanas II

CONTEÚDOS ESPECÍFICOS - LICENCIATURA

Políticas Públicas em Arte-Educação
Psicanálise, educação e cultura
Poéticas do Oprimido
Metodologia do ensino do Teatro
Teatro e escola: corpo, movimento e voz I

ROL DE DISCIPLINAS ELETIVAS

Ação e Produção Cultural III
Contação de Histórias
Dramaturgia III
Espaço e Visualidade III
Espanhol Instrumental
Filosofia e Estudos Culturais I
Filosofia e Estudos Culturais II
Filosofia e Estudos Culturais III
Literatura Infantil
Produção Cultural para Crianças e Jovens
Teatro e escola: corpo, movimento e voz II
Teatro Infantil
Técnicas e Poéticas do Corpo
Tópicos especiais em Artes Cênicas I
Tópicos especiais em Artes Cênicas II

DISCIPLINAS:

MÚSICA E CENA I: Introdução a história dos musicais brasileiros. A musicalidade na estética teatral, sonoplastia; a música como elemento de composição cênica.

MÚSICA E CENA II: Apreciação e análise da interação entre música e cena, laboratório de criação em musicalidade e construção de trilhas sonoras.

TÉCNICAS E POÉTICAS DA VOZ I: Estudo teórico prático de anatomia e fisiologia do aparelho respiratório; anatomia e fisiologia do aparelho fonador; práticas de técnicas de respiração; Noções básicas de técnica vocal: respiração, emissão, articulação e imitação; Exercícios técnicos e expressivos para a composição vocal na cena. Iniciação ao coro grego. Classificação vocal.

TÉCNICAS E POÉTICAS DA VOZ II: Saúde vocal, distúrbios da comunicação, técnica vocal aplicada ao canto; Estudo das diferentes funções do canto na cena a partir de diversas poéticas teatrais. Articulação entre a palavra cantada e a palavra falada. Iniciação ao canto solista para cena.

TÉCNICAS E POÉTICAS DA VOZ III: Desenvolvimento da técnica vocal e das potencialidades musicais do intérprete, através do canto individual, canto coral e coro grego como elemento de qualificação para o trabalho do ator. Aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos da voz. Ritmos, entonações e emoções.