

Investigação de um processo de ensino e aprendizagem de *Atuação Através da Canção* no ensino superior brasileiro

Tiago Elias Mundimⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasilⁱⁱ

Resumo - Investigação de um processo de ensino e aprendizagem de *Atuação Através da Canção* no ensino superior brasileiro

A proposta deste artigo é a de apresentar a investigação de um processo de ensino e aprendizagem da abordagem *Atuação Através da Canção* no ensino superior brasileiro, mais especificamente nos cursos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A pesquisa descreve um processo de aulas envolvendo essa abordagem de treinamento de atuação em concomitância com a voz cantada, considerando o desenvolvimento dos estudantes e suas respostas às técnicas trabalhadas em sala de aula, com o propósito de investigar a criação de uma possível metodologia de ensino no Brasil utilizando essa abordagem.

Palavras-chave: Atuação Através da Canção. Ensino e Aprendizagem. Atuação. Canto.

Abstract - Investigation of a teaching and learning process of *Acting Through Song* in Brazilian higher education

The purpose of this article is to present the investigation of a teaching and learning process of the *Acting Through Song* approach in Brazilian higher education, specifically in the Performing Arts courses at University of Brasília. The research describes a teaching process involving this training approach of acting and singing voice techniques, considering the development of the students and their responses to the techniques studied in classroom, with the purpose of investigating the creation of a possible teaching methodology for this training approach in Brazil.

Keywords: Acting Through Song. Teaching and Learning. Acting. Singing.

Resumen - Investigación de un proceso de enseñanza y aprendizaje de *Actuación a través de la canción* en la educación superior brasileña

El propósito de este artículo es presentar la investigación de un proceso de enseñanza y aprendizaje del enfoque *Actuación a través de la canción* en la educación superior brasileña, más específicamente en los cursos de Artes Escénicas de la Universidad de Brasília. La investigación describe un proceso de enseñanza que involucra este enfoque de la formación actoral en conjunto con la voz cantada, considerando el desarrollo de los estudiantes y sus respuestas a las técnicas trabajadas en el aula, con el propósito de investigar la creación de una posible metodología de enseñanza para este enfoque de formación en Brasil.

Palabras clave: Actuación a través de la canción. Enseñando y Aprendiendo. Interpretación. Canto.

Apresentação

Ao longo dos últimos três anos, tive a oportunidade de lecionar no ensino superior nos cursos de Bacharelado em Interpretação Teatral e Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), tendo sido essa experiência possibilitada a partir do meu ingresso como professor substituto e pesquisador colaborador da instituição - como bolsista PNPd¹ do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB. Após a finalização do doutorado em Artes Cênicas, cuja pesquisa foi relacionada à investigação acerca do treinamento das habilidades de atuação, canto e dança do ator-cantor-bailarino de Teatro Musical contemporâneo, fui aprovado como bolsista de estágio pós-doutoral e pude colocar em prática as pesquisas realizadas e as experiências adquiridas ao longo de minha trajetória acadêmica.

Ministrando as disciplinas *A Voz em Performance* e *Laboratório de Criação Cênico-Musical* para os alunos da graduação, pude explorar, experienciar e adaptar o ensino concomitante de técnicas de atuação, canto e dança através da abordagem de treinamento chamada *Atuação Através da Canção*², que busca conectar inúmeras técnicas de atuação, canto e dança em busca de uma combinação harmoniosa na execução de uma cena - e que é comumente trabalhada em treinamentos de atores-cantores-bailarinos no Teatro Musical³. Esta abordagem de treinamento explora não apenas a correta execução técnica dos elementos musicais da canção e da palavra cantada, mas busca também analisar as situações, sentimentos e emoções que o personagem está vivenciando naquele exato momento em que canta a canção, com o intuito

¹ O PNPd/CAPES - Programa Nacional de Pós-Doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - é um programa de concessão institucional que financia estágios pós-doutorais em Programas de Pós-Graduação (PPG) *stricto sensu* acadêmicos recomendados pela CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² *Atuação Através da Canção* é uma livre tradução do termo em inglês *Acting Through Song*, uma abordagem de treinamento comumente trabalhada nos cursos de Teatro Musical de Londres e Nova Iorque, a qual tenho buscado adaptar para a realidade sociocultural e para as referências musicais nacionais dos alunos da Universidade de Brasília nos estudos da voz nas mais diversas vertentes do Teatro que se utilizam da voz cantada em cena.

³ Ao longo deste trabalho, quando menciono "Teatro Musical", estou me referindo à vertente teatral baseada no Teatro Musical anglófono produzido "nos países de língua inglesa, mais especificamente nos Estados Unidos (Nova Iorque/Broadway) e na Inglaterra (Londres/West End), que mescla o teatro, a música, a dança e outras modalidades artísticas como elementos estruturantes em um único espetáculo, combinando-os de forma orgânica, harmoniosa e sem uma hierarquia entre eles, no qual todas essas modalidades estejam a serviço do espetáculo com o mesmo grau de importância, mesmo que aparecendo em diferentes proporções" (Mundim, 2021, p. 11).

de potencializar a presença viva do performer em cena, sua expressividade e sua relação com a plateia.

Segundo Brown (apud Dunbar, 2016), o treinamento do ator-cantor-bailarino envolvendo *Atuação Através da Canção* é um grande desafio para o performer, requerendo uma atenção especial e ainda mais aprimorada, uma vez que exige tanto do foco na atuação e no texto que está sendo dito - como em um monólogo de uma obra shakespeariana -, quanto nos elementos musicais da canção que está sendo cantada, como ritmo, melodia, frequência e intensidade.

Moore e Bergman (2008) apresentam alguns conceitos sobre as habilidades desenvolvidas nos treinamentos dos atores-cantores-bailarinos de Teatro Musical - como voz falada, voz cantada, corpo, movimento, ações físicas e atuação - que devem ser exploradas de forma integrada nesses processos de ensino e aprendizagem. Complementam ainda que, independentemente das poéticas teatrais que estejam sendo utilizadas em suas performances, o objetivo dos atores-cantores-bailarinos, ao fazerem uso da abordagem *Atuação Através da Canção*, é se utilizarem das inúmeras técnicas de atuação, canto e dança previamente estudadas e explorá-las de forma integrada, com o objetivo de propiciar as “ferramentas necessárias para serem capazes de fazer escolhas convincentes, interessantes, únicas e específicas no palco” (2008, p. 29).

Assim, este artigo apresenta a investigação de um processo de ensino e aprendizagem da abordagem *Atuação Através da Canção* na disciplina *A Voz em Performance* dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas da UnB, descrevendo uma sequência de aulas envolvendo essa abordagem de treinamento de atuação em concomitância com a voz cantada, bem como observando o desenvolvimento dos estudantes ao longo dos semestres. Nesta análise, foram consideradas tanto a progressão do desenvolvimento das habilidades de atuação e canto dos alunos no decorrer das aulas quanto suas respostas às técnicas trabalhadas no decorrer do curso, a partir de uma observação empírica, uma vez que, parafraseando Aleixo (2020, p. 72): “mensurar dados técnicos precisos na pesquisa em artes é, na minha avaliação, tarefa [quase] impossível”.

Com isso, a observação do aprimoramento das habilidades de atuação e canto dos estudantes ao longo desses três anos tem o propósito de iniciar a documentação de uma possível proposta metodológica a ser desenvolvida e detalhada no futuro, em diálogo com as

referências bibliográficas que trazem técnicas e metodologias de ensino e aprendizagem das habilidades de atuação e canto, e que foram reformuladas ao longo das aulas para atender às necessidades de execução simultânea dessas duas habilidades. Tenenblat (2020, p. 03) apresenta o questionamento do quão baixo “é o número de reflexões e análises que sistematizam ferramentas e dispositivos que geram performatividade em cena”. Assim, acredito que seja cada vez mais importante iniciarmos a documentação e sistematização de nossas práxis, para cada vez mais potencializarmos o alcance de nossos trabalhos e as trocas de experiências práticas que são tão valiosas em nosso campo de pesquisa.

O objetivo primordial desta investigação é uma possível efetivação de um treinamento ou de uma proposta metodológica que propicie um estado de presença do ator-cantor⁴ em cena em momentos de execução concomitante da atuação com o canto, transpassando ambas as técnicas em busca de uma presença viva em cena e criando uma nova realidade crível a partir dessa apropriação técnica aliada à expressividade durante a apresentação, de modo a potencializar a afetação da plateia.

Este trabalho ainda não se propõe a sistematizar este treinamento, mas a apresentar alguns procedimentos e técnicas que têm sido aplicadas com sucesso ao longo desses três anos de pesquisa, possibilitando uma primeira análise das observações e práticas realizadas ao longo dos semestres. Pude implementar, no pós-doutorado, as questões levantadas na pesquisa de doutorado acerca das possibilidades que permitem ao performer brasileiro contemporâneo potencializar seu estado de presença em cenas que se valem da atuação e da voz cantada em simultaneidade, tornando sua atuação e seu canto críveis a ponto de comunicar e reverberar as emoções para a plateia.

⁴ No caso da disciplina *A Voz em Performance*, a dança não foi contemplada no plano de aulas devido às ementas das matérias do eixo de voz estarem focadas no uso da voz cantada e falada em cenas teatrais. Assim, este trabalho descreve a práxis relativa à mescla das habilidades de atuação e canto realizada ao longo dos três anos na disciplina *A Voz em Performance*.

Contexto

Esta pesquisa prática foi realizada em uma universidade pública, cujo enfoque de seus cursos de Artes Cênicas está no ensino e aprendizagem de habilidades de atuação do performer contemporâneo e na formação de professores e pesquisadores que irão propagar este aprendizado nas mais diversas áreas da formação teatral. É importante mencionar que, apesar da existência de uma prova de habilidade específica que avalia as aptidões de atuação dos estudantes que desejam ingressar na graduação, a grande maioria dos ingressantes não possuem uma experiência formal no estudo do canto.

Muitos, inclusive, tiveram a oportunidade de ingressar na universidade graças à política das ações afirmativas e do sistema de cotas que buscam “medidas redistributivas ou assistenciais contra a pobreza, baseadas em concepções de igualdade” (Filice; Santos, 2010, p. 09). Logo, muitos dos discentes sequer tiveram a oportunidade de experienciar um curso formal de ensino de teatro, tendo a experiência teatral ocorrido poucas vezes ao longo do ensino médio nas escolas públicas ou através de oficinas gratuitas promovidas por grupos da cidade.

É importante mencionar que, quando arguidos acerca de suas experiências teatrais, vocais e musicais, grande parte dos estudantes não reconhece suas práticas culturais e ritualísticas como situações válidas de experimentações estéticas. Quando indagados acerca de suas vivências com as quadrilhas juninas, desfiles de escolas de samba, corais de igreja, rodas de capoeira, rodas de *slam*, dentre outras manifestações populares e religiosas que se valem do canto, da dança, da atuação, da cenografia e/ou de outros elementos artísticos em seus eventos, muitos afirmam positivamente a participação ativa em algumas dessas manifestações, mas sem se darem conta da potência que carregam em seus corpos advinda de suas atuações nessas expressões culturais. Talvez não reconheçam suas práticas como experiências artísticas válidas por ainda existir uma separação entre as manifestações populares e o “sagrado” teatro, o que distancia esses estudantes de um olhar para as próprias raízes. Como Martins (2013, p. 78) traz em seu texto, a respeito da potência do corpo e das manifestações culturais e rituais, “o corpo é, por excelência, o local de memória, o corpo em performance, o corpo é performance. [...] Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações”.

Os estudos decoloniais em voga na contemporaneidade têm se aprofundado nesta temática acerca da importância deste “olhar pra dentro” de nossa cultura e da valorização de nossos rituais e manifestações culturais na construção das Artes Cênicas contemporâneas e no treinamento do performer brasileiro. Em minha pesquisa prática, busco indagar os estudantes acerca desse tema, para instigá-los a buscar em seus próprios corpos e em nossa cultura por elementos que possam ser objeto de estudo, pesquisa e criação artística, utilizando suas experiências pessoais como ferramentas para os trabalhos acadêmicos e artísticos ao longo de suas carreiras.

Neste trabalho, estou delimitando o escopo da pesquisa na investigação de uma abordagem de treinamento que envolve a execução simultânea de técnicas de atuação e de canto em manifestações expressivas, mas que não estejam obrigatoriamente associadas a uma estética ou a uma manifestação cultural específica. Busco por um treinamento pré-expressivo que possibilite ao performer contemporâneo entender o seu corpo em busca de uma presença, expressividade e musicalidade que o permita afetar e ser afetado pela plateia de suas manifestações artísticas que envolvam a atuação e o canto em simultaneidade. Para Ferracini (2009), treinar o corpo pré-expressivamente seria o mesmo que buscar potências de possibilidades, levando o corpo em uma jornada de possíveis, à partir de trabalhos e exercícios para se atingir um limite além de seu corpo cotidiano. Citando Copeliovitch (2004, p. 44), “pré-expressivo é tudo o que vem antes da cena: ensaio, treinamento, aprendizado”:

O processo pré-expressivo de ator [...] não é necessariamente baseado em um texto ou improvisações sobre um personagem. Vindo das tradições de teatro de rua, do contato com o teatro oriental e baseado nas visões e pensamento de Artaud, que foram desenvolvidos especialmente por Grotowski e Eugenio Barba com a criação de um teatro antropológico (também Meyerhold e o próprio Stanislavski), surge o treinamento do ator, um ator que treina seu corpo, sua voz e sua energia junto com sua capacidade criativa, como um atleta, um bailarino ou um instrumentista (Copeliovitch, 2004, p. 52).

Partindo deste propósito, durante o processo de preparação das aulas ao longo dos semestres, considero as experiências anteriores de cada estudante com a atuação, o canto e a simultaneidade de execução dessas habilidades. É importante destacar a necessidade de se levar em conta a experiência prévia do estudante ao se aplicar a abordagem *Atuação Através da Canção*, uma vez que precisam dominar minimamente algumas técnicas antes de passarem para o treinamento de outras mais avançadas ou até mesmo para unir a atuação com o canto em uma mesma performance.

Assim, nas experiências que tive lecionando para a graduação, ao preparar o plano de aula e os exercícios técnicos e expressivos ao longo dos três anos de pesquisa, considereei uma experiência intermediária dos estudantes no quesito atuação, enquanto suas experiências com o canto foram consideradas iniciantes, apesar da presença de alguns discentes com outros níveis de desenvolvimento em cada uma dessas habilidades. Essa primeira classificação é importante no momento de se definir as técnicas de atuação e canto que irei aplicar na abordagem *Atuação Através da Canção*, de modo a conseguir um nível mínimo de engajamento e resposta dos alunos, especialmente com relação ao canto, para que possam desenvolver suas habilidades e superar as barreiras tão comuns com relação à palavra cantada que existem no treinamento do performer contemporâneo.

Importante frisar que essas classificações dos estudantes em níveis iniciantes, intermediários e/ou avançados é realizada com o intuito de preparar e planejar as aulas do semestre com exercícios que possam ser executados pela maioria da turma. Esta classificação é realizada na primeira semana de aulas com base em minhas observações empíricas acerca do desenvolvimento de cada estudante, especialmente em quesitos técnicos relacionados ao canto. Por serem turmas heterogêneas, é muito complexo realizar essa classificação e definir um único patamar para todo o grupo, até porque, como mencionado anteriormente, medições técnicas muito precisas em artes são muito difíceis de serem realizadas. Foco em observar as habilidades dos estudantes de modo a selecionar exercícios e técnicas que possam ser úteis no aprendizado e desenvolvimento de cada um deles no respectivo semestre, considerando tanto aqueles que têm mais facilidades com o canto quanto aqueles que têm mais dificuldades. É muito comum termos, em uma mesma turma, tanto cantores profissionais que atuam no mercado nacional quanto estudantes que não conseguem cantar uma nota afinada. Então, em alguns momentos do semestre, existe a necessidade de se acompanhar alguns estudantes de modo muito particular para propiciar um ensino estimulante e desafiador para cada um deles.

É muito corriqueiro também deparar-me com estudantes com um grande medo de cantar em público, até mesmo quando se trata de alunos de um curso de Artes Cênicas e com certo nível de desenvoltura e desenvolvimento de suas habilidades interpessoais e interpretativas. Um ponto que costumo frisar com constância em minhas aulas é a importância de se superar este medo inicial da palavra cantada, a fim de que compreendam que o desenvolvimento dessa habilidade requer tempo, mas que é possível de ser trabalhado,

ultrapassando esta insegurança ou vergonha de colocar-se em situações cênicas que utilizem a palavra cantada.

Faz-se necessário ainda levar em consideração a pluralidade de técnicas e conhecimentos que cada aluno possui ao ingressar nesses cursos. As turmas costumam ser muito diversas e é necessário trabalhar com essa multiplicidade de conhecimentos ao longo do semestre. Por se tratar de um curso superior voltado não apenas ao desenvolvimento das habilidades práticas, mas à pesquisa teórica, busco mesclar as técnicas que aplico em sala de aula com uma bibliografia base da disciplina que perpassa por diversas técnicas de atuação e de preparação vocal. Assim, os estudantes têm a possibilidade de pesquisarem mais a fundo o desenvolvimento dessa abordagem de treinamento e de compreenderem que, em uma turma heterogênea, por vezes, faz-se necessário avançar o conteúdo em um ritmo mais lento, de modo que todos possam desenvolver suas habilidades - compreendendo que cada aluno tem um ritmo diferente de desenvolvimento, especialmente das habilidades técnicas do canto -, e que este desenvolvimento requer um diálogo com a teoria que estudamos ao longo do semestre, tanto com relação às técnicas de canto quanto com relação à mescla dessas técnicas com a atuação em simultaneidade na cena cantada.

Com relação às técnicas de atuação na disciplina *A Voz em Performance* - primeira disciplina do eixo de voz de ambas as graduações -, o foco de trabalho desta habilidade encontra-se primordialmente na utilização das habilidades que os alunos já possuem ou estão experienciando nas outras disciplinas de atuação desse primeiro semestre de curso, a fim de que possam aplicar essas técnicas em concomitância com as técnicas de canto que estão aprendendo e desenvolvendo através da atuação da canção e dos exercícios vocais técnicos que aplico em sala de aula. O foco maior está em fazer com que os alunos entendam seus aparatos vocais e possam empregá-los em cenas teatrais que utilizam a palavra cantada, podendo mesclar essas técnicas e atingirem uma fluidez na aplicação simultânea das habilidades de atuação e canto, sem demonstrarem insegurança, principalmente com as técnicas vocais, que costumam exigir um foco maior da atenção dos estudantes.

Assim, na aplicação da abordagem *Atuação Através da Canção* no ensino superior, divido o aprendizado e o desenvolvimento dessas técnicas em etapas de estudo de uma mesma canção, a fim de que entendam o processo de atuação de uma canção ao longo do semestre, e possam aplicar esse aprendizado ao longo de suas carreiras, incrementando esse estudo de

acordo com as novas técnicas de atuação e/ou de canto que venham a aprender com o passar dos anos. As etapas são assim subdivididas, podendo ser reordenadas de acordo com o andamento das aulas, conforme será melhor detalhado mais à frente neste trabalho:

- Escolha da canção expressiva e estudo de seus aspectos técnicos, vocais e musicais;
- *Análise Pragmática* da canção;
- 1ª etapa prática de estudo expressivo da canção: experimentando um exagero na amplitude de movimento e na expressividade vocal e corporal;
- 2ª etapa prática de estudo expressivo da canção: transformando a canção em um monólogo;
- 3ª etapa prática de estudo expressivo da canção: experimentando a imobilidade enquanto canta;
- 4ª etapa prática de estudo expressivo da canção: adaptação da *Técnica de Microatuação*;
- Execução final da canção após todas as experimentações das etapas anteriores, buscando uma maior expressividade em sua execução.

Como essa abordagem busca possibilitar que o estudante consiga atuar ao cantar, respeitando os seus limites, conhecimentos e técnicas desenvolvidas ao longo de suas carreiras, é importante que compreendam o processo de se estudar a *Atuação Através da Canção* utilizando as habilidades de atuação, canto e dança que dominam até aquele determinado ponto.

Aplicação da abordagem *Atuação Através da Canção*

Em uma primeira etapa de treinamento da abordagem *Atuação Através da Canção*, solicito aos estudantes que escolham uma canção expressiva que possa ser futuramente transformada em uma história e/ou em um monólogo. É importante que selecionem uma canção que narre uma história, que expresse um sentimento ou uma emoção de uma forma que possa ser encenado o que estiver sendo cantado. Nesta primeira etapa, peço que os alunos estudem os aspectos técnicos da canção, como decorar a letra e o andamento da música, estudar as frequências que devem atingir com suas vozes, as pausas que devem fazer para a respiração e os aspectos que permitam ao aluno cantar a canção sem errar a letra, o ritmo ou a tonalidade.

Segundo Harvard (2013), quando não conhecemos uma canção, é necessário que nos concentremos em inúmeras questões técnicas ao mesmo tempo, como o controle da respiração, a posição da língua, da mandíbula, lábios, palato mole e dos músculos da laringe, além dos elementos musicais, como ritmo, frequências, intensidades, etc. ao longo de toda a música. Logo, se faz de fundamental importância que o aprendizado técnico da canção seja o primeiro passo deste processo, pois enquanto esses elementos não estiverem dominados, avançar para a etapa expressiva do treinamento se torna um problema. É importante que esta etapa técnica de estudo da canção seja realizada em um momento extraclasse, para que não se utilize o tempo de aula para esta atividade, de modo que possamos focar em sala de aula nos aspectos técnicos da mescla das habilidades de canto e atuação em simultaneidade, e não em estudos individuais que possam ser realizados por cada estudante em outro horário que não comprometa o curto tempo aula.

É um momento de experimentações, escolhas e definições das melhores opções a serem utilizadas dentro daquela música, baseado nas habilidades que o ator-cantor-bailarino possui até a realização dessa experimentação. Esse estudo minucioso da voz do performer em cima da canção é feito até que ele atinja o ponto em que consiga executar a música inteira de cor e sem dificuldades técnicas que possam desestabilizá-lo durante a sua performance (Mundim; Lignelli, 2019a, p. 26).

Assim, para subsidiar este estudo individual extraclasse, apresento em sala de aula alguns aspectos e técnicas a serem observadas e aplicadas durante este processo, para que possam ter ferramentas que colaborem para este primeiro contato com a música e com a letra da canção. A ideia é dar novos instrumentos aos estudantes a fim de que possam potencializar o processo de decorar a letra e compreender as questões musicais básicas para cantarem afinados e no ritmo correto da canção. Uma das técnicas que apresento aos discentes nesta etapa, por exemplo, é que gravem a letra da canção sendo executada por eles mesmos (tanto de forma falada quanto de forma cantada) e se escutem repetidas vezes a fim de ativarem a escuta neste processo de decorar a letra, e não fiquem presos apenas à palavra escrita no papel.

Paralelamente a esse estudo musical técnico, apresento aos estudantes em sala de aula os exercícios e teorias do *Princípio Dinâmico dos 3 apoios*, que é um princípio de treinamento delineado pela professora Silvia Davini e que é trabalhado ao longo dos três primeiros semestres do eixo de voz dos cursos da graduação em Artes Cênicas da UnB. Concomitantemente à *Atuação Através da Canção*, em minhas aulas utilizo técnicas desse princípio, que se baseia em elementos da Eutonia, técnica corporal desenvolvida por Gerda

Alexander, e da Neurocronáxica, teoria da fonação desenvolvida por Raul Husson que identifica a produção de voz como uma produção estética, extrapolando o foco das demais teorias da fonação que se baseiam na produção coloquial de voz e nas patologias vocais (Vieira, 2016).

Com o *Princípio Dinâmico dos 3 apoios*, buscamos desenvolver nos estudantes técnicas vocais para a produção de voz em altas intensidades, possibilitando uma flexibilidade de frequências, durações e timbres. Este princípio entende o corpo como lugar de produção simultânea de voz e movimento, além de se utilizar de técnicas de canto para a produção de altas intensidades vocais que incrementam a formulação de sequências de exercícios respiratórios, posturais e de vocalização deste princípio, “cujo objetivo geral é uma flexibilidade de tônus muscular, postural e conceitual que possibilite uma produção vocal fluida, capaz de transcender os limites impostos pela reprodução de estilos” (Davini, 2019, p. 104).

O Princípio Dinâmico dos Três Apoios [...] consiste na coordenação dos apoios do corpo sobre o chão, do ar sobre a região pélvica e das vogais sobre a região da epiglote. Consideramos que sempre que alguém produza voz em altas intensidades e em toda a extensão do registro conseguindo alguma flexibilidade tímbrica, o faz a partir da ação coordenada destas três regiões de apoio. Acredito que isto valha tanto para cantores populares ou acadêmicos, para atores, para políticos, ou professores, o que permite formular esta constatação como um Princípio. Porém, enquanto algumas pessoas conseguem esta coordenação sem treinamento, a grande maioria adquire estas habilidades ao apropriar-se de um repertório técnico (Davini apud Vieira, 2016, p. 08).

Para Davini (2019), de todas as produções corporais, a voz se caracteriza por gerar significados complexos que podem ser controlados em cena, possuindo uma capacidade de definição discursiva maior que o movimento. Ela considera a “palavra” como sendo a “palavra proferida” e a palavra escrita como “letra”, em que a palavra pode ser analisada “como fenômeno acústico, envolvendo os códigos musicais em sua totalidade, e como ato; música e cena que definem uma ideia da experiência que excede o estritamente comunicacional dos códigos informativos” (p. 94).

A partir desse entendimento do corpo enquanto lugar de produção de voz e movimento, na abordagem *Atuação Através da Canção* trago elementos técnicos que permitem ao estudante experienciar essa produção simultânea de voz e movimento enquanto atua e canta uma canção, buscando uma expressividade vocal e corporal que, em diálogo com a música, potencializa sua performance em busca de uma presença viva em cena que afete e

emocione a plateia. Segundo Vieira (2016), este trabalho vocal técnico nos permite expandir as potencialidades corporais e vocais dos estudantes para uma variada gama de estéticas, não restringindo seu treinamento a um único estilo, assumindo um lugar de “flexibilizador” das habilidades dos estudantes, possibilitando que eles possam até mesmo trilhar novos caminhos estéticos.

O objetivo básico dos cantores é manter a definição de sua emissão e estilo característicos em toda a extensão de suas vozes; dos atores, espera-se que sejam capazes de produzir uma gestualidade, vocal e cinética, suficientemente variada para responder às demandas dos diversos personagens que precisam assumir. A flexibilidade deveria se impor assim como objetivo na formação de atores (Davini, 2019, p. 103).

Após essa primeira etapa de processo de estudo das questões musicais, vocais e técnicas, passamos para a etapa de *Análise Pragmática* da canção: o que a letra da canção quer dizer, qual história está sendo contada, quais são as ações dos personagens envolvidos, quais sentimentos e emoções estão sendo descritas ou evocadas a partir da música, etc. Como nos traz Molnar-Szakacs e Overy (2006), a música tem uma capacidade única de desencadear memórias, despertar emoções e intensificar nossas experiências sociais. Já Koelsch (2014) apresenta estudos da neurociência que mostram que, em músicas que expressam emoções como alegria, tristeza ou medo, o contágio emocional dos ouvintes ativava as regiões cerebrais dessas emoções em resposta à música. Assim, os estudantes precisam entender o seu papel enquanto potencializadores desses efeitos em decorrência de suas performances mesclando a atuação e o canto.

Emoção é um fenômeno altamente complexo, que tipicamente ativa processos neuronais, cognitivos e motores, envolvendo a colaboração da mente e do corpo. [...] Ocorre em resultado de alterações no sistema nervoso, que podem acontecer por estímulos e acontecimentos interiores e exteriores (Henriques, 2021, p. 27).

Segundo Vieira (2014), a *Análise Pragmática* compreende uma “metodologia de estudos dos efeitos que um determinado texto teatral pode produzir sobre a percepção de uma dada plateia no tempo e no espaço da cena” (p. 70), reconhecendo a dinâmica do texto e levantando hipóteses sobre como será recebido pelo público, tanto em termos emocionais provocados pela cena quanto com relação ao discurso que está sendo proferido por determinado personagem e a relação deste discurso com o contexto político-social-cultural da plateia.

A *Análise Pragmática* que propomos pressupõe a realização de uma leitura muito cuidadosa do texto com o objetivo de identificar nele as pistas para sua performance, para a realização no tempo e no espaço de suas diversas camadas de sentido (Vieira, 2014, p. 60).

Analisar pragmaticamente um texto teatral não significa desmembrar um todo para conhecer melhor suas partes e suas relações, mas sim imaginá-lo em funcionamento (Vieira, 2014, p. 75).

Nesta etapa de aprendizado que proponho em meu treinamento, também existe um aprofundamento do estudo do personagem que canta a canção: quem seria esse personagem? Por que ele estaria cantando isso? Para quem? Este personagem teria uma voz mais grave ou mais aguda que a do performer? Ou, até mesmo, seria uma pessoa mais velha ou mais nova? Teria uma postura corporal diferente? O personagem se transforma ao longo da canção ou provoca uma transformação na plateia ou em outros personagens? Tendo como base essas respostas, passamos a incrementar a investigação que realizamos até o momento, aplicando as adaptações necessárias a partir de mudanças corporais e/ou vocais que venham a ser necessárias, considerando as escolhas e análises da história e do personagem por detrás da canção.

Como exemplo, poderíamos identificar que a canção seja cantada por uma pessoa mais velha em seu leito de morte, pedindo perdão para seus filhos. Adaptações físicas e vocais se tornarão necessárias para aumentar a credibilidade do que está sendo encenado, como a alteração dos pontos de apoio da respiração, uma vez que o performer estaria deitado ao invés de estar na posição ereta; a alteração dos parâmetros vocais para considerar uma voz mais envelhecida e cansada; a necessidade de movimentos mais lentos e de menor amplitude, tendo em vista que é uma pessoa mais velha que está morrendo; e a utilização de ações físicas e vocais direcionadas para movimentações e sons que possam sinalizar o pedido de perdão não apenas pelas palavras cantadas, mas também pelos impulsos que geram as ações físicas e vocais condizentes com essa atmosfera.

Após a *Análise Pragmática* do texto e dos estudos técnicos e musicais da canção, é iniciada uma etapa prática de estudo expressivo das canções escolhidas por cada aluno. Em um primeiro momento, solicito que cantem a canção e executem as ações físicas e vocais que decorram do estímulo surgido a partir da letra que estiverem cantando, procurando executá-las da forma mais exagerada possível - tanto em termos de amplitude de movimento quanto de expressividade corporal e vocal -, buscando entender em seus corpos o que aquela canção causa de ação, reação, emoção, expressividade e como isso tudo se reverbera na produção de voz e movimento. A partir disso, pretendo fazer com que compreendam os impulsos de

movimento que cada palavra ou som emitidos provocam em seus corpos e como seus corpos reverberam essa produção vocal em sons e movimentos expressivos.

Burnier (1994) denomina esses impulsos de movimento como uma intenção que se manifesta muscularmente no indivíduo e que está conectada com algum objetivo fora do corpo. E, por menor que sejam os movimentos e sons resultantes dessa intenção de movimento, eles geram tensões musculares que nascem do tronco do corpo (o que considero como referência o impulso surgido no sistema nervoso central) e evidenciam-se em ações físicas maiores ou menores (através da propagação desse impulso pelo sistema nervoso periférico até o tensionamento dos músculos), de acordo com a qualidade de movimento resultante desse impulso.

Temos então um primeiro esboço conceitual de ação física: um fluxo muscular-nervoso com total engajamento psicofísico em conexão ou com algo externo (seja objeto, espaço, outro corpo (ator ou espectador), imagem, e mesmo outra ação física) e que é formalizada, estruturada, ritmada, enfim, codificada no tempo-espaço (Ferracini, 2009, p. 125).

Laban (2011) afirma que as qualidades de movimento que podem ser produzidas pelo corpo humano são resultado de combinações de quatro elementos que se misturam e compõem as nuances de movimento: tempo, espaço, força e fluência. A partir da combinação e da variação desses elementos, os impulsos de movimento reverberam nos músculos do corpo e se transformam em ações físicas ou vocais que expressam o que se deseja comunicar a partir desses impulsos.

Com relação à escolha das “ações físicas” como elemento estruturante das técnicas de atuação que exploro em minhas aulas, acredito que elas estão “acima das diferenças entre as poéticas teatrais” (Bonfitto, 2002, p. XX) e das inúmeras estéticas que delas se derivam, sendo um importante fio condutor que explora as diferentes técnicas de atuação que os estudantes já possuem, a fim de facilitar a mescla com as habilidades de canto na execução da palavra cantada no decorrer das cenas.

Importante frisar também o que Ferracini explicita acerca das ações físicas enquanto um processo de relação com o outro, no qual o ator afeta e é afetado pela relação que se estabelece no processo da ação física. Segundo Ferracini (apud Marinho, 2021), uma ação física não é conectada a um “universo interior” e “não mergulha em um suposto interior emocional do ator, ou se conecta com alguma essência humana profunda”, mas é baseada na relação e “amplia sua potência no encontro”. “A dimensão do afeto sobre as ações físicas (e

sobre os gestos e movimentos) nos convida a ir além de confecções e execuções apenas plásticas/estéticas. A dimensão do afeto nos convida a conhecer e exercitar capacidades afetivas e de transformação via ações” (Marinho, 2021, p. 80). A ação física se constrói e se renova a partir da relação com o outro. E o mesmo se dá com a busca da “presença” em cena: ela também é construída a partir das relações, criando esse canal de possibilidades de afetar e ser afetado durante a atuação:

A preparação do ator deveria focar seu trabalho muito mais em sua capacidade e em seu poder de ser afetado do que em seu poder de afetar [...]. Esse poder de ser afetado também não deve ser confundido como causa-efeito: o atador não se afeta para depois agir. Ele, em realidade, age com o afeto, no afeto, pelo afeto (Ferracini, 2009, p. 127).

Após algumas aulas trabalhando essa identificação dos impulsos e das ações físicas que a produção de voz cantada reverbera em seus corpos, passo para outra etapa prática de estudo da canção. Nesta nova etapa, solicito que os estudantes apresentem o texto da canção em formato de monólogo, para que experienciem novas reverberações que possam surgir em seus corpos a partir da palavra falada. Esta etapa é importante para que possam perceber alguns vícios de movimento que tenham surgido pelos elementos musicais da canção ao invés do texto que está sendo cantado ou ainda identificar movimentos involuntários decorrentes do estudo da canção. Transformar a letra da canção em um monólogo ajuda o estudante a encontrar novos impulsos de movimento e novas motivações que possam ser utilizadas no processo final de se cantar aquelas histórias - ou emoções - trazidas pela música.

[...] atuar uma canção exige um complexo conjunto de preparações analíticas e físicas, uma vez que os atores precisam entender o que a música está dizendo através das letras, além de cantar a música de maneira segura e convincente. Não é de surpreender, portanto, encontrar aspectos do sistema psicofísico pioneiro de Stanislavski que sustentam o atual treinamento de atores nessa área (Dunbar, 2016, p. 03).

Ao focar nas histórias, relações, sentimentos e emoções que a letra da canção está transmitindo, o performer pode temporariamente deixar de se preocupar com os elementos musicais da canção e focar nas circunstâncias dadas pela letra da canção, aprofundando-se na situação cênica que surge a partir do que está sendo falado. Segundo Adler (apud Krasner, 2010), é preciso que o ator traga à tona seu entendimento em relação ao texto que está atuando e explore sua criatividade e imaginação a partir das circunstâncias dadas pelo texto, a fim de encontrar os impulsos que os levam a falar, a se mover, a agir e reagir à cena que surge em decorrência desse estudo. Assim, a partir dessa exploração da letra da música

transformada em um monólogo, o estudante poderá levar esses elementos para serem mesclados à cena cantada na etapa final de estudo da canção.

Após algumas semanas de experimentação e treinamento, trago uma adaptação da *Técnica de Microatuação* elaborada por Davini entre os anos de 1990 e 1995 (Vieira, 2014), acrescentando a filmagem das execuções da canção previamente exploradas, tanto em formato de monólogo quanto executada de modo exagerado na experimentação das ações físicas e vocais, com o intuito de analisarmos futuramente essas gravações juntamente com as próximas experimentações, utilizando-as como ferramenta de análise e estudo. Segundo Vieira, a “Técnica da Microatuação configura-se como um instrumento de análise dos fenômenos corporais presentes na produção de um texto teatral em cena” (2014, p. 62).

Para ampliar essa análise dos impulsos que se reverberam em ações físicas e vocais, acrescento uma nova etapa de experimentação para ser explorada pelo estudante e filmada ao final: a execução da canção buscando uma imobilidade das ações físicas - que não estejam relacionadas diretamente à produção vocal, como a movimentação dos músculos dos sistemas: respiratório, fonatório, articulatório e ressonador -, a fim de se concentrarem apenas na produção da palavra cantada, nas ações vocais, na expressividade vocal, na letra que estão cantando e na identificação de quais ações físicas são de fato resultantes de impulsos gerados em decorrência do que está sendo cantado e quais são movimentos automáticos e/ou involuntários que estão sendo realizados de forma arbitrária ao longo da canção. Peço que os estudantes cantem sem mexer nenhuma parte do corpo - com exceção dos órgãos relacionados à produção vocal, mencionados acima - e que anotem tanto os impulsos de movimento que surgem enquanto cantam quanto os esforços que tiveram de fazer para não mexer determinadas partes de seus corpos, na busca pelos impulsos de movimentos genuínos em detrimento de movimentações automáticas e involuntárias que possam estar sendo realizadas ao longo das aulas em que se pratica o estudo daquela canção.

O intuito desta etapa não é apenas experimentar o corpo imóvel - ou corpo gramofone, como menciona Meyerhold (apud Picon-Vallin, 2008, p. 62) -, mas buscar pelos movimentos automatizados que não comunicam os impulsos geradores das ações físicas expressivas decorrentes da produção vocal do intérprete, em uma tentativa de eliminar os movimentos involuntários e se concentrar nas ações físicas que são resultantes dos impulsos de movimento gerados pela palavra cantada. Ao identificar esses impulsos com mais consciência, o performer pode conhecer melhor o seu corpo e compreender como ele conecta as ações

vocais com as ações físicas nas produções corporais e vocais expressivas decorrentes da canção.

Em seguida, adaptando outros elementos da *Técnica de Microatuação*, o estudante vai experimentar se conectar aos impulsos internos e transformá-los em ações físicas a partir da escuta das filmagens das etapas anteriores. O estudante não irá cantar nesta etapa, mas executará as ações físicas enquanto escuta sua gravação da canção, identificando os impulsos de movimentos que motivam suas ações, buscando pela sutileza de expressões e ações que se conectem com os impulsos de movimento gerados pela canção. A ideia não é realizar uma pantomima da canção, mas experimentar novas nuances que possam ser identificadas em mais esta etapa de estudo da canção: “A microatuação permite que os gestos mais sutis que integram a fala sejam intensificados” (Vieira; Silva, 2021, p. 66).

Todo este processo de identificação das ações físicas não tem por objetivo fazer com que os estudantes criem uma partitura fixa de movimentos para aquela canção, mas possibilita que estejam atentos ao que surge de genuíno durante a performance a partir dos impulsos motivadores que aparecem quando se verbaliza o texto da canção, tanto de forma falada quanto cantada. E, ao realizarem esta pesquisa e estudo das ações físicas e vocais em todas as etapas da *Atuação Através da Canção* previamente apresentadas, desde a experimentação das ações físicas exageradas até a busca de uma quase imobilidade corporal, o performer tem a oportunidade de experimentar uma flexibilidade expressiva que lhe ampliará as possibilidades de escolha para alcançar uma performance final convincente e que afete a plateia.

Após essas experimentações, o estudante terá vivenciado em seu corpo inúmeras formas de acessar as emoções, sentimentos e histórias que estão por detrás da canção, além de ter um vasto material de filmagens de suas experimentações, de modo que possa se assistir posteriormente e analisar como observador externo sua performance nas diversas etapas anteriores. Ao observar posteriormente suas próprias ações físicas e vocais, o performer tem a possibilidade de se autoanalisar e verificar o que de fato está potencializando a comunicação e a expressividade durante suas experimentações, e quais são as ações automatizadas que bloqueiam o fluxo comunicativo com a plateia.

Realizar essa investigação amplia o leque de possibilidades do performer, de modo a potencializar as ações resultantes dos impulsos de movimento e a atenção a essa conexão entre a produção de movimento e a produção vocal. E possibilita ainda que o performer possa

aprender a conectar o seu impulso de movimento a qualquer ação, movimento ou até mesmo coreografia que venha a executar em uma estética específica, por maiores ou mais sutis que sejam essas ações. Por vezes, em algumas estéticas - como no Teatro Musical anglófono, por exemplo -, o performer precisa executar marcações de movimentação no palco e coreografias que não surgiram necessariamente da investigação de seus próprios impulsos de movimento, mas que ele deve preencher de significado e intenção para não serem meras repetições, mas ações físicas repletas de significado (Mundim, 2018). Seria outro caminho de se conectar o impulso de movimento a uma coreografia já pré-estabelecida, caminho esse que necessita ser trabalhado pelo performer com o intuito de conectar suas ações exteriores com as intenções e emoções do personagem naquela movimentação pré-concebida.

Experimentar cada uma dessas etapas de treinamento, anotando as informações, ações, intenções, emoções, sons e impulsos de movimento surgidos ao longo de cada etapa, é primordial na abordagem *Atuação Através da Canção* que proponho para os estudantes, a fim de que possam compreender em seus corpos o que pode ser transformado em ações físicas, ações vocais e cena expressiva a partir da história que estão cantando. Da mesma forma, a abordagem é importante para que compreendam a relação entre a produção de movimento e a produção vocal, preenchendo de significado e expressividade cada trecho da música e das marcações realizadas.

Segundo Adler (2000), encontrar essa justificativa das ações do personagem e suas relações emocionais com a cena que está sendo apresentada fornece a razão imediata para as suas movimentações, removendo os gestos automáticos e abstrações relacionadas à atuação. Para Adler, fisicalizar as emoções no palco é essencial para a afetação da plateia e colabora com o entendimento e resposta de diversas perguntas que fazemos ao construir um personagem e/ou uma cena, como “quem, o quê, onde, quando e por quê” (2000, p. 125).

Continuando com as etapas de investigação e estudo da *Atuação Através da Canção*, passamos para o momento do treinamento em que os estudantes devem realizar a junção das técnicas e experimentações realizadas até o momento, para a criação de ações físicas e vocais que reverberem a história que está sendo contada (e cantada) nesta determinada cena. Nesta etapa, são realizadas as fusões das técnicas de canto, atuação e movimento trabalhadas com o intuito de construir esta cena final, permitindo ao estudante comunicar a história da canção para o público que estiver assistindo à performance. Para a conclusão desta etapa, é necessário um trabalho intenso e que exige muita dedicação do performer, em que muitas das

vezes pode-se levar algumas semanas de trabalho e estudo até que se chegue a um ponto eficaz que perpassa as técnicas que o performer possui até aquele momento.

Para integrar a atuação e o canto com sucesso, você deve primeiro dominar os componentes técnicos separadamente. Para fazer isso, é melhor dividir seus primeiros ensaios em três áreas: 1. Aprender a música; 2. Trabalho técnico de canto; 3. Explorar sua atuação através da canção - de preferência como um diálogo falado; Essa divisão permite que você preste a devida atenção a cada área. Isso evita que você caia nos maus hábitos que podem se enraizar quando você não consegue se concentrar em uma de suas habilidades adequadamente. Dê a cada uma delas seu próprio tempo e espaço. Você pode integrá-las mais tarde, uma vez que se sinta confortável com cada habilidade individualmente (Harvard, 2013, p. 172)⁵.

Durante as etapas de treinamento e experimentação da abordagem *Atuação Através da Canção*, é importante que o estudante compreenda que será necessário a repetição dos exercícios inúmeras vezes até que ele esteja consciente dos elementos envolvidos na produção de movimentos e de voz de forma expressiva ao se cantar a canção. Harvard (2013) afirma que, muitas vezes ao longo deste percurso, será necessário ao performer rever algumas escolhas técnicas ou repetir constantemente algumas ações físicas até que estas se conectem à sua produção vocal. É preciso compreender que a junção das técnicas de atuação e de produção de voz cantada é um trabalho complexo, pois são dois elementos que competem fortemente pela atenção do performer tanto durante os estudos quanto na execução da performance em si. Como exemplo, caso o estudante não tenha dominado a canção vocalmente ou não esteja conseguindo executar um trecho da harmonia do arranjo vocal em um dueto, dificilmente conseguirá se concentrar na atuação.

Dependendo da estética na qual o performer esteja se utilizando da junção da atuação com a produção de voz cantada, caso os elementos técnicos não estejam dominados e o performer não esteja tecnicamente e expressivamente consciente de suas ações, a possibilidade dele não passar uma credibilidade na performance pode resultar em um distanciamento não-intencional do público, prejudicando a relação do espectador com a performance em si. A afetação da plateia ficaria comprometida e os objetivos da apresentação não seriam alcançados.

⁵ Livre tradução de: "To integrate your acting and singing successfully, you must first master the technical components separately. To do this, you are best to compartmentalize your early rehearsals into three areas: 1. Learning the music; 2. Technical singing work; 3. Exploring your acting through song – preferably as spoken dialogue; This division allows you to pay due attention to each area. It stops you falling into the bad habits that can take root when you are not able to focus on one of your skills properly. Give each of them their own time and space. You can integrate them later on, once you have become comfortable with each task individually".

Importante frisar que, quando falo em credibilidade na performance, não estou me referindo a espetáculos realistas, naturalistas ou performáticos necessariamente, que buscam por uma verossimilhança com a vida real. Estou falando em se fazer crível em suas ações e intenções a ponto de afetar a plateia com suas apresentações, sejam elas ficcionais ou performativas. Comparato (2009) apresenta em seu texto a ideia de que, em uma apresentação, busca-se “garantir a credibilidade daqueles seres ficcionais, o conteúdo das suas emoções durante um período de tempo, e de certo modo fixar seus conflitos para a plateia” (p.19). Mais do que se apresentar como uma representação do real, mas como a criação de um mundo ficcional que seja crível e envolva a plateia nesta “nova realidade” criada em cena. Selioni (2013) traz em sua tese a noção de performance enquanto “criação de um novo mundo” que tem uma “vida própria” e que se faz crível a partir da presença viva do performer em cena, independentemente da estética teatral que está sendo apresentada.

Valença (2020) também problematiza essa questão a respeito da relação entre realidade e ficção no teatro, afirmando que o “teatro já não é mais imitação do real faz tempo” (p. 08) e que executar ações concretas que capturam nossa atenção é o que une essas duas instâncias, nas quais o “ator surge em cena antes de tudo como performer, em que suas competências técnicas e sua capacidade de jogo são colocadas em primeiro plano” (p. 05).

Ao supostamente abrir mão da ficção em nome da realidade, através, por exemplo, do foco na presença corporal de atores e atrizes, ou na materialidade de objetos e ações, ou ainda no recurso a depoimentos verídicos - o que pode ser entendido como uma tentativa de apresentação de dados brutos imediatos sobre o palco, despidos de linguagem que os articulem previamente -, o que se está fazendo é, na verdade, apenas atingindo uma outra camada ficcional. Retirar a ficção do teatro em nome da presença seria o mesmo que descascar a cebola, na metáfora de Flusser: o que se encontraria ao final não seria realidade, mas sim nada, de modo que a única forma do teatro não ser ficção seria deixar de existir. A ficção sempre teria seu espaço garantido no seio do teatro, por mais que se queira dela separar-se (Valença, 2020, p. 16).

Acredito que seja de fundamental importância pensarmos em “credibilidade” quando falamos de “atuação”, para não criarmos novas dicotomias como “real” *versus* “ficcional”, especialmente ao tentar discorrer sobre quebras de dualidades entre o “teatro” e a “performance”, como nos trás Fischer-Lichte (apud Bonfitto, 2013, p. 131) ao ser questionada sobre as diferenças entre “teatro” e “performance”:

Nosso conceito de performance é mais amplo, enquanto que, para Schechner e os falantes da língua inglesa, esse conceito é mais restrito. Em inglês, quando se fala em teatro, pensa-se em dramaturgia; enquanto na Alemanha, falamos em teatro quando há performances, sejam elas provindas da dramaturgia, do teatro não dramático, da dança ou ópera etc. E, além disso, também falamos em teatro quando alguém faz uma cena na rua, mesmo que não seja algo muito elaborado, mas com pessoas assistindo. Quando os estudos teatrais surgiram na Alemanha dentro da academia, começaram como uma disciplina sobre performances. Isso foi muito bem colocado por Max Herrmann, o fundador dos estudos teatrais aqui em Berlim. Tínhamos disciplinas de literatura, mas o foco estava no texto; não tínhamos algo sobre performances. E uma vez que precisávamos de uma, a disciplina acadêmica Estudos Teatrais foi criada, com o objetivo de lidar com as performances. Por que é assim, é difícil dizer, pois a discussão em inglês envolve a diferença entre teatro e performance. Para nós, tudo é teatro.

Assim, pensar na credibilidade da “atuação”, especialmente quando nos utilizamos de elementos que nos distanciam da verossimilhança com a vida “real”, como o ato de cantar para expressar as emoções, é de fundamental importância quando estamos lidando com as técnicas de atuação e canto na abordagem *Atuação Através da Canção*. A afetação da plateia ocorrerá a partir do momento em que esses elementos estiverem em total sintonia entre si e com os demais elementos envolvidos na performance, como a cenografia, a música, a iluminação, etc. (Mundim; Lignelli, 2019b).

Apesar das exigências técnicas apresentadas ao se conectar as técnicas de atuação com as de canto na abordagem *Atuação Através da Canção*, em minhas aulas explico aos alunos que não estamos em busca de uma execução virtuosa e sem erros das canções escolhidas, especialmente por se tratar de estudantes de primeiro semestre e que não possuem muitas técnicas de canto e/ou atuação em seus repertórios - e que precisam ainda de mais alguns anos de treinamento para conseguirem altos graus de virtuosidade na execução de suas habilidades. O que solicito a eles é que tenham em mente as inúmeras habilidades que precisam trabalhar simultaneamente e que compreendam as etapas de treinamento que apresento para encontrarem um caminho de estudo que lhes dê autonomia para seguirem com a mescla das habilidades de atuação e canto ao longo de suas carreiras, levando em consideração o que possuem até aquele determinado ponto, a fim de executarem a canção da melhor forma que puderem e de acordo com suas respectivas limitações técnicas. Como mencionado anteriormente, o objetivo desta abordagem é propiciar ao estudante ferramentas para trabalhar as habilidades de atuação e canto que possuem até aquela etapa de suas vidas em busca de uma performance crível que possa afetar a plateia.

Por isso mesmo, peço que escolham, na primeira etapa de estudo, canções com pequenos graus de desafio técnico, que estejam dentro de suas tessituras vocais e que não exijam habilidades acuradas de canto para atingir notas muito agudas ou realizar melismas complexos em sua execução - o que necessitaria de um melhor e mais eficaz controle de ar e do aparelho fonador como um todo -, pois em apenas um semestre não é possível se aprofundar em técnicas vocais mais complexas ou adquirir um exímio domínio de suas habilidades com o canto. Existem controles do aparelho fonador que levam anos para serem dominados e necessitam de uma prática constante de treinamento para poderem ser utilizados de forma segura e eficaz.

Assim, no início dos estudos da abordagem *Atuação Através da Canção*, apresento uma introdução das técnicas vocais, executo exercícios de vocalização para conhecer as aptidões técnicas e dificuldades de cada estudante, realizo aquecimentos vocais, experimento técnicas de respiração e diversas outras relacionadas à produção da voz cantada para que os estudantes possam iniciar os trabalhos e estudos acerca do aparelho fonador e da produção vocal. O intuito é que eles possam se apropriar dessas questões técnicas e terem autonomia para que, ao longo dos quase cinco anos de curso, consigam gradativamente incrementar essas técnicas de canto com as diversas técnicas de atuação que terão contato nos semestres seguintes - e ao longo de suas carreiras -, para poderem utilizá-las simultaneamente nos espetáculos e performances que façam uso da expressividade dessas habilidades ao mesmo tempo.

Ao longo do semestre, busco observar o desenvolvimento individual de cada aluno para adaptar as aulas de acordo com o progresso dos estudantes a partir das atividades que realizamos em sala de aula. Como forma de incrementar o processo de avaliação, passo outras atividades práticas para casa, de modo que possam experimentar as utilizações das técnicas que desenvolvemos em aula. Dentre essas atividades, solicito que explorem outras duas canções ao longo do semestre, para serem apresentadas como objetos de verificação do progresso de aprendizado da utilização da abordagem *Atuação Através da Canção*. Avalio ainda através de atividades escritas com o intuito de possibilitar que relacionem o treinamento prático com a teoria apresentada na bibliografia obrigatória - que é disponibilizada para os estudantes no primeiro dia de aula -, a partir da entrega de textos reflexivos que façam dialogar as práticas pessoais com os conteúdos que leram ao longo do semestre.

As avaliações que realizo vão ao encontro do que Hoffmann (2001) traz em seus trabalhos, sendo formas de ações provocativas do professor que desafiam o estudante a refletir sobre as experiências vividas, a formular e reformular hipóteses, direcionando para um saber enriquecido, deixando de ser um momento terminal do processo de aprendizado, mas se tornando uma busca pela compreensão das suas dificuldades e pela dinamização de novas oportunidades de conhecimento. Isso pode ser evidenciado tanto na avaliação prática - na qual não considero o desempenho virtuoso em si, mas o desenvolvimento e aplicação das técnicas que exploramos em sala de aula - quanto na avaliação teórica, em que analiso a capacidade de síntese da teoria aplicada na prática pessoal de cada estudante e sua aptidão para relacionar o que desenvolvemos em sala de aula com os conceitos trazidos na bibliografia especializada.

Luckesi (1998) afirma que a avaliação deve ser um momento de parada para “recuperar o fôlego” antes da retomada do aprendizado, de forma mais adequada às necessidades de cada aluno e, assim como Hoffmann (2004), ressalta que as avaliações nunca deveriam ser um ponto final de chegada em um processo de aprendizagem. Tendo isso em mente, busco avaliar o desempenho de cada estudante de forma dinâmica, entendendo o percurso de cada um ao longo das aulas, e não simplesmente pela execução individual das avaliações como um determinante do aprendizado.

Considerações Finais

Com relação à exposição acima acerca do que tenho realizado na aplicação da abordagem de treinamento *Atuação Através da Canção* no ensino superior nos cursos superiores de Bacharelado em Interpretação Teatral e Licenciatura em Artes Cênicas da UnB, pude perceber, ao longo desses três anos de pesquisa prática, quão relevante tem sido a aplicação desses treinamentos no desenvolvimento simultâneo das habilidades técnicas de atuação e canto desses estudantes. Os *feedbacks* dos estudantes e dos professores das outras disciplinas do eixo de voz têm sido positivos e pude observar a aplicação e continuidade dos treinamentos dos estudantes em seus resultados estéticos das disciplinas dos semestres subsequentes. Observar essa apropriação do treinamento em tão pouco tempo de trabalho é animador e fortalece a estruturação de uma futura metodologia de treinamento, especialmente ao se levar em conta que são alunos iniciantes em cursos voltados à pesquisa

científica acerca dos processos de ensino, aprendizagem e treinamento das habilidades de atuação e com pouca experiência com técnicas vocais, sobretudo quando estas são associadas à atuação em uma cena teatral que se utiliza da palavra cantada.

Poder levar a abordagem de treinamento *Atuação Através da Canção* para o ensino superior das Artes Cênicas em decorrência de minha pesquisa de doutorado foi muito importante para potencializar a pesquisa de pós-doutorado que venho desenvolvendo acerca do treinamento do ator-cantor-bailarino contemporâneo, especialmente por poder verificar as inúmeras possibilidades que a união das habilidades de atuação e canto puderam alcançar com meus alunos, expandindo os caminhos de pesquisa e exploração dessas técnicas na universidade.

Foi muito interessante também observar a boa recepção desses treinamentos no dia-a-dia dos estudantes ao longo desses três anos, em que pude identificar não apenas a empolgação e o empenho em realizar as atividades e a performance final envolvendo a atuação e a palavra cantada, como também o interesse em treinar os exercícios práticos que ensinei ao longo do semestre, além da busca por outras referências bibliográficas para nortear suas explorações pessoais e suas pesquisas dentro da universidade.

Reiterando o que foi dito na introdução, este artigo não tem o intuito de propor uma metodologia de treinamento da abordagem *Atuação Através da Canção*, pois, para isso, seria necessária uma descrição mais detalhada do processo de aulas e um passo-a-passo dos exercícios aplicados ao longo dos semestres. O que foi apresentado neste artigo foi uma possibilidade de treinamento que pude experienciar com estudantes do primeiro semestre, podendo ser melhor detalhado futuramente enquanto metodologia de treinamento, ao se considerar outros níveis de experiência dos estudantes, o que requer outros exercícios e técnicas a serem aplicadas. Primeiramente, nesta fase da pesquisa na qual me encontro, acredito que seja importante apresentar uma visão mais ampla do treinamento, da revisão de literatura e dos resultados que venho observando com esta práxis, para futuramente elaborar um material mais robusto que abarque exercícios detalhados e técnicas mais complexas.

Em um trabalho futuro, dando continuidade à pesquisa, pretendo detalhar os exercícios e acrescentar novos olhares acerca da reverberação deste treinamento, para possivelmente propor uma metodologia de treinamento da abordagem *Atuação Através da Canção* no Brasil, através da sistematização de exercícios que possam permitir essa

investigação do performer brasileiro contemporâneo acerca das possibilidades de mescla de técnicas de atuação e canto em seus treinamentos e resultados estéticos. Sem a pretensão de criar um manual a ser seguido como regra, mas compartilhando experiências e exercícios que possam colaborar com os processos de ensino e aprendizagem nas diversas poéticas contemporâneas que se utilizam da atuação em concomitância com a palavra cantada em suas performances.

Referências

ADLER, Stella. *The Art Of Acting*. Applause Books, Canada, 2000.

ALEIXO, Fernando. Pistas para um inventário de voz: conhecer a si mesmo para se transformar. *Voz e Cena*, v. 1, n. 02, p. 69-82, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/34146>.

BONFITTO, Matteo. Entrevista com Erika Fischer-Lichte. *Conceição/Conception*, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 131-141, 2013. DOI: <https://doi.org/10.20396/conce.v2i1.8647719>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647719>.

BONFITTO, Matteo. *O Ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da Técnica à Representação*. São Paulo: Unicamp, 1994.

COMPARATO, Doc. *Da Criação ao Roteiro: Teoria e Prática*. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

COPELIOVITCH Andréa. O processo pré-expressivo do ator. *Revista Garrafa*, v. 2, n. 4, 2004. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/20004>.

DAVINI, Silvia Adriana. *Cartografias da voz no teatro contemporâneo - O caso de Buenos Aires no final do século XX*. PPG-CEN, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

DUNBAR, Zachary. Stanislavski's System in Musical Theatre Actor Training: anomalies of acting song. *Stanislavski Studies*, Volume 4, 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/20567790.2016.1155366?journalCode=rfst20> - <https://doi.org/10.1080/20567790.2016.1155366>.

FERRACINI, Renato. Ação física: afeto e ética. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 13, p. 123-133, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009123> - <https://doi.org/10.5965/1414573102132009123>.

Tiago Elias Mundim.

Investigação de um processo de ensino e aprendizagem de *Atuação Através da Canção* no ensino superior brasileiro. Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 02, nº 02, julho-dezembro/2021 - pp. 166-193.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

FILICE, Renisia Cristina Garcia; SANTOS, Deborah Silva. Ações Afirmativas e o Sistema de Cotas na UnB: Antecedentes históricos. *Cadernos de Educação*, Brasília, n. 23, p. 209-248, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://www.sinprodf.org.br/wp-content/uploads/2015/03/05-a%C3%A7%C3%B5es-afirmativas-e-o-sistema-de-cotas-na-unb.pdf>.

HARVARD, Paul. *Acting Through Song: Techniques and Exercises for Musical-Theatre Actors*. London: Nick Hern Books, 2013.

HENRIQUES, João. Da Imaginação à Voz: Interioridade Afetiva e Corporeidade no trabalho da Direção Vocal com o Ator. *Voz e Cena*, v. 2, n. 01, p. 09-34, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/37552>.

HOFFMANN, J. *Avaliação mediadora: uma prática em construção da pré-escola à universidade*. Porto Alegre: Mediação, 2004.

HOFFMANN, J. *Avaliar para promover: as setas do caminho*. Porto Alegre: Mediação, 2001.

KOELSCH, Stefan. Brain correlates of music-evoked emotions. *Nature Reviews | NEUROSCIENCE* - volume 15, pp. 170-180, march 2014. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/nrn3666> - <https://doi.org/10.1038/nrn3666>.

KRASNER, David. Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting In: HODGE, Alison. *Actor Training*. Routledge, London, USA and Canada, 2010.

LABAN, Rudolf. *The Mastery of Movement*. Alton, Hampshire, UK: Dance Books Ltd., 2011.

LUCKESI, C. *Avaliação da aprendizagem escolar*. 7ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 1998.

MARINHO, Jorge Renan Mendes. *Reflexões e possibilidades de atuação para atores e contadores de histórias*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, n. 26, p. 63-81, nov. 2013. ISSN 2176-1485. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881> - <https://doi.org/10.5902/2176148511881>.

MOLNAR-SZAKACS, Istvan; OVERY, Kate. *Being Together in Time: Musical Experience and the Mirror Neuron System*. University of California Press. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 26, No. 5, pp. 489 - 504, June 2009. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/mp/article-abstract/26/5/489/62447/Being-Together-in-Time-Musical-Experience-and-the?redirectedFrom=fulltext> - <https://doi.org/10.1525/mp.2009.26.5.489>.

MOLNAR-SZAKACS, Istvan; OVERY, Kate. Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, p. 235 - 241, 2006. Disponível em: <https://academic.oup.com/scan/article/1/3/235/2362883> - <https://dx.doi.org/10.1093/scan/nsl029>.

MOORE, Tracey; BERGMAN, Allison. *Acting the Song: Performance Skills for the Musical Theatre*. New York: Allworth Press, 2008.

Tiago Elias Mundim.

Investigação de um processo de ensino e aprendizagem de *Atuação Através da Canção* no ensino superior brasileiro. Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 02, nº 02, julho-dezembro/2021 - pp. 166-193.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

MUNDIM, Tiago Elias. *A utilização de tecnologias em processos de aprendizagem, treinamento e performance do ator-cantor-bailarino de Teatro Musical*. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34744>.

MUNDIM, Tiago Elias. Broadway ou West End: influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Dossiê Temático: O Teatro Popular Musical e suas multiplicidades*. Florianópolis, v.2, n. 41, p. 1-31, setembro de 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20441>.

MUNDIM, Tiago; LIGNELLI, César. Acting Through Song: a música como norteadora para o desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino no Teatro Musical. *Voices em Ensaio - Rebento: Revista das Artes do Espetáculo (Unesp)*, São Paulo, nº. 10, p. 19-45, junho 2019a. ISSN: 2178-1206. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/349>.

MUNDIM, Tiago; LIGNELLI, César. Recorrentes vias de comoção da plateia em espetáculos de Teatro Musical. *Repertório (UFBA)*, Salvador, ano 22, nº 33, pp. 253-270, dezembro 2019b. ISSN: 2175-8131. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/32422> - <https://dx.doi.org/10.9771/r.v0i33.32422>.

PARRA, Sandra. A Imaginação no Trabalho de Integração Voz-Movimento Corporal. *Voz e Cena*, v. 2, n. 01, p. 35-46, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/37528>.

PICON-VALLIN, Beatrice. *A Cena Em Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SELIONI, Vasiliki. *Laban-Aristotle: ζῶον (Zoon) in Theatre Πράξις (Praxis): towards a methodology for movement training for the actor and in acting*. 2013. Thesis (PhD) - The Royal Central School of Speech and Drama, University of London, London, 2013.

TENENBLAT, Nitza. *Portas Poéticas: espaço para a imprevisibilidade poética em cena*. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-30, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5965/14145731023820200037>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18144>.

VALENÇA, Ernesto Gomes. Ficção e Realidade no Teatro a partir das Ideias de Vilém Flusser. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 3, e92353, 2020. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602020000300305&lng=en&nrm=iso - <https://doi.org/10.1590/2237-266092353>.

VIEIRA, Súlían. A voz como produção corporal: o Princípio Dinâmico dos Três Apoios. In: ALEIXO, Fernando (Org). *Práticas Poéticas Vocais II*. Uberlândia: Universidade de Uberlândia, 2016.

VIEIRA, Sulian. Abordagem pragmática de textos teatrais e a técnica da microatuação: da letra à voz e à palavra em performance. In: ALEIXO, Fernando (Org.). *Práticas e poéticas vocais*. Uberlândia: Editora EDUFU, vol. 1, 2014.

VIEIRA, Sulian; SILVA, Lucas Rodrigo dos Santos. A Palavra Lírica: jogos e desafios da rima em performance. *Voz e Cena*, v. 2, n. 01, p. 47-71, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/34335>.

Artigo recebido em 06/10/2021 e aprovado em 25/11/2021.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v2i02.40317>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Tiago Elias Mundim - Pós-Doutorando do PPG-CEN da UnB (2019-2022). Doutor em Arte Contemporânea pelo PPG-Arte da UnB (2018). Participa do grupo de pesquisa *Vocalidade & Cena*. tiago.elias.mundim@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0586365487485364>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3079-6671>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

