

O Canto: incidência na atividade teatral e aplicação na formação de atores

Marco Flavio de Alvarenga¹

Universidade Federal de Ouro Preto

Resumo: Em síntese, o presente artigo é composto por considerações acerca de relações do canto com a humanidade em uma perspectiva histórica e estética relacionadas ao teatro e a formação de atores.

Palavras-chave: canto, música, ator, teatro.

Abstract: In summary, this paper consists of considerations corner of relations with humanity in a historical and aesthetic perspective related to the theater and the training of actors.

Keywords: singing, music, actor, theater.

¹ Professor Coordenador das disciplinas ligadas à voz: técnica vocal e expressão verbal, no Curso de Artes Cênicas (bacharelado em interpretação, bacharelado em direção teatral, licenciatura em Artes Cênicas) do Departamento de Artes Cênicas, do Instituto de Filosofia e Artes, da Universidade Federal de Ouro preto – DEART/IFAC/UFOP. marcovoz.alvarenga@gmail.com

Antes do canto os sons

Segundo José Miguel Wisnik, o som é uma onda que ao ser propagada na atmosfera faz os corpos vibrarem e essa vibração é captada por nosso ouvido e interpretada pelo cérebro, dando-lhe configurações e sentidos.

O homem nasceu num mundo pleno de sons, o trovão, o uivar dos ventos, dos animais, da queda d'água, sempre o acompanharam. O som faz parte do universo humano desde sua existência. Mas esses sons só existem porque os ouvimos. O ouvido humano é que, contudo, possibilitou ao homem se harmonizar sonoramente com a natureza e com o mundo sonoro ao seu redor. Pressupõe-se que o homem surgiu como tal ouvindo, isto é, com capacidade física e sensorial para a escuta. É possível perguntar quando o homem se descobriu sonoramente. Como resposta, pode ser especulado também, que desde sempre o homem ouvia e se relacionava com os sons a sua volta. Aí estava a porta para que a evolução natural lhe trouxesse a vocalização e muito mais tarde, em sua evolução se ouvisse o canto como manifestação artística, soando das bocas. Também, pode ser lançada a hipótese que, desde sua gênese o homem primitivo produzia sons vocais, imitando sons dos animais, dos pássaros e da natureza, ou também, usava outros sons vocais para espantar os perigos ou os "demônios", ou atrair suas caças. De acordo com Mario de Andrade é possível encontrar representações de expressões sonoras e musicais quase 40 séculos antes de Cristo, nas primeiras dinastias no Egito.

...o que a gente pode afirmar, com força de certeza, é que os elementos formais da música, o Som e o Ritmo, são tão velhos como o homem. Este os possui em si mesmo, porque os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo. E a voz produz o som. (ANDRADE, 1980, p.13).

Se o som era uma referência para o homem, também era o ritmo. Sabemos ser possível combinar som e ritmo, arranjá-los, organizá-los, de modo a se tornarem música. Essa possibilidade só veio a se concretizar muito mais tarde na vida humana mas, sem ser possível precisar quando. Hans de Buelow (ANDRADE, 1980, p. 13) fez uma espirituosa afirmação: no princípio era o ritmo! Será, então, possível afirmar que a música em sua origem teve o ritmo

como seu primeiro elemento constitutivo e fundamental, expressado pelo homem por meio dos sons percutidos na pedra, no corpo, nos troncos das árvores, imitando trovões assustadores?

Existe um certo consenso entre historiadores musicais sobre o fato de a melodia cantada ter surgido de forma tardia na história musical, e que o ritmo seria, inicialmente, o principal veículo de expressão musical. O conjunto de tempo verificado como história cultural da humanidade não considera os cantos ancestrais primitivos, pois não há registro formal sobre eles.

A voz é o som mais natural e espontâneo das expressões do corpo humano. Os sons vocais primórdios surgiram, provavelmente, na forma dos gritos de fúria, dos gemidos de dor, de medo, dos gritos de alegria, de chamamento, das evocações aos ecos dos vales e dos cânticos que atendiam a diversas finalidades no contexto social; essas atitudes são tão ancestrais que se torna difícil precisar seu início no tempo histórico. No livro *Voz Cantada* de Henrique Olival e Marta Assumpção encontramos que “o canto é a expressão mais universal dentre os tipos da música mundial. Não há sociedade que não tenha música vocal.” (1998, p. 13).

A voz humana se configura, talvez, como o primeiro recurso expressivo a combinar som e ritmo. Sabemos que o som da voz põe em vibração não só nosso cérebro mas também todo nosso corpo. Então, os cânticos seriam as primeiras músicas dos povos primitivos.

Pode-se imaginar que simultaneamente a pequenas e breves fonações havia utilização de sons longos (das notas longas) ou repetidos em diferentes rituais de diversas naturezas: mânticos, xamânicos, satânicos, também compostos de gritos de festejo e ovação. Pode-se perguntar: quando se tornou musical a voz produtora dos sons mais ancestrais? Desde quando uma mãe ou pai vocalizou, ressonou, solfejou, cantou para embalar o sono de seus filhos? De acordo com Heloisa A.D. Valente “a voz da mãe é puro elemento de localização no mundo circundante”. (VALENTE, 1999, p.102).

Sabe-se que o canto, mesmo em civilizações antigas, como os Vedas e outros povos do ciclo cultural primário, esteve presente em manifestações religiosas ou em rituais profanos mas não se sabe qual o primeiro cântico de ninar.

A música tem sido instrumento de funções as mais variadas de acordo com a cultura que a utiliza. O canto tem prestado enormes contribuições para a transmissão de informações culturais, estabelecendo valores sociais, promoção de críticas e protestos ideológicos, acalanto, arrefecimento de sentimentos dolorosos, expressão de júbilo e mesmo para atrair alimentos, como acontece na caça e na pesca dos povos primitivos (OLIVAL; COSTA, 1998, p.13).

Com o passar dos séculos, os instrumentos melódicos antigos, como arpas, alaúdes, cítaras e flautas foram se alinhando à voz cantada nas construções musicais. As flautas tentavam imitar a voz humana, bem como os instrumentos de cordas, cujo naipe, acabou por dar apelido às pregas vocais, por tão estreitas que são suas relações. Hoje comumente se diz: cordas vocais, para referenciar a fonte do som da voz humana.

É fato que o canto, de maneira informal, ainda desprovido de uma dimensão artística, tenha feito parte da vida desde muito cedo na história humana. O canto, a atividade de cantar, é um fenômeno universal, é linguagem de todos os povos. A verdade é que o homem canta há incalculáveis milhares de anos. Pode-se especular que o canto surgiu nas sociedades antes de sua necessidade estética nas atividades teatrais, artísticas e culturais. O canto de um Pajé não era uma atitude artística, mas antes uma manifestação espiritual; assim, o canto ligado ao espírito se fortaleceu e é possível encontrar afirmações de que o cantante o faz com a alma, com uma voz divina, fortalecendo o canto como uma nobre atividade do espírito. Na língua francesa existe uma expressão que espelha essa relação voz x espírito: *Chanté par coer*, que no Brasil foi interpretada como: cantar de cor. Podemos entender que esse cantar de cor é um canto tão sabido - sua melodia, seu ritmo - que é possível abstrair de qualquer técnica e focar na expressão emocional da melodia ou da palavra cantada, cantar com o coração.

De acordo com Sandra Loureiro de Freitas Reis, “Desde inícios do terceiro milênio antes de Cristo, na Mesopotâmia, viveram respectivamente Sumérios, Assírios e Babilônicos” (REIS, 1983, p.33). É possível encontrar nos documentos iconográficos, oriundos desses povos, parte do legado cultural musical mesopotâmico. Em alguns documentos pode-se perceber harpas, flautas, cítaras, saltérios e referências a coros de mulheres e crianças. É possível apurar também que o canto esteve, e ainda está, ligado aos festejos, aos momentos de comemoração, momentos de alegria e depuração da alma. Por isso dizemos que quem canta seus males espanta! Que efeitos afinal a atividade de cantar provoca nas pessoas? E nos atores?

O canto se coloca intimamente ligado à atividade artística, estando presente em diversas formas ritualísticas, de atuação ou encenação teatral. Do século V encontram-se notações em papiros de músicas vocais vinculadas ao Padre Ambrósio e Gregório Magno, sendo os Cantos Ambrosianos e Gregorianos amplamente difundidos pela igreja cristã, na Europa no período medieval, executado, inicialmente, somente por vozes masculinas, ainda que algumas imitando vozes femininas.

Mais adiante na história, “as civilizações da Antiguidade já organizam conscientemente os sons e os agrupam teoricamente em escalas determinadas” (ANDRADE, 1980, p.24). Os Gregos antigos acreditavam que a música, sobretudo a cantada, era um donativo das divindades e seus cânticos eram envoltos de muita superstição. Assim, desenvolveram os sete modos conhecidos (Dórico, Jônico, Frígio, Lídio, Hipodórico, Hipofrígio e Mixolídio), que podiam ser entoados por todas as espécies de voz humana.

Nas festividades, os *Rapsodos* podiam aliar a poesia, a dança e o canto. Já nos cultos religiosos, os *Nomoi* ou *Nomos* tinham melodias inalteráveis, designadas pelo Deus que louvavam (Ex: *Nomos Pítico* dedicado a Apolo, *Ditirambo* dedicado a Dionísio).

Na Grécia antiga o teatro era uma verdadeira obra de arte social, chegando a elevar o Deus Dionísio, encarnação da embriaguez e do arrebatamento, a Deus do teatro, celebrado e homenageado em grandes festejos, como o *Dionisa Citadina*, que durava vários dias, repleto de

representações dramáticas, nas quais o público participava ativamente, inserido na esfera dos deuses. Naquele tempo, o teatro era expressado por Tragédias e Comédias, sendo que as entradas e saídas do coro se valiam dos modos musicais e da força e poder atribuídos a cada Deus. “No tempo de Ésquilo, Eurípidés e Sófocles (século V a.C.) a tragédia chegou a ser inteiramente cantada.” (ANDRADE, 1980, p. 31). Nessas priscas eras do teatro as partes cantadas do texto estavam na boca dos corifeus e coriféias, compostos por até mais de 40 cantantes e dançarinos, que tinham a missão de cantar partes significantes do drama, equilibrar emoções e moderar os discursos.

No Dicionário de Teatro de Pavis vê-se que o coro “realiza uma síntese entre poesia, música e dança; encontrando-se aí a origem do teatro ocidental (PAVIS, 2001, p.73). O coro era naturalmente composto por gente comum, atuantes amadores. Ora, se eram amadores como conseguiam ser bons cantores? E mesmo dentre os atores principais profissionais como Téspis (BERTHOLD, 2003, p.104), havia algum trabalho técnico que o capacitasse a cantar? De que consistiam suas práticas para manter a voz saudável e em condições de preencher sonoramente os grandes espaços teatrais? Disso pouco ou nada se sabe.

Com o desenvolvimento do drama o coro vai perdendo espaço nas tragédias, com intervenções cada vez menores e com uma progressiva diminuição da quantidade de coristas. Contudo, sem deixar de lado a alma a ele conferida nos dramas. Solidificadas as suas funções, o coro vem sobrevivendo, sendo revivido em novas condições desde então, seja pelo teatro latino, a partir de Sêneca, e depois no teatro moderno e no teatro realista.

O canto na cena melodramática

Na Itália, no século XVI, o melodrama trouxe uma demanda por bons cantores. Bons cantores não se faziam sem o estudo de uma técnica vocal. Então, o aprimoramento da técnica vocal fez transparecer um canto de alta intensidade, de timbre suave e equilibrado em termos ressonanciais, com dicção perfeita e extrema agilidade nos movimentos tonais. A esse tipo de cantar da cultura italiana nomeou-se Bel Canto. O melodrama carregava cantores e cantoras, atores capazes de elevar a arte de cantar na cena teatral à categoria virtuosos. Isso provocou

uma evolução na arte de cantar e no diálogo entre as artes: canto, música e teatro, ampliando as possibilidades composicionais, plásticas e estéticas.

O melodrama apresentado por cameratas, considerava que o cantor tivesse bela voz, vigorosa e suave ao mesmo tempo e que os gestos de suas mãos e do corpo acompanhassem o texto. O melodrama caminhava de mãos dadas com o Bel Canto. A partir de 1550 a Camerata Fiorentina Emilio del Cavaliere já se apropriava do Bel Canto. Alguns anos depois, por volta de 1600, Claudio Montiverdi, em suas composições usa efeitos vocais de grande exigência performática por parte dos cantores. A valorização do canto se estabelece significativamente com a abertura do Teatro São Cassiano (1637), construção de grandes dimensões abrigando plateia numerosa, o que passa a exigir dos cantores, vozes de grande alcance. O aprimoramento técnico vocal dos cantores/atores passa a ser altamente exigido. Isso também demandava melhores professores de canto, que conhecessem a fundo os requisitos para uma virtuosa performance vocal. Manuel Garcia e Lamperti foram professores de grande expressão, por volta do século XIX. Esses desenvolveram princípios fisiológicos do ensino do canto.

A ópera, por muitos considerada teatro cantado, fortaleceu imensamente a arte do canto. Dentre muitas do gênero que faziam uso de duetos, coros e *overtures*, a ópera La Serva Padrona de Giovanni B. Pergoleze (1710-1736) foi uma referência. De fato, a era das grandes óperas foi de muitas transformações em sua própria evolução. Inicialmente, somente homens podiam cantar e muitos eram castrados, a fim de manter a voz fina, com alcance extensivo e timbrístico próprio das mulheres. Quando as mulheres puderam ocupar seu lugar na ópera, o gênero tornou-se o mais atraente espetáculo artístico-cultural da época. A ciência do canto foi acatada pela arte teatral, transformando os coros, afirmados nos prólogos e epílogos típicos dos teatros operísticos. O estreitamento entre a arte do canto e do teatro pode ser percebido na afirmação de Enrico Caruso:

O sentimento dramático é condição fundamental para o mérito completo do cantor. É necessário conhecer bem o texto e a intriga em que tomam parte. Deve ler e reler carinhosamente o libreto para se informar sobre as intenções do nó da intriga. Deve também, na medida do possível, compenetrar-se da

ideia do poema e conhecer a fundo a partitura musical, a fim de saber exatamente como todos os papéis devem ser interpretados, para que se produza a maior e mais profunda impressão nos espectadores (COSTA; SILVA, 2001, p.99).

Por sua vez, dentre as muitas musas da ópera, Maria Callas, incrível estudante de canto, foi aluna da famosa professora Elvira de Hidalgo e, juntas, trilharam longo caminho em busca da perfeição. A combinação do gesto com a entoação da voz por parte do cantor/ator estabelecia uma situação interpretativa que conjugava texto, canto e interpretação, promovendo uma performance de maior atuação cênica. O corpo se evidencia enquanto a voz proclama o texto.

No mundo teatral, paralelamente, diversos encenadores e dramaturgos investigavam a arte do Bel Canto e cantos de outros povos do oriente, exigindo de seus coristas e atores ampla qualidade vocal e verbal. Bertolt Brecht, que também tocava um pouco de violão e compunha músicas além de dramaturgias, frequentemente se valia de bons atores/cantores e coristas em seus espetáculos.

O teatro evolui e já no séc. XVI o classicismo francês renuncia ao coro. Estaria então, a arte do canto fadada a desaparecer na atividade teatral? Definitivamente não. O canto sai da boca dos coristas e passa a ser praticado também pelos atores principais. O canto no século XVIII e XIX é largamente explorado, fortemente ligado à arte musical. A prática do canto é levada a virtuosos movimentos, por meio de Árias e Óperas que caem no gosto das cortes e do povo. Os principais encenadores teatrais desse período passam a buscar nas culturas indígenas, hindus e arábicas, canções tradicionais e folclóricas, inventando pedagogias que dessem conta de propiciar aos atores caminhos para o desenvolvimento da voz e da musicalidade em processos de encenação, fato bem representado nas atividades de Stanislavski, Grotowski e Artaud. Esse último foi efusivo na busca das sonoridades vocais, procurando as qualidades vibratórias dos sons e colocando-as à frente da significância das palavras.

Artaud, Stanislavski, Grotowski, Brecht, Barba, todos se renderam aos poderes da boa oralidade teatral e utilizaram da arte do canto em seu conjunto de práticas voltadas para o

desenvolvimento das melhores qualidades da voz falada. Investigaram o ato de cantar em seus fazeres teatrais, ora confirmando sua necessidade como ferramenta de desenvolvimento da voz, ora aplicando o canto diretamente nos processos de encenação. Todos se valeram do uso de canções tradicionais, africanas, folclóricas da América do Sul ou ritualísticas oriundas de povos indígenas, como parte intrínseca das suas pesquisas, visando o desenvolvimento vocal dos atores ou a uma estética por eles realizada.

Grotowski baseou parte de seu trabalho com a voz no exercício de uma série de canções de origens haitianas, africanas, afro-caribenhas tradicionais, designadas por ele como canções de qualidade, canções que continham vibrações vocais específicas que proporcionavam ao ator (para ele fazedor) a posse de um processo de catarse, quando as vibrações verdadeiras das vogais são descobertas. Em parte preocupava-se com o uso de elementos performáticos como ferramenta. Por meio desses elementos os atuantes podiam pesquisar sobre si mesmos, valendo-se para isso dos cantos tradicionais. Para Grotowski “o canto da tradição é como uma pessoa ... e quando se começa a captar suas qualidades vibratórias.... aquele canto começa a cantar-nos” (GROTOWSKI, 2007, p.237). Na fase de seu trabalho intitulada *arte como veículo* se referia mais propriamente à montagem fundamentada na percepção dos atuantes; nessa fase aprofundou bastante suas pesquisas vocais e corporais por meio do canto, em particular os afros-caribenhos.

Barba, que trabalhou com Grotowski e se tornou um fiel disseminador do seu trabalho, se serviu do Kathakali como base para suas pesquisas metodológicas no Odin Teatret, fundado em 1964 na Noruega. Barba se fundamentava na essência da presença performática do ator, vinculando treinamentos sistemáticos de acrobacia e ampla exploração vocal. O resultado desses treinamentos, aliados aos pensamentos preocupados com arte do ator resultaram numa utilização muito sinestésica das palavras e da voz. A esse respeito Eugênio Barba afirma que seu trabalho “tem um objetivo: preservar reações orgânicas espontâneas da voz e, ao mesmo tempo, estimular a fantasia vocal individual de cada ator.” (BARBA, 1991, p.56). Barba também investigou e utilizou diversos estilos de canto do mundo inteiro em treinamentos: canções do

mundo oriental, o jazz americano, canções da cantora Yma Sumac do Peru, canções espanholas, como também cânticos Gregorianos.

A partir de uma investigação preliminar sobre a utilização do canto como um elemento significativo das manifestações teatrais, percebe-se que a inserção da arte de cantar na atividade teatral, fortaleceu-se também como ferramenta para a formação de atores. Das muitas dúvidas que ainda resultam da investigação sobre as relações dialógicas entre canto e teatro, uma é: o canto figurou inicialmente na atividade teatral como fruto de sua mera apropriação como veículo de expressão espontânea do homem, tendo sido naturalmente incorporado às manifestações teatrais? Ou sua apropriação pelo teatro correspondeu a uma necessidade estética? Ou ainda, o canto se incorporou ao fazer teatral por ser um elemento intrínseco ao desenvolvimento vocal dos atores? E mais: é possível pensarmos numa pedagogia de formação vocal de atores que não contemple o canto como base para o desenvolvimento da qualidade da oralidade teatral?

É certo que há muito o que se pesquisar. Ao tentar responder às questões levantadas torna-se evidente a importância de se aprofundar o estudo sobre a utilização da voz cantada nas manifestações teatrais. Segundo Stanislavski “o nosso real objetivo cantando é justamente o de conseguirmos falar com timbre em nossas vozes” (STANISLAVSKI, 2003, p.152).

O envolvimento da arte do canto como atividade de formação vocal dos atores, ainda nos dias de hoje, é um campo árido e nebuloso. Cursos formais e informais de formação de atores nos quais o canto está ressaltado, oferecem práticas com a palavra cantada visando tanto o desenvolvimento pessoal e musical do ator como a melhoria da qualidade vocal desses. Entretanto, os conteúdos oferecidos para o desenvolvimento vocal e a forma como a prática do canto é trabalhada nas escolas, as canções exercitadas (repertório), o gênero musical utilizado nas atividades, os procedimentos aplicados aos alunos são muitas vezes restritos aos professores detentores de experiências muito pessoais e de pouca divulgação.

É possível inferir que, por sua vez, as formas utilizadas para a avaliação da voz dos alunos, bem como o encaminhamento daqueles que apresentam algum distúrbio vocal, a outros especialistas como fonoaudiólogos, otorrinos, foniatras se apresentam bastante diversas.

A partir de encontros para troca de experiências entre professores de voz, de diversos cursos superiores de artes cênicas ou de formação de atores das IFES brasileiras, tem sido possível perceber o fato de não existirem cursos que formem especificamente professores de voz, ou de expressão e técnica vocal, o que faz com que haja grande diversidade nas práticas em sala de aula, bem como nos conteúdos de disciplinas propostas para formação vocal de atores. Como consequência, temos a existência de diferentes caminhos em direção à ampliação da qualidade vocal, verbal e musical de atores. Ou seja, as diversidades características da formação dos professores de voz (cantores, fonoaudiólogos, atores, etc.), fazem com que a atividade do canto, dentro do universo da formação de atores, mereça uma reflexão ampliada sobre sua necessidade essencial ou não, quando se busca o desenvolvimento da oralidade de atores.

Outra questão relevante, a relação voz cantada x voz falada, aponta, nesse estudo da inserção da arte vocal no teatro e do canto na formação de atores, para mais instigantes perguntas: a qualidade da voz falada no teatro pode ser melhorada por meio das práticas da voz cantada? Até que ponto o ator que canta muito bem, que domina a arte do canto, pode alcançar ampla melhoria na sua performance da oralidade teatral? E ainda, qual gênero de canto deve ser utilizado como ferramenta: popular, erudito, tradicional, folclórico, ritualístico?

Recorrendo a Stanislavski, que sem dúvida foi um dos mais importantes estudiosos da arte da palavra falada no teatro, encontramos uma interessante afirmação que corrobora a questão:

O resultado principal de meu trabalho foi que adquiri na linguagem falada a mesma linha ininterrupta de som que eu tinha desenvolvido no canto e sem a qual não pode existir uma verdadeira arte da palavra. (Stanislavski, 2003, p.154).

O canto pode figurar, tanto como um veículo técnico, que colabora com o desenvolvimento das potencialidades vocais dos atores, quanto um recurso colocado intimamente ligado à cena teatral, sob a forma de trilhas sonoras ou adornos do texto. Se o ator é também um vocalista, cantor (aquele que canta, cujo instrumento é a voz) torna-se

indispensável em sua formação o trabalho constante com os recursos vocais. Apesar de que, incontáveis atores nunca tiveram aulas específicas de treinamento vocal ou verbal.

Cantar e os envolvimento técnicos – treinamentos

Treinamento em qualquer atividade física ou mental aponta para a repetição sistematizada de exercícios, visando aperfeiçoar potenciais latentes no homem. Áreas do conhecimento como a educação física, os esportes, a fisioterapia, áreas da administração como recursos humanos e também as artes, aqui em foco a música e o teatro, contêm treinamentos para os mais variados fins, e se apropriaram dessa terminologia para referenciar um veículo que pode levar a aquisição de competência numa atividade.

Cantar, entretanto é uma atividade que requer ouvido especialmente educado. Ele é o grande órgão que nos permite a sensorialidade sonora, capaz de perceber frequências que vão dos 20 Hz aos 20.000 Hz. Seguramente, cantar favorece o desenvolvimento de habilidades vocais e auditivas, contribuindo, inclusive, para melhorar os problemas da voz falada, no treinamento da memória, na concentração e autocontrole da pessoa. Para o ator então, o canto pode se configurar como ferramenta de extrema eficácia na sua formação artística e no seu desenvolvimento vocal/verbal. É possível considerar que a arte de cantar requer treinamentos diversos e constantes para seu amplo desenvolvimento.

Por exemplo, podemos divagar sobre o treinamento da percepção auditiva ou da respiração, treinamento de grupos musculares envolvidos no processo de cantar, treinamentos com repertórios, treinamento de canto solo e em grupo, a uma ou mais vozes. Corpo e voz são passíveis de treinamentos em diversas particularidades de seus movimentos. Lembrando que voz é som e que som é uma onda de vibração, sinestesia juntamente com a audição formam um conjunto de sentidos que nos valem para perceber o som que emana da voz corporificada na ação cênica. A sinestesia complementa a audição, dando ao corpo percepções da vibração do som, se posicionando de forma complementar à audição.

Stanislavski era categórico em dizer que um ator que não se escuta e não escuta as sonoridades das palavras estava inclinado a dizer o texto de forma monótona e enfadonha.

Outro recurso passível de organização e treinamento para se cantar é a respiração. Por muitos professores de canto a respiração se configura como um dos principais recursos que merecem investigação e treinamento. A respiração, especialmente a respiração voltada para a fonação artística é um recurso que enfrenta controvérsias acerca da forma ideal de utilizar os muitos músculos responsáveis para se fazer sair e entrar o ar nos pulmões. Assim, é identificável que usam-se conceitos da fisiologia, da fonoaudiologia, da yoga, das artes marciais, dos esportes para promover o entendimento da atividade respiratória na arte do canto. A respiração tem sido foco de exercícios para treinamento de cantores/atores. Grotowski evidenciou muitas vezes que os bloqueios respiratórios impediam que a voz pudesse ser usada em sua plenitude.

Comumente, em diversos estudos sobre a arte de cantar, a respiração tem sido dividida em duas grandes áreas de atuação com o corpo, assim tipificadas: respiração realizada com a parte superior e respiração realizada com a musculatura da parte inferior do tronco. Tais atitudes, também recebem o nome de respiração alta ou baixa, ou ainda, torácica quando se usam músculos peitorais, ou diafragmática quando a ventilação é promovida com ênfase no músculo diafragma e nos músculos abdominais.

Contudo, há uma grande confusão sobre o ato respiratório que precisa de prévio esclarecimento, qual seja, o papel do diafragma no processo respiratório voltado para a fonação de alta ou baixa intensidade. O músculo responsável pela respiração vital é o diafragma, que está sempre em constante atividade, ainda que se enfatize a parte superior ou inferior do tórax, ou ainda a respiração artística ou cotidiana. Portanto, a respiração é sempre comandada pelo músculo diafragma, sendo impossível seu desligamento por possuir ação involuntária. Assim como o coração, o diafragma também é constituído de musculatura lisa, própria de músculos com ação involuntária no corpo humano.

Não é aqui local e hora de detalhamento dos recursos vocais passíveis de treinamento. Em suma, estamos falando da inserção do canto na arte teatral, e do canto enquanto atividade de treinamento vocal e verbal do ator. Treinamento que no campo da arte de cantar possui inúmeros desdobramentos relacionados a cada parte do corpo envolvida no ato fonatório, e também, treinamento de estéticas vocais possíveis para a cena teatral.

Tentar esclarecer as questões sobre a arte de cantar aqui levantadas, suas relações com o trabalho do ator e com o teatro, carecem de maior aprofundamento investigativo. Isso se coloca como uma perspectiva de extrema importância e urgência para os muitos agentes envolvidos com a cena teatral: atores, diretores, preparadores vocais, fonoaudiólogos, e para os professores de cursos superiores ou informais de teatro do Brasil e do mundo.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.
- ARTAUT, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ASLAN, Odette. *O Ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARBA, Eugênio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1994.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BEUTHENMULLER, Gloria; LAPORT. *O Despertar da Comunicação Vocal*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1989.
- BURNIER, Luis Otávio. *A Arte de Ator, da técnica à representação*. Campinas: Unicamp, 2001.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARMO JR., José Roberto do. *Da voz aos instrumentos musicais*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CHENG, Stephen Chun-Tao. *O Tao da Voz*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- COSTA, Henrique Olival & ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. *Voz Cantada, Evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo: Lovise, 1998.
- COSTA, Edilson. *Voz e Arte Lírica – Técnica vocal ao alcance de todos*. Lovise, 2001.
- FORTUNA, Marlene. *A performance da Oralidade Teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.

FREGTMAN, Carlos Daniel. *Corpo, Música e Terapia*. Trad.: Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Cultrix, 1995.

GREENE, Alan. *The New Voice*. USA: Chapell & Co., Inc.: 1975.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GUENOUN, Denis. *O Teatro é Necessário?*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUBERFAIN, Jane Celeste (ORG.). *Voz em cena*. Rio de Janeiro: Revinter, 2004. V.1-2.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Estudo Panorâmico da evolução das Artes*. Belo Horizonte: UFMG, 1983.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A Arte do Ator*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHAFFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.

SOBREIRA, Silvia Garcia. *Desafinação Vocal*. Rio de Janeiro. ISBN:85-902930-1-7, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *A Criação da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

VALENTE, Heloisa de Araujo Duarte. *Os Cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

WERBECK-SVARDSTROM, Valborg. *A escola do desvendar da voz: um caminho para a redenção na arte do canto*. São Paulo: Antroposófica, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O Som e O Sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

ZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.