

Movimento, gesto e expressividade vocal do cantor-ator: uma proposta de preparação corporal para uma montagem de *Dido & Aeneas*, de H. Purcell

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Angélica Andrade Silva Menezes

Universidade Estadual de Campinas - mezzo.angelicamenezes@gmail.com

Angelo Fernandes

Universidade Estadual de Campinas - angelojfernandes@uol.com.br

Resumo: O artigo relata a preparação corporal realizada com os cantores-atores do I.A.-UNICAMP, no ano de 2015, para a encenação da ópera *Dido e Enéas*, de H. Purcell. Esta investigação buscou observar e refletir se os impactos desta preparação se mostrariam na atuação e na expressividade vocal dos artistas, e teve como referência principal os estudos sobre o movimento humano realizados por Rudolf Laban. Nosso processo demonstrou que é possível ampliar a percepção do corpo como lugar de expressão física e vocal.

Palavras-chave: Ópera. Teatro. Atuação. Performance vocal. Preparação corporal.

Movement, Action and Vocal Performance of Singer-Actors: A Training Proposition for H. Purcell's *Dido and Aeneas* Performance

Abstract: This article details the training performed with the singer-actors from I.A.-UNICAMP, in 2015, for the performance of H. Purcell's opera *Dido and Aeneas*. This inquiry tried to investigate if the impacts of training are present in the acting and vocal expressiveness of the singer-actors. This training was based on Rudolf Laban's studies regarding the human movement. Our process demonstrated that is possible to extend the body's perception as a place of vocal and physical expressiveness.

Keywords: Opera. Theater. Acting. Vocal Performance. Training.

1. O Corpo, o canto e a cena

O estudo regular do cantor lírico acontece em duas vias principais: o anatomo-fisiológico (técnica vocal) e o interpretativo (apropriação do texto, suas significações, sensações, afetos). Há ainda uma terceira via, que corresponderia à junção de aspectos técnicos e interpretativos transpostos à cena, para a ópera ou para a música de câmara, e que passa pelo estudo da expressão corporal – para utilizarmos o termo usual – o que poderíamos compreender como a exteriorização daquelas significações não apenas em nível vocal, mas físico e que depende de um corpo disponível nesse sentido, ou seja, um corpo cênico. Sendo o corpo em sua totalidade psicofísica o instrumento do cantor, a produção vocal, em nível

técnico, e as intenções e atitudes, em nível expressivo, dependem da coordenação e articulação deste instrumento não apenas no âmbito emocional, mas mecânico.

Em artigo publicado sobre coordenação motora e voz do cantor lírico (2009), os autores problematizam a correlação entre a coordenação pneumofonoarticulatória e a expressão vocal:

Os movimentos da vocalização respondem aos movimentos corporais, por meio dos receptores mecânicos presentes na laringe. Eles propiciam ajustes nas pregas vocais à menor oscilação do corpo. O controle desse mecanismo configura-se em uma habilidade passível de aprimoramento. Quando um estímulo de movimento corporal chega até o sistema nervoso periférico (SNP), pode oscilar a pressão glótica e subglótica, alterar a vibração das pregas e aumentar a frequência fundamental. (MELLO, Enio, SILVA, Marta, FERREIRA, Leslie, HERR, Martha, 2009, 352)

Com base nessa citação podemos afirmar que a produção vocal é consequência de um estímulo corporal; isto é, ações corporais e ações vocais, tanto em âmbito técnico como expressivo, não se dissociam.

Sendo a produção vocal um fenômeno essencialmente físico/muscular, parece-nos claro a importância de exercícios físicos regulares. Baseados nesse tipo de pensamento, alguns cantores submetem-se a treinamentos de dança, educação somática, ginástica ou yoga, como forma de melhorar a postura, a plasticidade do corpo e da movimentação, desenvolver a consciência corporal, investir em saúde e bem-estar, ou livrar-se de tensões que comprometem o bom desempenho técnico-vocal-interpretativo.

Embora a prática desses exercícios seja de fundamental importância, ela faz parte de um estudo preparatório anterior à expressividade. Não envolvem, propriamente, a prática criativa para o contexto cênico. Nesse sentido, apenas essas práticas não seriam suficientes para dotar o cantor-ator de ferramentas que lhe desenvolvam um corpo cenicamente vivo. Tais atividades colaboram, em primeira instância, para o despertar do corpo, seu conhecimento e para o bem-estar físico e mental, aumento da flexibilidade, resistência física etc. É um treinamento ainda anterior à *pré-expressividade* da qual nos falará Eugenio Barba (1936-) e Renato Ferracini.

No teatro contemporâneo, o treinamento – ou preparação – do ator ao longo dos anos se estabelece como o espaço onde ele trabalha a si próprio. A pré-expressividade é ainda uma etapa anterior ao trabalho sobre a personagem e a cena; é o nível da presença física e mental, onde o ator se trabalha, independente do texto e significados. O treinamento pré-expressivo, conforme concebido pelo encenador italiano Eugênio Barba, caracteriza-se pela busca do corpo não cotidiano – o corpo dilatado – a manipulação de suas energias e,

consequentemente, como tornar o corpo cenicamente crível e vivo. Segundo Renato Ferracini,

Esse treinamento deve ser sistemático, cotidiano e disciplinado. É um trabalho pré-expressivo, pois no momento do treinamento, o ator não trabalha a personagem ou um espetáculo teatral, mas é o espaço onde o ator *se* trabalha, seja descobrindo sua técnica pessoal, seja adquirindo e assimilando elementos de técnicas aculturadas, já estruturadas e codificadas, buscando sempre “maneiras precisas e objetivas de desenhar, modelar, articular, a apreensão no corpo de certos princípios, leis, de uso do corpo cênico” (FERRACINI, 2003, 128)

O nível pré-expressivo é onde o ator trabalha as maneiras de articular no espaço suas ações físicas e vocais, que não podem ser separadas, além de sua dilatação corpórea e presença cênica. Ainda de acordo com Ferracini, o treinamento pré-expressivo permite ao ator descobrir seu vocabulário de ações orgânicas que podem servir de base para a aplicação em cena, outras formas de relacionar-se com o espaço/tempo, bem como a possibilidade de manipular outras qualidades de energia. (FERRACINI, 2003, 100; 191)

Esse tipo de treinamento pré-expressivo poderia ser interpretado, nos currículos de formação atuais, de forma genérica, como aula de expressão corporal, na qual supõe-se que os cantores passem por algum tipo de preparação que lhes proporcione essas descobertas de si mesmos. Entretanto, tanto alunos quanto professores parecem não ver a relação entre este trabalho realizado em aula e as necessidades cênicas do repertório.

Apontamos até então dois níveis que poderiam apoiar a preparação do cantor-ator:

1. A prática de atividades físicas para melhora da postura, flexibilidade, resistência física, condição cardiovascular e bem-estar geral; 2. O treinamento pré-expressivo, espaço onde se trabalha corpo, voz e mente para tornarem-se cenicamente vivos. O 3º nível seria a própria expressão artística. Passemos a refletir sobre ela.

Se compreendemos a expressão artística do cantor como algo que não se resume à demonstração de habilidades técnico-vocais, o que tornaria a interpretação de uma obra “viva”?

Zygmunt Molik (1930-2010), membro do Teatro Laboratório de Grotowski (1933-1999) por mais de 25 anos, conta em entrevista a Giuliano Campo sobre seu trabalho de corpo e voz, resultado de anos de experiência ao lado do Teatro Laboratório. Nesta entrevista, publicada no livro intitulado *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski*, Molik relaciona voz, corpo e Vida:

Precisamos primeiramente encontrar a Vida. Apenas nessa Vida que se pode tentar colocar, se é que é possível dizer isso, uma voz aberta. E a partir dessa voz aberta precisamos passar da simples vocalização para uma música. E aí colocamos o texto. Então essa é a maneira como trabalho e, por esse motivo, sempre inicio com a

prática física. Se o corpo já estiver aberto, começo a trabalhar muito suavemente com a voz, primeiro cantando juntos, depois escutando cuidadosamente e ajustando a harmonia (...) Todos encontram a Vida em si mesmos. A vida é algo conectado com a vida de cada um, com as memórias, e até mesmo com os sonhos. É isso que chamo de “a Vida”. É difícil explicar. A Vida, quando encontrada, possui sua forma física e vocal. (CAMPO, 2011: 31)

Molik sugere que a “Vida” é algo inerente a cada um e que sem ela não se pode encontrar uma “voz aberta”. Mas o que seria essa Vida? Em nossa interpretação, Molik refere-se à presença, ao tônus emocional e físico, ou ainda, o que Stanislavski chamou de *fê cênica* (acreditar no que se faz/sente), ou o que Laban chamou de *Atitude Interna* (permitir o fluir das pulsões internas através do movimento). Envolve o estar naquilo que se faz, o permitir conectar-se através dos próprios sentidos e abrir-se para a experiência psicossomática. Noutra esfera, Molik corrobora o que apontamos anteriormente: a voz é consequência de um estímulo corporal; são indissociáveis e se influenciam mutuamente. O corpo precisa estar aberto para a voz estar aberta. Nessa perspectiva, a de que ações físicas e vocais não se dissociam, nossa investigação considerou o trabalho corporal como motivador da atitude vocal.

O ator – e consideramos aqui o cantor como ator – utiliza elementos de diferentes naturezas em seu processo criativo: se move, fala, ouve, constrói imagens internas e externas, reage a estímulos diversos, faz uso de objetos, adereços etc. Matteo Bonfitto, na busca de um termo que englobe esses elementos, apoia-se no conceito aristotélico de matéria para definir como material “qualquer elemento que adquire uma função no processo de construção da identidade do próprio objeto” (BONFITTO, 2009:17). Ou seja, material de atuação é aquele que oferece estímulos que ativam processos psicofísicos no ator: texto, situações, imagens, músicas, ações, fatos, pessoas, temas, questões etc. A preparação do ator passa, portanto, pela articulação desses materiais.

Com base nessas noções, na experiência artística desta pesquisadora e nos estudos sobre o movimento humano realizados por Rudolf Laban (1879-1958), que nos serviram como referência teórico-prática, elaboramos uma preparação corporal para a montagem de *Dido & Aeneas*, realizada pelos alunos do Ópera estúdio, no I.A.-UNICAMP, em 2015, buscando observar como se daria, durante o processo e no palco, essas relações corpo-voz, voz-movimento, canto-cena.

2. Laboratório *Dido & Aeneas*: das relações entre movimento expressivo e expressividade vocal

Partindo da premissa que o corpo do cantor-ator não é apenas um instrumento sonoro mas o lugar onde a encenação acontece, nossa pesquisa propôs um estudo consciente do movimento e das sensações que este, uma vez vivenciadas diferentes qualidades em relação à fluência, ao tempo (ritmo), ao peso e ao espaço, poderiam gerar, experimentando, em algumas frases de movimento, combinações de elementos que lhes modificassem as qualidades expressivas. Essas frases de movimento posteriormente se configuraram como elemento coreográfico na encenação. Além disso, observamos como as práticas vivenciadas corporalmente poderiam reverberar na maneira de cantar, mudando a atitude vocal, e como poderiam ser, essas ações vocais, consequência das ações corporais.

Nosso grupo foi composto por estudantes de canto, regência e licenciatura em música, com pouca ou nenhuma experiência cênica, e os encontros totalizaram aproximadamente 26 horas de ensaio. As observações que se apresentam são resultado do olhar da artista-pesquisadora e do professor responsável pela disciplina, que também responde pela orientação vocal dos cantores-atores envolvidos, bem como pela orientação dessa pesquisa.

Para este processo criativo em particular, além da experiência artística em primeira pessoa, nos orientamos nos estudos de Rudolf Laban e em aspectos das investigações de Constantin Stanislavski (1863-1938), pedagogo da atuação e criador do Método das Ações Físicas. As investigações de ambos têm entre si algumas semelhanças, que acreditamos serem interessantes não apenas em nosso contexto, mas, de forma mais ampla, ao próprio estudo técnico-interpretativo cotidiano do cantor-ator:

- Consideram o indivíduo como uma unidade mente-corpo-espírito.
- Afirmam a conexão entre interno (Atitude, intenção, justificativa, pensamento, desejos, sentimentos, emoções) e externo (ação física/ ação corporal).
- Estudo do movimento/ação em seus aspectos energéticos, mecânicos, rítmicos e sua realização no espaço.
- Circunstâncias que nos envolvem influenciam as ações (idade, ambiente, personalidade, situações, sentimentos, emoções etc).
- O corpo afeta a mente assim como a mente afeta o corpo.
- Relação entre o ritmo (dinâmica da ação; “ação rítmica”) e estados emocionais.

Passamos, então, a descrever como se deu a preparação corporal e a concepção para a primeira cena do ato III (cena dos marinheiros).

Toda a cena, que inclui o Prelúdio, a ária do Primeiro Marinheiro e Coro e a Dança dos Marinheiros dura em torno de três minutos. Assim como outras cenas dessa nossa montagem, esta foi coreografada. A coreografia foi concebida a partir da imagem de uma âncora, cujos traços sugeriram movimentos para pernas (passos). Foram três movimentos: um lançar de perna para a frente e para trás, como um pêndulo (base da âncora); um passo lateral, com uma perna deslizando lateralmente e a outra indo ao encontro dela; e uma perna que vai à frente e desenha um arco com o pé, deslizando pelo chão, para trás. Houve ainda um quarto elemento nessa sequência, com o braço: o cotovelo dobrado ia em direção ao teto, num movimento lateral, e voltava à posição inicial (ao lado do corpo), tudo em dois tempos, um para subir, outro para descer; inspiração e expiração. Combinando livremente esses quatro elementos, cada marinheiro criou seu próprio deslocamento/sequência, saindo do fundo do palco e ocupando o espaço cênico, com o primeiro marinheiro ao centro.

Parte dos ensaios foi dedicada ao estudo da coreografia, que foi feita em duas partes: a do deslocamento já mencionado, durante o Prelúdio, ária do Primeiro Marinheiro e coro, e uma dança no chão (*Sailor's dance*). Durante o coro *Come away, fellow sailors*, retomamos o deslocamento do início da cena mudando a dinâmica: adicionamos pausas (suspensões) e alternamos tempos súbitos e sustentados (mais lentos).

Nesta coreografia trabalhamos ainda a precisão do movimento. Nesse sentido, nosso material foi a respiração. Associamos cada movimento a expirações curtas, conectadas a ele, que foram determinantes para a precisão que buscávamos, criando o acento pretendido. Para a *Sailor's dance* incluímos ainda sons, expressões que “sonorizassem” a movimentação. Ainda que não houvesse a intenção de manter esses sons na cena, mas usá-los para que pudessem gerar outros estados emocionais, optamos por mantê-los, pois a voz potencializava os elementos que trabalhamos corporalmente.

Outro material foi, por fim, incluído: expressões. Sugerimos algumas palavras que simbolizassem a atmosfera geral da cena, que foram: “diversão”, “alegria”, “embriaguez”, “loucura”. O objetivo foi que essas palavras também servissem como estímulo para a movimentação e a criação. A preparação se deu da seguinte forma:

a) Com os joelhos semiflexionados, caminhar lentamente pelo espaço, sem deslocamento lateral do quadril, sobre essa base – pés, pernas e quadril (fluência contida, peso do corpo em relação ao chão).

b) Sequência de movimentos, sobre a qual cada cantor-ator estruturou sua Partitura corporal e atribuiu qualidades expressivas com uso de alguns estímulos: palavras, respiração, sons, música. Aqui trabalhamos a relação respiração, movimento preciso, súbito e

firme.

A cena aconteceu da seguinte forma: durante o Prelúdio, os cantores-atores, que já estavam ao fundo da cena dispostos lado a lado, mas de forma irregular (alguns de lado, outros de costas, outros em diagonal, outros de frente), iniciam um deslocamento, a partir dos gestos anteriormente vivenciados, e vão se espalhando pelo espaço cênico. O Primeiro Marinheiro permanece no centro durante sua ária, mas mantém sua movimentação. Durante o coro (*Come away, fellow sailors*), mudamos a dinâmica da movimentação. A Dança dos Marinheiros (*Sailor's Dance*) se inicia no chão, sentados. A cena termina com a mesma movimentação utilizada no Coro, e os cantores-atores vão saindo de cena, dançando.

Considerações finais

Cantar, agir e interpretar, simultaneamente, apresenta-se como grande desafio. Quando as preocupações vocais e cênicas se misturam, nota-se uma tendência a abandonar ou reduzir o trabalho corporal para focar-se no canto e na música, quando esta não está totalmente assimilada, ou no texto quando ainda não está memorizado. No entanto, a prática demonstra que é possível firmar entre corpo e voz uma conexão sem que nenhum aspecto se sobreponha ao outro, embora isso não se dê necessariamente a curto prazo.

Durante o período de preparação corporal usamos uma gravação da ópera *Dido & Aeneas* como estímulo. Assim, os cantores-atores adicionaram o canto quando as ações corporais já estavam construídas. Pudemos observar que, uma vez que corpo e voz estão conectados, a performance vocal assume outra atitude, refletindo-se na maneira de cantar, na interpretação e na sonoridade. Elementos como peso e fluência, atribuídos ao movimento, são reconhecíveis na voz, não como qualidade técnica somente, mas como qualidade expressiva. Sobre essas relações, o diretor musical da montagem, professor de canto dos cantores-atores e orientador desta pesquisa, afirma que todos os que passaram por esta experiência aperfeiçoaram sua forma de cantar tanto no contexto técnico como no interpretativo. Para o professor, o trabalho corporal realizado com os cantores-atores permitiu que eles tomassem maior consciência de seus corpos, aumentando sua percepção a respeito de que o corpo, em sua totalidade, é o seu próprio instrumento musical e também a respeito do fato de que, sendo o corpo um objeto cênico, é necessário que se tenha um corpo disponível e expressivo. Houve uma grande melhora na postura corporal de todos e, conseqüentemente, uma otimização de sua técnica vocal, no tocante à administração da respiração, à coordenação da fonação e à exploração da ressonância.

J. Grotowski no livro *Em busca de um teatro pobre* (1994), afirma que o ator no palco faz uma “doação de si mesmo”. Para isso, anos de treinamento físico, plástico e vocal tentam guiar o ator a um nível de concentração que permita descobrir o caminho para doar-se. Tal processo depende, além da concentração, da confiança e da entrega. “O estado mental necessário é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual 'queremos fazer aquilo', mas 'desistimos de não fazê-lo.’” (GROTOWSKI, 1994: 15). Assim, o “doar de si mesmo”, conforme compreendemos, é fruto de um treinamento físico e vocal que nos leve nesse caminho; caminho este que nós, artistas de cena, precisamos assumir.

O estudo e manipulação dos diferentes níveis de energia e possibilidades expressivas do movimento, concluímos, mostra-se fundamental na formação do cantor-ator. Tal estudo elementar, que se dedica à percepção e vivência de seus elementos fundamentais, deve transitar para outros processos criativos e práticas que acompanhem a vida artística do cantor enquanto artista múltiplo e que, cremos, não pode se dar no nível da mera observação ou de um estudo teórico: deve ser vivenciado.

Referências:

- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CAMPO, Giuliano. *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski*. Trad.: Julia Barros. São Paulo: Realizações, 2012.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- GROTOVSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MELLO, Enio Lopes; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e; FERREIRA, Leslie Piccolotto; HERR, Martha. *Voz do cantor lírico e coordenação motora: uma intervenção baseada em Piret e Béziers*. Revista Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia. São Paulo, v. 14, n. 3, p. 352-61, 2009.