



SOUZA, Mayra Montenegro de. *De Janelas e Luas*: o resultado prático de uma pesquisa de mestrado. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professora Substituta do Curso de Teatro. Atriz, cantora e preparadora vocal.

RESUMO

O presente trabalho é fruto de uma pesquisa de mestrado que se deu a partir de uma investigação sobre a fala teatral. Através de uma metodologia empírica – que analisou a construção do monólogo *De Janelas e Luas* – e de pesquisa bibliográfica, a atriz/pesquisadora investigou possibilidades de manipulação de parâmetros musicais como recursos no processo de criação da voz do ator. A atriz/pesquisadora procurou unir teoria e prática, movida pelo desejo de buscar uma expressão vocal em cena que se concretizasse como movimento vivo e transformador. Considerando que a fala teatral está mais próxima do canto do que da fala cotidiana, ela concluiu que o ator pode compor música no processo de criação de suas partituras vocais. Por isso, constatou que é de fundamental importância um treinamento musical na formação do ator. Através da criação de melodias, dinâmicas de intensidade, pulsações, ritmos e variações de timbres, a atriz/pesquisadora transporta o público ao universo da história criada em *De Janelas e Luas*.

Palavras-Chave: Voz; Ator; Parâmetros Musicais; Processo Criativo.

ABSTRACT

This work is the result of a master research that started with an investigation about the theatrical speaking. Through an empirical methodology – that analyzed the creation of the monologue *De Janelas e Luas* – and bibliographical research, the actress/researcher investigated ways to manipulate musical parameters as tools in the creation process of the actor's voice. The actress/researcher attempted to connect theory and practice, moved by the desire to find a vocal expression in theater that unfolds as living and transforming movement. Considering that speaking in theater is closer to singing than everyday speech, she concluded that the actor may compose music in the elaborating process of building vocal scores. Therefore, she finds that it is of fundamental importance a musical training in the development of the actor. Throughout the creation of melodies, dynamics of intensity, pulsations, rhythms and variations of timbres, the actress/researcher transports the audience to the universe of the story created in *De Janelas e Luas*.

Key-Words: Voice; Actor; Musical Parameters; Creative Process.

O presente artigo trata de uma busca pela musicalidade da voz do ator. A razão maior desta busca é minha própria formação e experiência com a música e o teatro. São alguns poucos, mas valiosos anos de paixão pelas duas artes e descobertas de como as duas podem ter estreita ligação, de como se conectam e se imbricam ao ponto de se tornarem dependentes uma da outra. Cada cena, cada gesto, cada palavra precisa de pulsação, andamento, ritmo, de melodia, de dinâmicas de intensidade, de

timbres diversos, harmonia, textura, dentre tantos parâmetros tão bem utilizados e sistematizados pela música.

A partir da minha prática, queria encontrar os princípios teóricos do que já fazia intuitivamente: compor música com cada fala em cena. Queria me aprofundar neste tema, para melhor compor a música das palavras. Pretendia também, trazer uma pequena contribuição para o treinamento vocal do ator, sugerindo que a manipulação dos parâmetros musicais é uma ferramenta à disposição do ator para a construção de suas partituras físicas e vocais.

Constatei então que a fala possui mesmo uma musicalidade intrínseca, ela é formada pelo mesmo material básico com que é formada a música: os parâmetros do som (altura, intensidade, duração e timbre). Porém, ao longo da história, o ser humano foi perdendo essa musicalidade natural da fala, foi deixando de explorar as várias possibilidades da voz. A emissão de sons foi se concentrando em poucas notas, com uma curva melódica menor. A fala foi perdendo sua “paixão” (SCHAFER, 1991).

Sara Lopes (1997) descreve como a oralidade foi perdendo sua importância no decorrer da história e como a voz nos dias atuais mal encontra seu espaço acústico em meio a um mundo de tantos ruídos. As palavras se desligaram do corpo, tornaram-se mais utilitárias, racionais e vazias, e menos imaginativas e instintivas.

Encontrei também termos específicos para o que eu chamava de “canto do ator”. Paul Zumthor chama de *Poesia Oral*; Sara Lopes, de *Vocalidade Poética*; e Marlene Fortuna, de *Melopéia*. Os três termos são utilizados para nomear a fala teatral que, segundo esses autores, deve ser aliada ao uso do corpo; transmitir mais do que o significado literal das palavras, mas gerar sensações, emoções e imagens através da exploração de todas as potencialidades da voz, da manipulação dos “infinitos matizes musicais da voz” (BROOK, 2010, p. 80).

Em seu livro *Voz Partitura da Ação*, Gayotto (1997) afirma que o ator precisa unir *recursos vocais* e *forças vitais* na construção das ações vocais. As forças vitais estão dentro do ator: o querer, imaginar, perceber, suas sensações, vontades e desejos. Os recursos vocais para Gayotto são uma junção de elementos da técnica vocal (como respiração, ressonância e articulação) e recursos que dão dinâmica à voz, sendo muitos deles parâmetros musicais, como ritmo e melodia: “Num certo sentido, a partitura é o **canto/falado** do ator, pois os materiais sonoros da fala, sendo baseados nos mesmos parâmetros que a música, dão à partitura um desenho da musicalidade da fala” (p. 46, grifo meu).

Busquei também observar a poética de importantes encenadores do século XX, e encontrei em vários deles, o trabalho com a música da voz. Constantin Stanislavski (1976) ensinava música a seus atores e estimulava-os a “cantar as palavras”. Ele afirmou que “a fala é música” e que o ator precisa acrescentar um “intenso ornamento sonoro ao conteúdo vivo das palavras” (p. 96). Vsevolod Meyerhold, da mesma forma, acreditava que partituras musicais deveriam ser construídas pelos atores para dizer um

texto e até criou uma metodologia chamada de *Leitura Musical do Drama*. Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Robert Wilson também foram buscar na música parâmetros para ampliar as possibilidades de expressão vocal. Queriam que o uso da fala fosse além do natural, do cotidiano.

Eu precisava encontrar “uma extravagância na linguagem, uma música que fosse além de seu uso cotidiano” (BERRY *apud* GAYOTTO, 1997, p. 24). Para construir essa fala/canto teatral, percebi então a importância do estudo da música. Muitos dos parâmetros musicais também regem o teatro, como o ritmo, por exemplo (PAVIS, 2003). Mas, conceitos como melodia, dinâmica, andamento ou ritmo, foram muito bem organizados, codificados ou sistematizados pela música. Era preciso aprofundar-me no conhecimento dos parâmetros musicais para apropriar-me deles e levando-os para todo trabalho corporal e vocal em cena.

Mas como fazer para encontrar a música da palavra ou transformar as palavras em música? A minha pesquisa de mestrado foi um caminho percorrido, uma experiência unindo teoria e prática. Não propus algo novo, pois, há tempos, encenadores se utilizam da música ou de elementos do discurso musical em seu fazer teatral. Há tempos que os atores constroem partituras físicas e vocais, recorrendo a termos musicais no trabalho com o texto, e rabiscam seus textos anotando as inflexões, pausas, ênfases, ações, etc. relatei uma forma, ou formas de manipular parâmetros musicais no processo de criação vocal do ator.

Vi quão importante é saber o que é uma melodia, como construí-la, e qual o efeito que ela poderá ter sobre o ouvinte, para assim, ir além de uma entonação natural, compondo melodias para as palavras e frases. Percebi que é essencial utilizar-se das dinâmicas de intensidade, do sussurro ao grito, criando tensão ou sua resolução. Observei que é preciso “esculpir o tempo em ritmo” (BARBA, 1995), encontrar a pulsação e o ritmo certo para cada frase, cada cena, para o espetáculo como um todo. E que é imprescindível “colorir” as palavras com timbres diversos, escolhidos com cuidado para identificar uma personagem ou para expressar cada ação/emoção.

Vi ainda que há que se entender e estabelecer relações entre as linhas melódicas, rítmicas e diferentes dinâmicas ou qualidades de energia em toda a sonoridade do espetáculo. Essas relações – combinações ou oposições – podem criar diferentes climas de tempo, espaço e ação; podem enfatizar as personalidades de cada personagem e até diferentes sensações/emoções no ator e no espectador. Dessa forma, assim como um compositor de música, o ator cria expectativa, tensão, estabilidade, instabilidade, relaxamento, resolução... E assim, pode conduzir a plateia através de uma “história-sinfonia”, na qual sua voz e seu corpo são os principais instrumentos.

Ao iniciar o trabalho prático desta pesquisa, me vi diante de duas questões. A primeira delas era: o que quero dizer ao público com esta encenação? Que palavras escolher? Escolhi palavras poéticas, líricas, palavras que pudessem estimular a

imaginação. Escolhi o jogo, o faz-de-conta, a fantasia... Elementos que fazem parte da essência do teatro e que trazem “amplitude e sensibilidade” à percepção da vida e do mundo (JUNG, 1992). A segunda pergunta era: **como dizer?** Que músicas compor para essas palavras, para que ganhem vida, para que envolvam e encantem as pessoas?

De Janelas e Luas é a minha “história-sinfonia”. É um exercício no qual experimentei a manipulação dos parâmetros musicais, entrelaçando-os, combinando-os, transformando-os conjuntamente para a construção das partituras físicas e vocais. Como resultado, descobri uma voz que é **Música, Corpo e Ação**. Como a música, ela possui melodias, ritmos, dinâmicas e timbres; pode subir, descer, parar, permanecer, correr, gritar, sussurrar... É uma voz que dança. É um “prolongamento do corpo” (BARBA, 1991), a voz sai do impulso que o corpo lhe dá, todo o corpo participa da ação vocal. É ação, pois toca, afeta, atinge, transporta e transforma, agindo sobre mim mesma e sobre o espectador.

De Janelas e Luas é um espetáculo simples. Não há cenário, nem grandes efeitos de luz. Em cena vê-se apenas uma atriz que, utilizando poucos adereços, transforma-se em três personagens, contando e cantando suas histórias. Uma contadora de histórias de nome Maria (como símbolo de tantas mulheres) conta uma história comum. Talvez a mais comum de todas as histórias de sempre e de tantos: uma história de amor. Amor, sonho, dor, desespero. Luz e sombra, o deserto e a reflexão, a possibilidade de renascimento. Maria das Quimeras: juventude, sonho, devaneio, lua nova. Ismália: desamor, solidão, angústia; lua cheia, loucura. As duas personagens estão em dois extremos, tendo como equilíbrio a voz de Maria. Neste exercício, a voz ultrapassa as palavras simbólicas, ao mesmo tempo em que intensifica sua força. Através do canto/falado das palavras, das imagens e ações, cria-se um ambiente novo, transporta-se o espectador para o universo das personagens. O texto é uma colagem de poesias e textos próprios, de Eleonora Montenegro (minha mãe), Wilma Montenegro (minha avó), e dos poetas Mario Quintana, Cecília Meireles, Alphonsus de Guimaraens e Salvatore Quasimodo.

O espetáculo foi contemplado pelo Programa de Cultura Banco do Nordeste/BNDES – Edição de 2012. Com este patrocínio, irá circular no ano de 2013 por seis cidades: três do interior da Paraíba e três do interior do Rio Grande do Norte. Em cada cidade visitada, apresentarei o monólogo e ministrarei uma oficina de Preparação Vocal. Além das viagens, o dinheiro recebido ajudará a finalizar a parte visual do espetáculo: figurino, iluminação e projeto gráfico.

Como transformar as palavras presas a um papel em palavras vivas, cantáveis? Cada compositor vai compor à sua maneira. E cada música será diferente, dependendo de seu objetivo, do estilo musical, da inspiração do momento, da *música individual*¹ de

1 Eleonora Montenegro (2001) chama de *música individual* todas as pulsações e ritmicidades que o indivíduo traz dentro de si; a música de suas lembranças, sonhos, medos e desejos mais profundos, suas experiências gravadas em seu corpo, que irão influenciar na construção de suas partituras físicas e vocais.

cada um. O que esta pesquisa aponta é para a necessidade de uma formação musical, que contribuirá para a formação do ator e seus processos criativos.

A partir das minhas descobertas no mestrado, pude começar a elaborar um treinamento musical para o ator, que foi testado algumas vezes, em oficinas de curta duração para grupos de teatro e na preparação vocal de alguns espetáculos. Este treinamento está sendo aprimorado junto com os atores do *Grupo Arkhétipos de Teatro*, e com os alunos das disciplinas de Preparação Vocal e Música na Cena do Curso de Teatro da UFRN.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugênio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas, São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1991.
- _____, SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*: dicionário de antropologia teatral. Tradução: Luís Otávio Burnier (supervisão). Campinas, São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1995.
- BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FORTUNA, Marlene. *A Performance da Oralidade Teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.
- GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz Partitura da Ação*. São Paulo: Summus, 1997.
- JUNG, Carl G. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- LOPES, Sara Pereira. *Diz isso cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro*. Campinas, 1997. Tese de Doutorado, UNICAMP.
- MALETTA, Ernani. *A Formação do Ator Para Uma Atuação Polifônica: Princípios e Práticas*. Belo Horizonte, 2005. Tese de Doutorado, UFMG.
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PESOCINSKIJ Nicolay. *A Biomecânica, Dúvidas e Certeza. História de uma Ideia Pedagógica*. Tradução de Nelli Sampaio, [S.l.:s.n], [199-?].
- RATNER, Leonard G. *The Musical Experience: Sound, Movement and Arrival*. New York, EUA: W.H. Freeman and Company, 1983.
- SCHAFFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.
- SOUZA, Maria Eleonora Montenegro de. *A Alma das Palavras – A Voz Enquanto Imagem das Palavras: Uma Proposta de Leitura e em Cena-Ação*. Salvador, 2001. Dissertação de Mestrado, UFBA.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.