

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



ESCALA DE MIM

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM TEATRO

ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES
PERFORMATIVAS

TEATRO MÚSICA

Ana Margarida Amaro

Lisboa, 10/2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

ESCALA DE MIM

Ana Margarida Amaro

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas - Teatro Música, realizada sob a orientação científica de Eugénia Vasques, Professora Doutora EV, Professora Coordenadora da Área de Teoria do departamento de Teatro da ESTC e Maria Repas, Professora Adjunta da Área de Voz e Música.

Lisboa, 10/2013

Dedicatória

Ao meu Papi, à minha Mami e às minhas irmãs Géninha e Rita pelo apoio que me deram desde o dia em que nasci e pelo apoio que me continuam a dar.

Ao Quim pela dedicação e carinho.

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Armando Nascimento Rosa que me indicou a Sandra José.

À Sandra José que sentiu o mesmo entusiasmo que eu com a ideia deste projecto e escreveu esta peça maravilhosa.

Ao Fernando Casaca que soube entrar na minha cabeça e compreender o que eu queria com esta ideia, por me ter apoiado durante todas as fases do processo e por me ter aberto as portas da sua casa.

À Professora Maria Repas que aceitou orientar este projecto e desde cedo me encorajou a fazer desta ideia o meu projecto de mestrado.

À Professora Doutora Eugénia Vasques que aceitou orientar este projecto e ajudar-me com a escrita. Obrigada pelas gargalhadas também.

Ao José Maria Dias por ter aceitado avaliar este projecto.

Ao Gonçalo Simões que aceitou embarcar neste barco e ser o meu companheiro de aventura.

À Dra Conceição Costa e à Rute Reis que pacientemente trataram da iluminação do espectáculo.

Aos meus colegas de mestrado que sempre foram uma grande fonte de inspiração e motivação especialmente a Rita Sales que me tranquilizou num momento de angústia e me abriu portas com soluções.

Índice

| | |
|--|-----------|
| PONTO 1 – BREVE HISTÓRIA SOBRE A ORIGEM DA TÉCNICA LÍRICA | 16 |
| Tragédia Grega, Romana e Idade Média | 16 |
| Os Primórdios da Ópera | 17 |
| O Bel-Canto | 19 |
| Séc. XIX | 20 |
| <i>Master Class</i> de Terrance MacNally | 21 |
| PONTO 2 – O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PEÇA E DO ESPECTÁCULO | 23 |
| Origem do Conceito | 23 |
| Colaboração com a Sandra José | 23 |
| As Minhas Experiências | 24 |
| Em criança | 24 |
| A Entrada no Conservatório de Música | 25 |
| Os Primeiros Anos de Canto | 27 |
| A Universidade | 31 |
| Carta de Motivação para a ESTC | 34 |
| Colaboração com Fernando Casaca: a Montagem | 35 |
| PONTO 3 - ESCALA DE MIM – O ESPECTÁCULO | 37 |
| A Evolução Psicológica de Mim | 37 |
| A Evolução Física de Mim | 37 |
| A Evolução Vocal de Mim | 38 |
| O Acompanhamento Instrumental de Mim | 39 |
| Apresentação de Mim – Cena 1 | 40 |
| A Importância da Dicção em Mim – Cena 2 | 40 |
| A Notação Musical, a Respiração e a Postura em Mim - Cena 3 | 42 |
| A Primeira Apresentação em Público de Mim – Cena 4 | 44 |

| | |
|---|-----------|
| O Exame e a Disciplina na Música em Mim - Cena 5 | 45 |
| A Dúvida e a Perseverança em Mim - Cena 6 | 46 |
| O Sonho da Diva e a Mania das Doenças em Mim - Cena 7 | 46 |
| A Importância do Significado das Palavras em Mim - Cena 8 | 50 |
| Os Pensamentos em Mim – Cena 9 | 53 |
| Parece Tudo Tão Fácil em Mim – Cena 10 | 53 |
| Reflexão Sobre Mim – Cena 11 | 54 |
| A Confiança em Mim – Cena 12 | 54 |
| CONCLUSÃO | 56 |
| REFERÊNCIAS | 59 |
| Bibliografia | 59 |
| Artigos | 60 |
| Sitiografia | 61 |
| Master Classes Vídeos | 61 |
| ANEXOS | 62 |
| <i>Escala de Mim – Sandra José</i> | 62 |

Resumo

Este Relatório de Projecto visa ilustrar o processo de trabalho que conduziu à criação do espectáculo *Escala de Mim*. O principal objectivo deste espectáculo é dar a conhecer o que se passa nos primeiros anos de aprendizagem de um aluno de canto, com base nas minhas próprias experiências e observações, tendo como foco principal a aproximação do público a esta arte utilizando uma abordagem simples, cómica e muito dinâmica.

Apresentação

Ao longo da minha pequena carreira fui obrigada a lutar contra muitos estereótipos que me atribuíam sem me conhecerem, apenas por saberem que era estudante de canto. Isso levou-me a pensar que o desenvolvimento desta arte não tinha chegado à percepção das pessoas que não estão dentro deste meio.

A constatação deste problema levou-me a reflectir sobre a razão da sua existência e o que se poderia fazer para o contrariar. O pouco público que assiste a concertos de música clássica, nomeadamente a concertos feitos por cantores de ópera, tem vindo a diminuir. O problema será do público ou dos intérpretes? Não considero que seja muito relevante responder a essa pergunta uma vez que a solução do problema está claramente nas mãos dos músicos.

Muitas vezes o que leva ao desinteresse do público é a falta de compreensão e empatia com o que é apresentado. O que pode ser menos compreensível do que uma cantora a cantar numa língua estrangeira, numa linguagem musical que não compreendemos e com uma forma de cantar tão diferente?

Apesar de os cantores de ópera serem os intérpretes mais conhecidos no mundo da música erudita, poucas pessoas sabem os conhecimentos que estes têm de adquirir ao longo do seu percurso como intérpretes.

No entanto, como é possível o público, e também os colegas músicos, compreenderem o que é feito à porta fechada? Quem não teve aulas de canto não sabe o processo pelo qual um cantor passa até se tornar uma “diva” com medo das correntes de ar e da água fria. Para os nossos colegas somos fantasmas, a assombrar a escola com os nossos vocalizos, que aparecem todos empapoados para os exames e audições.

Comecei então a pensar sobre uma série de cenas caricatas que poderiam acontecer a uma aluna de canto ou a uma “diva” da ópera e apercebi-me que seria muito interessante ilustrar o que acontece nas aulas de canto, em cima e fora do palco.

Esta percepção levou-me a pensar que existe a necessidade de cativar o público e esclarecê-lo sobre este processo. Encontrei então a fundamentação perfeita para o meu projecto, levar ao público as aulas de canto. Levar ao público um pouco daquilo pelo que um cantor passa: as caretas ao espelho, os vocalizos, a postura, a disciplina, os

problemas com a voz, a dicção, a interpretação, a respiração, a intenção e tantas outras coisas que um cantor estuda ao longo dos seus primeiros anos de aprendizagem.

Há várias técnicas utilizadas pelos professores de canto ao longo do tempo e, nos dias de hoje, com o passar de gerações de alunos e professores ainda há mais variantes deste ensino. Cada aluno transporta consigo os ensinamentos dos seus professores e, consequentemente, os ensinamentos dos mestres dos seus professores.

O ensino do canto não é exacto. Não é como um instrumento que vemos e onde conseguimos exemplificar e fazer as correcções necessárias. O instrumento de um cantor está dentro dele não sendo possível dizer “estica um pouco mais aquela corda porque está desafinada”. Existem tantas vozes distintas como há cantores diferentes, o que torna este ensino ainda menos exacto. Para além de cada voz ser única e particular há que ter em atenção que, sendo um instrumento interior, está sujeito a alterações físicas e emocionais que ocorram no nosso corpo.

Uma vez que há tantas vertentes do ensino, e que estudo canto há oito anos, resolvi basear este projecto nas minhas experiências e observações suportando-as com uma pesquisa bibliográfica sobre as técnicas de ensino de canto que me ensinaram.

O passo seguinte passou por encontrar um dramaturgo que se entusiasmasse pelo projecto e percebesse a minha paixão sobre o assunto. Através do Professor Armando Nascimento Rosa contactei a dramaturga, actriz e músico Sandra José.

Após falar com a Sandra, que também é professora de música e constatar que falávamos a mesma linguagem e nos compreendíamos perfeitamente entreguei as minhas emoções, experiências e ideias nas suas mãos.

O resultado foi uma dramaturgia onde reconheço muitos aspectos da minha experiência como estudante e como pessoa. Apenas com algumas indicações minhas, a Sandra conseguiu captar a essência das minhas palavras e transformá-las em algo novo e fresco.

Restava passar as intenções do papel para a realidade física. Para isso contei com a ajuda inestimável do encenador e actor Fernando Casaca. Conseguimos criar uma exposição dinâmica, leve e esclarecedora. Sem o seu conhecimento e experiência o resultado final seria uma mera sombra do que foi.

Até que ponto é que a falta de conhecimento e compreensão nos leva a ser mais críticos e cínicos em relação aos cantores líricos e à sua arte? Este projecto procura fazer face à necessidade de esclarecimento sobre o que forma um cantor com o objectivo de cativar o espectador por esta arte.

Introdução

Este Relatório de Projecto visa ilustrar o processo de trabalho que conduziu à criação do espectáculo *Escala de Mim*.

Independentemente da nossa origem, gosto musical ou cultura todos atribuímos o mesmo significado à palavra “diva”:

“Diva é uma cantora célebre, uma mulher com um talento extraordinário no mundo da ópera, e por acréscimo no teatro, cinema e música popular. O significado de *Diva* está muito próximo ao de *prima donna*”¹

Por conseguinte “[a]s *prime donne* tinham normalmente grandes personalidades fora do palco e eram vistas como demasiado exigentes com os seus colegas de profissão. Devido ao seu uso original na ópera, o termo serve actualmente para referir alguém que se comporte de modo exigente ou temperamental ou então que se tenha a si próprio em demasiado boa conta”²

Porque são as cantoras consideradas divas hoje em dia? Será um reflexo dos tempos passados? Se é apenas um reflexo de tempos passados porque é que as pessoas o continuam a associar às cantoras actuais?

Os cantores de Ópera, tal como os maestros, são os que têm mais anedotas e piadas contadas a seu respeito. Interroguei-me sobre a razão de existirem tantas pessoas que gostam do “escárnio e mal-dizer” associado a esta profissão. De onde será a origem destas piadas? Apercebi-me que, apesar de serem baseadas em cantores verdadeiros, eram ideias já muito ultrapassadas, ignorantes e que de forma alguma se aplicavam à grande maioria dos cantores. Comecei a sentir a necessidade de explicar-me e em tentar fazer as pessoas conhecerem e compreenderem melhor os profissionais de canto lírico. Surgiu assim a ideia base deste projecto.

¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Diva>, consultado em 18/07/2013

² http://en.wikipedia.org/wiki/Prima_donna consultado em 18/07/2013

O principal objectivo deste espectáculo é dar a conhecer o que se passa nos primeiros anos de aprendizagem de um aluno de canto, com base nas minhas próprias experiências e observações, tendo como foco principal a aproximação do público a esta arte.

Como tal o espectáculo foi criado com uma abordagem simples, cômica e muito dinâmica. Acredito que uma das melhores ferramentas para aproximar as pessoas é o riso cúmplice. Chamo-lhe riso cúmplice por não se tratar de um riso jocoso. O público ri-se de mim mas com o meu consentimento e cumplicidade. É através do riso que o público se sente descontraído e com disposição a aceitar ideias e conceitos novos.

Assim apresenta-se:

Ponto 1 - Breve História Sobre a Origem da Técnica Lírica:

Tragédia grega, romana e a Idade Média – a forma como nessa época se falava da importância da música num espectáculo. A tragédia grega retractava os mitos da sua cultura e história como uma forma de cativar as suas audiências. O drama romano possuía também momentos musicais nos quais actores e actrizes cantavam por vezes as suas falas. Após estes dois períodos o próximo a ter alguma forma de divertimento operístico foi a Idade Média onde os clérigos apresentavam peças de carácter religioso nas igrejas. Nestas peças eram utilizados tanto os coros como solistas, o que nos remete para a forma operística.

O Primórdios da Ópera – A origem do conceito da ideia que deu origem à Ópera dá-se ao grupo conhecido por *Camerata Fiorentina*, um grupo informal onde se discutiam e trocavam ideias e onde debateram também o assunto da música e do teatro. Enquanto os debates se davam há-que ter em atenção que o teatro utilizava desde sempre a música como elemento integrante. Entre elas encontram-se os *intermedi*, os coros que dividiam as cenas nas tragédias do séc. XVI, o debate sobre a temática *pastoral* (que foi o tema principal das primeiras óperas) e outros tipos de música escrita que era apresentada nas cortes, academias e celebrações civis entre outros exemplos em que a música cantada se aliava ao teatro como entretenimento de forma cada vez mais frequente e assumida

A principal mudança da passagem de mero entretenimento de corte para a ópera aconteceu quando Caccini, Cavalieri, Galilei e, mais tarde, Monteverdi criaram um estilo de música mais apropriado para o diálogo. A partir deste momento a ópera começa a desenvolver-se de forma independente e assumida.

O Bel-Canto – onde as estrelas musicais eram os cantores. Este estilo de prática vocal formou-se e desenvolveu-se em Itália. O termo Bel-Canto refere-se habitualmente a uma técnica de alto nível usada na execução da ópera Italiana o que causou um virtuosismo crescente nos cantores e levando a práticas extremas como os *castrati*.

O séc. XIX – as vozes mais procuradas eram vozes com mais volume e corpo devido ao facto do público estar a aumentar e ser necessário construir salas de espectáculo maiores. A voz do cantor teria de ser capaz de chegar à última fila da plateia o que fez com que a técnica tivesse de ser também adaptada.

Master Class de Terrance MacNally – é uma peça de teatro estreada em 1995 na Broadway e que foi posta em cena novamente em 2012. Encontrei esta peça quando procurava material para o meu projecto e reparei que existiam alguns pontos em comum: o riso, a técnica lírica e alunos de canto. Dá-se então uma breve comparação entre este espectáculo e o projecto retratado neste relatório.

Ponto 2 – O Processo de Criação da Peça e do Espectáculo

Origem do Conceito para o Projecto – menciona as ideias iniciais que me levaram a pensar no conceito do projecto e na dinâmica que queria que estivesse presente nele.

Colaboração com Sandra José – como surgiu o contacto com a escritora Sandra José e como foi o processo de colaboração entre nós as duas.

As Minhas Experiências – serviram de material para a escrita da peça. Dentro das minhas experiências abordo os tempos de criança e o facto de sempre ter cantado desde pequenina; a entrada no conservatório de música e a pressão a que estamos sujeitos desde muito novos o que me levou a querer desistir de estudar música aos treze anos; os primeiros anos de canto já com quinze, dezasseis anos, que foi a idade com que comecei a estudar especificamente canto lírico no Conservatório Regional do Baixo Alentejo, e os conhecimentos que adquiri ao longo desse tempo; o tempo da universidade, onde abordo também os percalços e ensinamentos que tive e aprendi, com algumas reflexões sobre os mesmos assuntos; por fim encontra-se a minha carta de motivação que escrevi para entrar na Escola Superior de Teatro e Cinema uma vez que fornece dados actuais sobre o meu caminho profissional. Como última etapa encontra-se a colaboração com o encenador Fernando Casaca e como funcionou em modos gerais a montagem do espectáculo.

Ponto 3 – *Escala de Mim* – o Espectáculo

O espectáculo é dividido em parâmetros e cenas onde são relatados o processo de construção e os objectivos de cada elemento específico no espectáculo, bem como a fundamentação teórica sobre a técnica lírica e os seus aspectos práticos.

A Evolução Psicológica de Mim – explicação de que ao longo do espectáculo o espectador irá assistir ao crescimento da personagem desde criança até jovem adulta; A Evolução Física em Mim – demonstra como a personagem evolui fisicamente dependendo da idade e como é indicado esse crescimento;

A Evolução Vocal em Mim – dá conta do desafio presente para a actriz, ao ter de representar vocalmente as fases de crescimento da personagem que aprende conceitos novos e os aplica durante o espectáculo. Neste separador é dada a explicação do conceito de registo vocal;

O Acompanhamento Instrumental em Mim – justifica a necessidade da utilização de um acompanhamento ao piano ao vivo;

Após definidos e esclarecidos estes aspectos segue-se a divisão das cenas onde se fundamenta e justifica a presença de alguns elementos importantes na construção do espectáculo como a importância da dicção, a respiração, os cuidados a ter com a voz, entre outros.

Este projecto seguiu uma pesquisa que se caracteriza, do ponto de vista da sua natureza como “Pesquisa Básica” uma vez que tem o objectivo de gerar conhecimentos novos.

Do ponto de vista da forma de abordagem do problema é uma pesquisa qualitativa uma vez que se considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, um vínculo indissociável entre o mundo objectivo e a subjectividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. Não é utilizado como recurso métodos e técnicas estatísticas. A fonte directa para colecta de dados é o ambiente natural e o pesquisador é o instrumento-chave. Os dados são analisados indutivamente. Os focos principais de abordagem são o processo e seu significado.

Do ponto de vista de seus objectivos trata-se de uma pesquisa explicativa uma vez que visa identificar os factores que determinam ou contribuem para a ocorrência dos

fenómenos e aprofunda o conhecimento da realidade porque explica a razão, o “porquê” das coisas.

Do ponto de vista dos procedimentos técnicos trata-se de uma pesquisa bibliográfica e autobiográfica uma vez que é elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de livros, artigos de periódicos, material disponibilizado na Internet e na experiência própria do pesquisador.

PONTO 1 – BREVE HISTÓRIA SOBRE A ORIGEM DA TÉCNICA LÍRICA

Tragédia Grega, Romana e Idade Média

A música faz parte da história da humanidade. Existem evidências de que mesmo no período paleolítico o homem se “divertia[...] ao som da música tocada com instrumentos”³.

Já na Grécia antiga Platão, Aristóteles e outros críticos literários da época relataram que a música representava uma parte importante do espectáculo que constituía a tragédia grega. De acordo com o que os historiadores actuais sabem sobre a tragédia, a maioria das peças eram entoadas e cantadas, principalmente as partes do coro.

A tragédia grega retractava os mitos da cultura e da história grega e, de forma a cativar a assistência que já conhecia o tema do enredo da peça (uma vez que tratava dos seus Deuses), fez da encenação, dos cenários e das roupas dos actores um dos aspectos mais importantes para que o público tivesse outro tipo de estímulos. Esta aproximação mítica continua a caracterizar uma grande parte da ópera, especialmente a repetição dos mitos gregos. Mais tarde esta temática seria utilizada pelos compositores de ópera para outros mitos: alemães, italianos ou franceses.

Também o drama romano possuía um elemento musical. Descrições do teatro romano, dadas pelos autores da época, mostram que actores e atrizes, por vezes cantavam as suas linhas, como faziam os coros.

Depois da glória da Grécia, o período mais próximo a ter alguma forma de divertimento operístico foi entre os séc. XI e XV, a chamada Idade Média, onde a maioria dos dramas girava em torno da religião. Durante essa época os clérigos apresentavam peças de carácter religioso nas igrejas com o objectivo de ensinar ao povo o significado das celebrações e atraí-lo para os serviços religiosos tradicionais. Os espectáculos litúrgicos eram muitas vezes operísticos, principalmente quando, em vez de ser apenas o coro a cantar, utilizavam o órgão e solistas. Com o tempo essas peças foram evoluindo e tornando-se mais teatrais e menos religiosas chegando até a incluir demónios obscenos

³ <http://agencia.fapesp.br/10685> , consultado a 10/01/2013

que cativavam as audiências. Os bispos ordenaram então que as peças fossem removidas das igrejas para serem representadas nos adros ou nas praças. Uma das razões que levou ao desuso da música nestas peças foi a questão financeira, uma vez que seria mais dispendioso ensaiar um cantor do que um actor. A Igreja, ao parar com a contribuição monetária para a montagem destas peças, fez com que elas deixassem de ser representadas.

Os Primórdios da Ópera

Crê-se que a ideia que deu origem à Ópera terá surgido directamente das discussões conduzidas pelo Conde Giovanni de' Bardi de Florença e do seu grupo de amigos que, em conjunto, constituíram uma academia informal conhecida por *Camerata*⁴.

A Ópera não foi originalmente pensada como a conhecemos hoje em dia. De forma a perceber qual foi o percurso que existiu há que ter em conta outras áreas que se desenvolveram simultaneamente. Entre elas encontram-se: a) a história da música na comédia erudita, principalmente a natureza e o papel dos *intermedi*⁵; b) a natureza da música das tragédias do séc. XVI, destacando-se os coros que dividiam as cenas; c) o debate sobre a temática *pastoral*, uma vez que as cenas bucólicas foram o modelo principal das primeiras Óperas; d) outros tipos de música escrita para ser apresentada (e representada) nas cortes, academias e celebrações civis.

Para além das pequenas canções que eram introduzidas naturalmente nas peças, a música vocal do séc. XVI consistia maioritariamente em madrigais que eram utilizados para encerrar os actos; por vezes os músicos surgiam no palco para cantar e, com menos frequência, para dançar. Na maioria dos casos os *intermedi* marcavam apenas a passagem do tempo e não eram escritos especificamente para aquela peça. Era suficiente que o texto cantado estivesse relacionado com o desenrolar da acção. Em ocasiões importantes, especialmente em casamentos, eram utilizados *intermedi* mais

⁴ Um grupo de intelectuais, músicos profissionais e amadores que frequentavam o Salão do Conde Giovanni de' Bardi em Florença (1573/1587 aproximadamente). Este termo é também utilizado como referência ao grupo pioneiro na abordagem à música dramática, liderado por Jacopo Corsi. Apenas três músicos se podem ligar com exactidão à *Camerata*: Caccini, Vincenzo Galilei e Pietro Strozzi. Contudo há registos de que grande parte da nobreza, músicos conceituados da época, poetas e filósofos da cidade se reuniam ali para discutir temas que iam desde poesia até ciência, astrologia e, obviamente, música.

⁵ Espectáculo apresentado entre os actos de uma peça de teatro. Servia para entreter o público dando tempo aos actores para descansar um pouco, mudar de roupa ou o cenário.

elaborados entre as cenas de uma peça. Foi no casamento de Ferdinando de Medici (1589), que se representou a peça “La pellegrina”⁶ e foi justamente nesta peça que foram apresentados *intermedi* mais complexos em comparação com os que já existiam. Peri e Caccini eram alguns dos intérpretes desses *intermedi*, tendo cantado a história de *Apollo e Píton*⁷, que abriu caminho, uma década mais tarde, para a criação da primeira ópera, *Dafne*⁸, uma tentativa de reviver o drama Grego e que, apesar de estar muito longe do que estes teriam reconhecido, foi um incentivo às novas ideias que daí adviriam.

O papel da música em peças trágicas e dramáticas foi discutido no séc. XVI e XVII, por uma série de escritores de drama, tanto em termos teóricos como práticos. Entre eles Il Corago e Doni que escreveram sobre obras operáticas. Enquanto Il Corago dava conselhos sobre como compor e produzir uma ópera, Doni criticava o novo estilo pela sua monotonia e falta de plausibilidade, defendendo uma mistura de discurso e canção mais sensata, onde a canção era reservada principalmente para monólogos ou coros.

Foram sendo criadas pequenas peças pastorais que, apesar de não terem sido usadas como base para os *librettos* das primeiras óperas foram de uma grande contribuição para o lançamento de novas ideias que vieram a ser utilizadas mais tarde no desenvolvimento da Ópera. As primeiras óperas eram histórias dramáticas (e normalmente amorosas) onde a acção girava em torno de conflitos entre pastores e pastoras, ninfas, deuses e deusas.

Estes entretenimentos, que engrandeceram não só a vida na corte, mas também a vida social e académica, contribuíram para um cruzamento de tradições e géneros que vieram a estabelecer o carácter da chamada *early opera*.

⁶ Comédia escrita por Girolamo Bargagli

⁷ A mãe de Apolo, Leto, ficara grávida de Zeus. Hera, mulher de Zeus pediu à deusa Gaia, a Terra, que não desse abrigo a Leto e mandou Píton, uma serpente gigante, persegui-la, de forma a que ela conseguisse dar à luz os frutos do adultério do seu marido. Ao encontrar uma ilha flutuante e escondida do monstro, Leto deu à luz os dois gémeos, Apolo, (deus do sol) e Ártemis (deusa da caça e da noite de luar). Ao fim quatro dias Apolo foi à procura do monstro e, com o arco de ouro oferecido pelo pai matou a monstruosa serpente.

⁸ A história de Apolo que se apaixonou por uma ninfa chamada Dafne. Jacoco Peri escreveu esta pequena ópera para a *Camerata* entre 1594 e 1597 com o apoio e, provavelmente, colaboração do compositor Jacopo Corsi. A partitura esteve desaparecida durante muitos anos até ser descoberta por Richard Strauss, que a executou sob o seu nome em 1938.

*Mascherate e moreche*⁹ já tinham uma grande história no séc. XIV. Também se podem considerar os madrigais cómicos como fazendo parte desta categoria, uma vez que alguns destes ciclos de madrigais (fossem eles polifónicos, canzonettas ou villanellas,) eram feitos em salas privadas e incluíam personagens e situações dramáticas que provinham da *commedia dell'arte*.

Durante a segunda parte do séc. XVI, vários grupos de actores profissionais viajavam pela Itália representando não apenas peças com base na improvisação, ou semi-improvisação, mas também comédias e outros tipos de peças que eram escritas por eles. Embora os estudiosos não tenham considerado os actores da *commedia dell'arte* como profissionais, a verdade é que muitos dos actores tinham educação tanto literária como musical.

Ouvia-se muita música dramática em Itália no séc. XVI e existiram muitos debates e discussões sobre ela. Estas discussões contribuíram para aperfeiçoar a ideia de como a música deveria ser enquadrada numa peça dramática. A mudança crucial da passagem de mero entretenimento de corte para a Ópera deu-se quando um estilo de música mais apropriado para o diálogo dramático foi criado por Caccini, Cavalieri, Vincenzo Galilei, Peri e, mais tarde, Monteverdi. As formas gerais das primeiras óperas, *Dafne* e *L'Orfeo*, foram muito influenciadas por tradições mais antigas como por exemplo os grandes grupos de *intermedi* já anteriormente referidos. A partir deste ponto a Ópera começa a desenvolver-se de forma independente.

O Bel-Canto

No séc. XVII as estrelas musicais eram os cantores. Foi em Itália que se formou e desenvolveu um estilo de prática vocal que viria mais tarde ser designado por *bel-canto*. “O *bel-canto* corresponde a uma técnica vocal que dá mais ênfase à beleza sonora e ao brilhantismo da execução do que à emoção romântica ou expressão dramática.” (HENRIQUE, p.386) Este termo refere-se normalmente a uma técnica de alto nível artístico usada na execução da ópera italiana.

⁹ Tipo de entretenimento musical particularmente popular em Florença que consistia numa acção baseada em histórias míticas onde os actores se mascaravam e cantavam. Era mais dramática que os *intermedi* daí a sua importância para o desenvolvimento da ópera.

A criação do *bel-canto* é muitas vezes atribuída a Alessandro Scarlatti, no entanto ele surge como uma evolução da ópera italiana na segunda metade do séc. XVII, como consequência do virtuosismo crescente nos cantores. “As árias de ópera passam cada vez mais a ser uma demonstração das capacidades técnicas dos cantores, tornando-se o centro da ópera, em detrimento dos recitativos.” (HENRIQUE, p.387) Muitos dos primeiros solistas operáticos eram escolhidos atendendo à sua reputação tal como acontecia com os cantores da corte.

A primeira fase do *bel-canto* é a época dos *castrati*. Estes abundavam em Itália, de onde foram “exportados” para toda a Europa. “Na ópera, os quatro personagens principais tinham vozes de soprano e alto, quer fossem homens ou mulheres: *la prima donna, la seconda donna, il primo uomo e il secondo uomo* (sendo estes dois *castrati*). Aos tenores e baixos eram apenas reservados papéis secundários.” (HENRIQUE, p.387)

A segunda fase do *bel-canto* é o período dos compositores Bellini e Donizetti chamado o *bel-canto* romântico. Estes fizeram a transição para o estilo do compositor dramático G. Verdi.

Houve em diversas épocas compositores que reagiram contra o *bel-canto*, por exemplo Wagner em fins do séc. XIX. Criticavam principalmente o seu aspecto exibicionista e o uso frequente e exagerado da sua faceta mais virtuosista: a *coloratura*.¹⁰ A *coloratura* surgiu nas melodias vocais das árias de ópera dos séc. XVIII e XIX, que recebem normalmente a designação de *aria di coloratura, aria di bravura* ou *koloraturarui*. Um exemplo extraordinário do uso da *coloratura* são as árias da Rainha da Noite da ópera de Mozart *A Flauta Mágica* onde a soprano tem de ter uma extensão de duas oitavas (de F₄ a F₆).

Séc. XIX

No séc. XIX “desenvolveu-se o gosto por vozes potentes e brilhantes, notas graves e sonoras e, de uma maneira mais geral, maior volume de som.” (HENRIQUE, p.388) Servem de ilustração as designações atribuídas às vozes apreciadas na altura *tenore*

¹⁰ A *coloratura* é uma passagem rápida com escalas, trilos, harpejos, grandes saltos e outros elementos virtuosísticos.

robusto, tenor di forza, barítono verdiano, soprano falcon, soprano dramático, lírico spinto, entre outras.

Os teatros de ópera constroem-se em dimensões bastante superiores às que eram até aí praticadas, o que irá exigir também um aumento da capacidade vocal dos cantores.

Devido a estas novas exigências a técnica vocal teve de se adaptar de modo a fazer frente a estas condições. Os cantores e professores de canto começaram então a procurar um tipo de voz que fosse potente e penetrante, o que levou a uma maior exploração e utilização das diversas cavidades ressonantes que existem no interior do crânio.

A história da ópera é dominada por Verdi na Itália e Wagner na Alemanha. Até meados do séc. XIX apenas se consideravam quatro categorias de vozes (soprano, alto, tenor e baixo); com Verdi surgem as categorias intermédias (mezzo-soprano e barítono), uma vez que a tessitura de algumas arias e conjuntos vocais era demasiado aguda para os contraltos ou baixos e demasiado grave para os sopranos ou tenores.

Master Class de Terrence MacNally

A procura e oferta da aprendizagem da arte do canto lírico em Portugal tem vindo a crescer em quantidade e qualidade, no entanto o público afasta-se cada vez mais. Este projecto tenta contornar essa situação abordando esta temática de forma natural e leve.

Tomemos o caso do espectáculo chamado *Master Class* de Terrence MacNally estreado em 1995 na Broadway. Este espectáculo toma como ideia base a cantora lírica Maria Callas que dá um Master Class. Por esse Master Class passam alguns alunos que a surpreendem e desiludem. Através dos alunos a Diva vai recordando episódios da sua própria vida e carreira. Neste espectáculo está presente o humor como forma de chegar ao público e o público está presente funcionando como o público real de um Master Class onde há comunicação entre o palco e a plateia.

Este espectáculo foi posto em cena novamente em 2012. As críticas divergem bastante. Os críticos que conhecem bem a história por detrás da peça criticam a falta de honestidade da actriz que interpreta a Diva Maria Callas, o público que não é tão purista aceita o espectáculo com uma crítica bastante positiva, tendo mesmo ganho o prémio Broadway.com Audience Award nomination for Favorite Play Revival.

O interessante neste espectáculo é que, tal como o meu projecto, tenta aproximar o público da arte do canto lírico e das suas peripécias utilizando o riso como ferramenta. Dentro das minhas pesquisas foi o único espectáculo que encontrei com uma abordagem muito semelhante à minha. A principal diferença é que enquanto *Master Class* se foca na Mestra e na sua história, neste caso de Maria Callas e em técnicas mais avançadas, *Escala de Mim* foca-se no aluno e nos primeiros anos de aprendizagem de canto.

Pela aceitação que este espectáculo conseguiu nos Estados Unidos deve concluir-se que o público aprecia uma abordagem menos séria face a este tema de forma interessar-se e até identificar-se com ele. O cantor lírico deverá conseguir descer do pedestal onde está, historicamente, habituado a estar e comunicar numa linguagem simples e directa os seus pensamentos e experiências de forma a educar e cativar o seu público.

PONTO 2 – O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PEÇA E DO ESPECTÁCULO

Origem do Conceito

Quando fiz o esboço do que viria a ser este espectáculo pensei em episódios que já me tinham acontecido. Pensei nas piadas que existem sobre as cantoras líricas e nos factos que levavam às piadas. Nesse primeiro esboço estariam em palco “a aluna”, “a professora” e “o pianista”.

A ideia inicial tinha como base constatar não só as minhas experiências pessoais, como as de o maior número de cantores portugueses possíveis. Fiz uma página no facebook, fiz um blog e comecei a divulgar a minha ideia e o meu projecto.

Esta ideia era boa e bem-intencionada mas faltavam-lhe pernas para andar. As pessoas não aderiram tanto como eu esperava e, não tendo eu muitas bases em pesquisas de campo, comecei a duvidar de que fosse dar resultado.

Numa aula de Seminário o professor Armando Nascimento Rosa perguntou se se tratava de um projecto biográfico. Ao que eu respondi que não. Ele disse para eu pensar no assunto, e que seria muito interessante se eu seguisse o caminho da autobiografia. Ao fim e ao cabo estudo música desde os nove anos de idade e canto desde os quinze.

Comecei a ponderar a ideia e, quanto mais reflectia mais me parecia o caminho certo a seguir. Tirei a professora de cena e centrei a minha atenção na aluna, neste caso em mim. Não queria que fosse um espectáculo meramente demonstrativo onde se falava da técnica e da teoria. Nem queria que fosse uma simulação de um workshop de canto. Queria que o público se apercebesse da técnica e da teoria claro, mas através dos meus olhos. Através do que senti e experienciei tanto a nível académico como a nível pessoal.

Colaboração com a Sandra José

Sempre tive a noção que embarcar neste projecto sozinha era suicídio. Apesar de ter bastantes bases na parte musical a parte de dramaturgia, encenação e representação eram um obstáculo. Com a ajuda do professor Armando Nascimento Rosa contactei a Sandra José.

Para além de actriz e músico a Sandra é também uma dramaturga em construção e, através da Internet, marcámos encontro. Todos os nossos encontros foram virtuais e até

à data em que escrevo este relatório ainda não tive a oportunidade de conhecer a Sandra pessoalmente. Parece irónico mas por vezes existem os chamados “kindred spirits” que não precisam de muito para sentirem empatia um pelo outro e se conectarem.

Ao falar com a Sandra descrevi-lhe os meus pensamentos, ideias e objectivos. Após essa primeira conversa comecei a escrever as minhas experiências com a música e com o canto. Foi um processo interessante e, se umas vezes era prazeroso, por outras tornava-se quase penoso. Comecei a escrever sobre quando era pequena e sobre a relação que tinha com a música. Mais importante ainda: escrevi sobre os meus sentimentos, sobre as minhas emoções. Abri uma porta secreta e deixei fluir as palavras, as sensações, as experiências e as vivências.

Ao início foi mais fácil. Quem não conta as suas aventuras de criança com ternura? A adolescência já passou há uns tempos e não deixou mazelas pelo que não foi complicado relatar sem medo. Quanto mais me aproximava da minha idade mais complicado se tornava abrir o espírito e as palavras saiam com mais dificuldade. Levei-me a falar de coisas menos boas e coisas boas também. Por vezes, para mim, falar das coisas boas é quase tão difícil como falar das más.

Quando acabei o texto fiquei satisfeita e aliviada. Tinha dito quase tudo o que pensava que seria necessário para o espectáculo ter uma carga verdadeira e sincera. Enviei o texto à Sandra e completei com mais algumas ideias que gostaria que estivessem presentes. Uma dessas ideias é a personagem do vestido vermelho: a “diva” com medo das doenças e a mania de *Prima Donna*. Não tenho muito a ver com a imagem da “diva” pelo que nesse aspecto não haveria experiência própria que me valesse. Baseei-me então em ideias pré-concebidas acerca cantores e pesquisas que fiz sobre o assunto.

Neste próximo separador estão presentes os textos que escrevi à Sandra e onde quase todo o espectáculo foi baseado. A Sandra conseguiu captar com excelência a essência das minhas palavras e sentimentos e transformá-los numa peça leve, dinâmica e divertida.

As Minhas Experiências

Em criança

Desde pequena que canto. Lembro-me muito bem (dentro das minhas capacidades de criança de 4/5 anos) da primeira vez que cantei em público. Foi em Beja numa festa

numa escola de crianças com deficiência onde uma prima minha trabalhava. O meu pai foi lá tocar e levou-me com ele. Tínhamos ensaiado o *Pimpão era um boneco* e ele havia de me chamar a dada altura para eu ir cantar. Estava na brincadeira com uma menina que também lá estava da minha idade mas, quando ele começou a cantar, sentei-me numa cadeira a ver e à espera de o ouvir chamar-me. Estava nervosa, ansiosa, com medo de não gostarem. Quando ele me chamou levantei-me e caminhei até ao meu pai, que me estendeu o microfone com um sorriso encorajador. Tranquilizei. O meu pai começou a tocar e eu, pequenina, com o microfone encostado à boca comecei a cantar. Via que as pessoas do público estavam a sorrir e isso deu-me mais coragem, estavam a gostar. Ainda hoje gosto de olhar para o público, acho que é uma forma de passar a mensagem. No final bateram palmas. Muitas palmas. E eu fiquei contente: tinham gostado. No fim deram-me uma boneca com um vestido vermelho e cabelos loiros encaracolados que chiava se nós a sacudíamos.

A Entrada no Conservatório de Música

Aos nove anos o meu pai vinha a tentar entusiasmar-me em ir para o conservatório estudar música e canto, que era o que eu gostava mais. Fui inscrever-me e disseram que eu não podia ir para canto porque era só a partir dos 16. Na altura o meu pai optou por colocar-me na iniciação e no coro. A professora de iniciação era a professora de música da minha escola primária pelo que já a conhecia. No entanto foi complicado chegar a uma turma já formada e que sabia muitas coisas que eu não sabia. Gostava muito das aulas de iniciação. Lembro-me uma vez de a professora elogiar a forma como tocava flauta e uma colega minha, meio desdenhosa disse-lhe: “mas não toca melhor que a professora”. A resposta da professora foi: “olha que não sei”. Acho que os elogios no conservatório são tão poucos que, os que nos fazem, ficam guardados dentro de nós como uma bóia salva vidas, uma luz.

No final desse ano lectivo fiz um exame e passei para o 1º grau de formação musical. Foi maior o choque do que quando fui para a iniciação. Aqui os meus colegas sabiam mesmo as coisas e lembro-me que me sentia muito desmotivada. Aos poucos, e à medida que ia conhecendo os meus colegas novos e fazia amigos, tornou-se mais fácil. Incentivaram-me a estudar um instrumento enquanto esperava pelos 16 anos. Eu queria violino mas o meu pai achou que eu deveria tocar um instrumento harmónico e, como tínhamos uma guitarra em casa, foi esse o escolhido.

Estudar música não é fácil. Os amigos iam brincar, ficavam na conversa na escola, passeavam e eu ia para o conservatório. Muitas vezes desejei poder faltar a uma aula ou outra. Desejo que era concedido no dia dos meus anos.

Com 13 anos tive a que eu chamo “crise de querer desistir do conservatório”. O meu pai fazia gosto que eu estudasse música, eu sabia. Mas queria mais liberdade. O estudo da música é rigoroso e eu começava a duvidar das minhas capacidades e até da minha aptidão para lá estar, que foi o motivo que me levou lá em primeiro lugar.

Chorava em casa. Ir para as aulas era estar com um nervoso miudinho o dia todo. Lembro-me de parar à entrada da sala e inspirar fundo umas vezes antes de entrar. Devíamos estudar bastante. Eu pouco estudava. Só quando obrigada pelo meu pai ou pelo meu peso de consciência.

Gostava dos professores mas era difícil. Abria a porta e preparava-me para mais uma hora. Em casa, chorava. Até que reuni o apoio das minhas irmãs e da minha mãe. O meu pai, vencido pela maioria, e pelo poder feminino lá de casa, concordou. A condição era que eu teria de ir mais uma vez às aulas e dizer eu mesma aos professores que ia desistir. Mais tarde vim a saber que ele já tinha avisado os professores, era tudo um esquema para fazer com que eu não desistisse.

Fui às aulas e falei com os professores. Custou muito. Na aula de guitarra chorei. Gostava muito do professor e não o queria desiludir. Disseram-me para não desistir. Quando cheguei ao carro e pensava que já tinha passado vem a minha antiga professora de iniciação falar comigo. O que ela me disse ficou preso à minha memória até hoje: “Ana, de dez alunos que estão aqui no conservatório um tem talento. Desses dez és esse um.”

Fiquei espantada. Não sabia isso. Só sabia que dava muito trabalho, muitas preocupações e pouco tempo para fazer as coisas que as minhas amigas faziam. Fui para casa mas aquela frase ficou comigo. Nessa noite decidi tentar e continuar a estudar.

Olhando para trás acho que o que realmente precisava era de saber que a decisão era minha. Que não estava lá obrigada. Que não ia às aulas apenas porque o meu pai achava que eu devia lá estar e que seria um desperdício se não estivesse. A partir do momento em que me apercebi que podia desistir, se quisesse, pude libertar a mente e pensar: eu gosto disto? Gosto realmente? A resposta foi sim. Continuei a ir às aulas.

No último ano em que tinha de estudar guitarra antes de poder ir para canto desleixei-me. Eu não queria guitarra, queria cantar. O coro era das minhas disciplinas favoritas e em formação, quando cantávamos, também. Cantava no chuveiro, no quarto com música a tocar e imaginava que estava num concerto com uma escova a fazer de microfone.

A guitarra continuou a ser obrigação. Para além disso nesse ano tinha mudado de professor. O carinho que tinha pelo antigo fazia-me estudar. Agora com o professor novo não havia obrigação nenhuma e o grau onde estava já não me permitia bons resultados com pouco estudo. O professor avisou-me que eu ia ter negativa. Fiquei preocupada com a reacção do meu pai. Depois de reflectir um pouco já não me preocupava tanto. Eu queria cantar e isso é que era importante.

A única vez que senti realmente vergonha pela minha nota foi quando a recebi pelas mãos do meu professor de formação musical durante uma aula. Ele era muito exigente e, antes de me entregar o papel, olhou para as notas e viu um belo “nove” a guitarra. Fez uma cara muito espantada e perguntou-me: “Então?” Eu, muito atrapalhada e corada até à raiz dos cabelos, consegui balbuciar o que eu queria era canto, e que ia começar para o próximo ano. Ele ficou calado durante um momento. Sorriu e disse-me: “Faz bem”.

Os Primeiros Anos de Canto

A minha primeira aula de canto foi aos 15 anos. Já tinha estado com a minha professora antes, para pedir para entrar com 15 anos, uma vez que ia fazer os 16 durante esse ano lectivo. Estava nervosa. E se ela me dissesse que não valia a pena...? Que eu afinal não tinha o que era preciso...? Que não tinha uma boa voz ou que era uma “desgraça pegada”? Pois... estava nervosa sim. Primeiro falámos durante um pouco e depois foi a vez dos vocalizos, de cantar.

Estava muito acanhada, a voz tremia e não tinha volume quase nenhum. Mas aos poucos ganhei confiança e, de aula para aula, e ao conhecer melhor a professora, desinibi-me.

A pior parte foram definitivamente as caretas ao espelho. O espelho é uma peça de mobiliário obrigatório numa sala de aula de canto. Temos de ter noção das posições que fazemos para aprender a corrigi-las sozinhos. Apesar de ser uma ferramenta necessária e muito útil há que admitir que as caretas são muito engraçadas. A professora vai

corrigindo o “a” “e” “i” “o” “u” de acordo com as posições correctas. Lembro-me que o “i” tinha de ser irritante e penetrante. Às vezes em casa utilizava isso para azoar a cabeça das minhas irmãs mais velhas.

Depois as consoantes: exagerar tudo muito bem e com uma dicção correcta. Os “erres” à frente e tudo com uma dicção impecável.

Outra coisa que eu adorava fazer durante as refeições era a “voz de boneco” – é uma voz onde se utiliza a colocação de canto lírico: palato levantado e utilizar as cavidades nasais como caixa-de-ressonância. A professora disse-me para ir treinando. Resumindo e concluindo: já ninguém me podia ouvir. Eu conseguia fazer uma voz bastante irritante. Mas, no entanto não deveriam refilar: eu estava só a praticar.

Os meus primeiros passos no canto foram, como já disse, as vogais e consoantes e a colocação da voz. Mas, mais importante ainda: a respiração. Nunca tive muita dificuldade porque eu adoro nadar debaixo de água e, na minha casa, temos uma piscina pequena de onde eu podia passar quatro horas seguidas sem sair.

No canto aprendemos aos poucos a trabalhar a nossa respiração e, mais importante, a controlá-la. Primeiro a respiração abdominal (que eu já utilizava, mas que para pessoas que não utilizam é um pouco complicado), depois a respiração torácica (que consiste em alargar as costelas para os lados quando respiramos).

A respiração é a base do canto. Podemos ter tudo o resto bonitinho e perfeito. Se a nossa respiração não estiver correcta tudo o resto se desmorona. Gosto de imaginar como o vento que leva uma folha pelo ar. Se o vento se cala a folha cai. Daí o controlo que um cantor tem de ter quando canta. (No canto, de forma a perceber o que se pede, é mais fácil utilizar imagens que nos façam visualizar o movimento, a intenção. As minhas professoras utilizavam-nas muito e eu dava-me bem com elas. Sou muito imaginativa e conseguia seguir as indicações).

A postura também é bastante importante mas foi a que demorei mais tempo a melhorar. Tudo isto é um grande exercício de concentração. São muitas coisas ao mesmo tempo e, como se trata do nosso corpo, há que ter cuidado. Não podemos esperar fazer uma maratona até ao fim e ganhar a primeira medalha se não trabalharmos todos os dias. Cada dia um pouco mais e cada dia um pouco mais complicado. Passa-se a mesma coisa com o canto. Não podemos pedir à respiração “mais suporte”; não podemos pedir ao ar

“utiliza as cavidades nasais”; não podemos pedir ao palato “tens de estar sempre levantado”; nem sequer podemos pedir uma afinação sempre correcta e imaculável.

Todas estas competências se adquirem com treino e tempo. Uma coisa de cada vez. A dada altura torna-se um reflexo. Não tenho de pensar que a respiração é na barriga e preciso de utilizar o diafragma para cantar e manter tudo correcto.

A afinação já é outra história. É um dos pontos fracos de muitos cantores. Um cantor pode estar a cantar uma ária maravilhosamente mas, para um ouvido mais apurado, estar $\frac{1}{4}$ de tom acima ou abaixo dói.

É nessa altura que entra uma parte complicada. Um cantor não ouve a sua voz como os outros a ouvem. Quantas pessoas não se surpreenderam já ao ouvir a sua própria voz num vídeo e não a reconhecem? Perguntam: “isto sou eu...?” Se acontece com a voz falada é natural que aconteça com a voz cantada. Mas mais importante do que o facto de causar estranheza é o facto de poder alterar a afinação. Por vezes o que nós ouvimos está afinado, o que os outros ouvem, não está.

Para mim, começar a ter aulas de canto foi um ar fresco que entrou na minha vida. Dava-me muito bem com a professora e, apesar de não estudar sempre como devia, tinha as coisas preparadas na maioria das semanas.

Passaram os dezasseis anos. Passaram os dezassete. Estava na altura de começar a pensar no que fazer. Seguir música ou não seguir música? Como já disse, na música há poucas pessoas que nos digam: “tu és bom, tu vales a pena. Investe e arrisca.” Só tomei a decisão de seguir música no 12º ano.

O que me pôs a pensar e, finalmente, tomar uma decisão foi um masterclass de três dias que fiz na universidade de Évora. Esta masterclass foi dada pela antiga professora da minha professora do Conservatório (que se haveria de tornar a minha professora na universidade). Lembro-me que estava nervosa (os nervos nesta profissão são nossos companheiros). Havia muitas alunas da universidade que cantavam maravilhosamente bem. Eu era como um passarinho bebé ao pé de um melro negro.

Chegou a minha vez de ir para ao pé do piano e cantar. Começámos com vocalizos, já tinha reparado que esta professora fazia de forma diferente e dei o meu melhor para conseguir fazer o que me era pedido. Nas minhas aulas havia um ritmo de base que não se alterava e a professora fazia o vocalizo (ou a maior parte) comigo. Aqui a professora

fazia o acorde e deixava-me sozinha, sem ritmo de base, sem o piano a disfarçar alguma falha. Aos poucos fui conseguindo.

Chegou a parte de cantar a peça que levava preparada para trabalhar com a professora. Gostei muito da abordagem dela. Corrigiu-me alguns aspectos na respiração, na colocação e dicção no entanto o mais importante de tudo foi a intenção, a interpretação. A peça era engraçada e brincalhona e eu teria de a interpretar assim.

Gostei muito de trabalhar com ela e, no fim desse dia, vieram algumas pessoas falar comigo e disseram-me que tinham gostado muito, que eu tinha potencial e se estava a pensar seguir canto. Eu disse que não sabia. Nesse momento era muita coisa para pensar. Nunca me tinham dito tão abertamente que gostavam da minha voz, que eu tinha potencial.

Nessa noite antes de adormecer pensei nisso. E, algures na minha mente acendeu-se uma luzinha, pequenina ainda, uma possibilidade que me agradava muito: e se eu realmente seguisse canto? Estava preparada para isso? Era o que queria? Gostava de outras áreas também mas até que ponto era esse o meu maior desejo? Cantar para mim era maravilhoso. Não estragaria esse sentimento fazendo disso a minha profissão? No entanto, não seria eu melhor numa profissão que adorasse fazer? No 12º ano a decisão tinha de ser tomada.

Em meados de Março seriam as provas para entrar na universidade para o curso de música. Pedi à minha professora para me preparar para a prova de canto. Trabalhamos *Una donna a quindici anni* de Cosi Fan Tutte, Mozart, e foi a ária que apresentei na minha prova. Os meus pais foram comigo. A minha mãe chorou quando me ouviu cantar.

Os resultados só saíam nas férias do Verão pelo que não pensei muito sobre o assunto. Tinha de acabar o 12º ano e queria terminar com uma média boa. Nesse ano consegui investir em aulas de piano, que seriam necessárias para me ajudar no canto.

Quando chegou a altura de fazermos as candidaturas cheguei a pesquisar universidades e os cursos que gostava mais. Para entrar em música eu não precisava de preencher os papéis de acesso. Tinha apenas passar nas provas e matricular-me. Ainda fiz uma ordem entre os cursos de psicologia e biologia mas de nada serviu. No meu íntimo eu sabia que não seria capaz de estudar mais nada a não ser música. Eu era realmente boa e, apesar

de todas as dificuldades, adorava o que fazia: não entreguei os papéis para outro curso. Candidatei-me a uma universidade e a apenas um curso: O curso de Canto na Universidade de Évora.

Estava muito nervosa, à espera dos resultados. Na noite em que iam sair os resultados não saí do computador. De cinco em cinco minutos actualizava a página para ver se já tinham saído. Até que lá estavam. Tinha entrado. Assim começou outra fase da minha vida.

A Universidade

Na universidade as circunstâncias mudam. Na universidade as pessoas crescem. Na universidade as pessoas vão à procura de elas mesmas. Pelo menos comigo foi assim. Sempre fui bastante independente mas sempre tive as minhas irmãs e os meus pais comigo. Queria descobrir quem eu era sem eles.

Quem sou eu? É bastante complicado responder a essa pergunta. No entanto parece-me que no dia em que conseguir responder há qualquer coisa que se fecha. No momento em que eu conseguir dizer “quem sou eu” é porque estagnei. Não me parece que seja bom... Um dia li um artigo sobre a perfeição e a procura da perfeição (no conservatório transmitem-nos muito esse conceito). Mas o que é a perfeição se não algo estagnado?

Quando alguma coisa atinge a perfeição deixa de fazer sentido alterá-la, não faz sentido evoluir. Aquilo que não evolui deixa de ser perfeito. Garanto que no artigo estava muito melhor explicado mas foi o que retive e que até hoje de alguma forma me guia.

Quando comecei a universidade tinha o peso de ter de ser perfeita nos meus ombros. “Temos de ser bons? Não! Temos de ser os melhores!” No primeiro semestre senti que todos os outros alunos andavam a cem quilómetros à hora e eu a vinte. Era verdade.

Na universidade somos confrontados com um ritmo muito mais acelerado e temos de ser capazes de o atingir. Fui cautelosa, como dita a minha personalidade em ambientes estranhos. Durante o primeiro semestre observei e explorei. Não conhecia muitas pessoas e por enquanto isso servia-me.

As aulas de canto eram a minha parte preferida da semana. Dei-me muito bem com a professora e continuei a evoluir. “Mais agilidade, mais controlo do ar, mais apoio, mais precisão! Sentir os pés plantados no chão, é daí que vem a energia!”

A minha professora utilizava muito imagens, cores e metáforas de modo a eu entender o que ela queria. Lembro-me que havia uma peça onde tinha uma escala ascendente e havia qualquer coisa que não corria bem. Perdia energia e quando chegava à última nota a voz estava por um fio. Ela disse-me para imaginar o contorno de uma árvore onde a zona das raízes é maior, o tronco fica mais fino e a copa é maior outra vez. Com esta imagem na voltei a tentar: e resultou!

Quando começamos a estudar canto não sabemos bem o que é preciso melhorar. Somos mais dependentes do professor uma vez que trabalhamos muito por imitação. Para nós, se soa bem e está bonito já está bom. Mas não é bem assim. Com a professora como guia fui descobrindo a minha voz e o que ela era capaz de fazer.

Havia dias em que saía da aula como se tivesse levado uma tarefa. Aos poucos fui conseguindo ouvir-me e sentir o que estava correcto e o que precisava de melhorar. No entanto considero que é sempre bom ter alguém que nos oiça e aconselhe.

Um conselho que me guia até hoje deu-me a minha primeira professora de canto. Quando lhe disse que estava a pensar seguir canto ela, muito séria virou-se para mim e disse: “Se realmente queres estudar canto vais ter de perceber que há pessoas que tu podes e deves ouvir e pessoas não.” Na altura não percebi completamente o que ela queria dizer mas não foi preciso muito tempo para entender.

Há pessoas que nos criticam porque lhes apetece. Porque se sentem bem em criticar e não se preocupam em fazer uma crítica construtiva. Essas pessoas, eu aprendi desde cedo a ignorar. Mas as mais perigosas são as que fazem o contrário. Elogiam-nos, esperam que isso nos suba à cabeça e ficam a ver quando caímos do salto alto. Essas são as mais difíceis de descobrir. É fácil o nosso sucesso subir-nos à cabeça quando tudo nos corre relativamente bem. Sempre tive muito cuidado com isso. A pior crítica que tenho vem de mim mesma, mas também aprendi a valorizar-me.

Quando saímos do conservatório com a ideia de perfeição esquecemo-nos que a música não tem de ser perfeita. Se cantar uma peça sem me enganar numa única nota do início ao fim, com a técnica toda correcta e a respiração no sítio essa peça é bonita, soa bem. O processo de nos deixarmos de preocupar com a utopia da perfeição é longo e moroso. Queremos fazer tudo e tudo o que fazemos tem de ser perfeito.

O primeiro ano na universidade tive o meu primeiro sucesso. Consegui aceitar a minha voz como ela é e percebi que não é possível agradar a gregos e troianos. Aprendi a aceitar a minha voz como ela é. Haveriam pessoas que iam gostar e que outras não. A partir daí as tais pessoas que eu não devia ouvir deixaram de representar um perigo tão grande mas ainda tenho atenção a elas, nunca se sabe quando aparecem. Não quero dizer com isto que não aceitava críticas ou elogios. Apenas tinha cuidado com o que guardava e valorizava.

Duas pessoas que eu ouvia eram o professor que nos acompanhava ao piano e o professor de clarinete. O professor Mauro (o pianista) era o meu guia durante as aulas. “Olha aqui esta nota um nadinha baixa; Precisas de qualquer coisa aqui nesta parte; Esta música é uma seca.” Tudo coisas que eu ouvia e levava em consideração. O professor Etienne (de clarinete) assistia a alguns exames meus e houve um em que ele me disse: “Quando tu sobes ao palco eu fico rendido mas isso é-te espontâneo. Tens de ter consciência disso e utilizá-lo em teu favor.” Este conselho foi no fim do meu segundo ano pelo que tive as férias do verão para pensar nisso e deixar a poeira assentar.

No terceiro ano a Ana que voltou foi diferente. Se antes a professora dizia para eu deixar o tricot (devido à posição em que colocava as mãos quando cantava, já que não sabia o que fazer com elas) no terceiro ano ficou espantada com o tipo de reportório que escolhi. Percebi que, se eu tinha o que era preciso, porque não usá-lo em meu proveito? Se uma peça fala de um amor perdido eu não a posso cantar complacentemente, sem emoção. O público geral vai assistir a uma performance para sentir a emoção, não avaliar a técnica! (Ou pelo menos deveria ser assim.)

O que me fez acordar para esta realidade foi um masterclass que fiz na universidade com um professor brasileiro que nos disse: “Um artista tem de ter calçadas umas sandálias da humildade. No momento em que sobe os degraus do palco deixa as sandálias no último degrau, mesmo antes de entrar no palco. Assim que o artista desce do palco não se pode esquecer que as sandálias estão lá, logo ao descer, prontas para serem calçadas.” Se para o típico cantor a parte importante das sandálias seria voltar a calçá-las, ou pior – ter umas – o que me marcou foi o facto de não as descalçar. Eu, quando subia ao palco não mudava, levava as minhas inseguranças comigo. Levei as palavras dele a peito e o tempo que estava em cima do palco revelou-se muito mais prazeroso, muito mais confiante.

Ao longo do curso de canto sempre senti que faltava alguma coisa. Cantava um pouco de jazz com uns amigos e via que havia muito mais música válida do que aquela que era posta à minha frente. Durante o curso (não tanto em canto mas nas outras disciplinas) senti que era um burro ao qual punham umas palas para só ver em frente, dependendo para onde o deixavam virar a cabeça. Comecei a sentir-me meio sufocada, frustrada e desanimada. Acabei o curso com uma média de 16 o que foi bastante bom mas eu precisava de mais. Sabia que o que me tinham mostrado era só uma pequena porção do que existia. Daí ter escolhido o Mestrado na ESTC.

Carta de Motivação para a ESTC

Beja, 6 de Setembro de 2011

Na sequência da abertura de inscrições na Escola Superior de Teatro e Cinema venho por este meio apresentar a minha candidatura ao Mestrado em Teatro – especialização Teatro-Música. Tenho 21 anos e terminei recentemente a licenciatura na área de canto. Iniciei a minha actividade artística formal em 1999, em Beja, no CRBA – Conservatório Regional do Baixo Alentejo – terminando este percurso formativo em 2008 para prosseguir os estudos musicais na Universidade de Évora. Esta formação transmitiu-me os conhecimentos para que exercesse a actividade de professora de canto e prática vocal que vim a desempenhar pela primeira vez na escola Profissional de Moura no ano lectivo de 2009/2010.

Desde que tenho consciência de mim própria que me lembro de cantar. Incentivada pelo meu pai entrei no CRBA aos nove anos de idade para começar a minha educação musical e foi nessa instituição que iniciei os estudos da teoria e da prática da música. Aos doze anos formei um grupo de música tradicional alentejana com o meu pai, os *Lufada Sul*, do qual faço parte até hoje, com diversos espectáculos realizados e dois trabalhos editados. Como consequência desta participação activa na música e, especificamente, da minha vocação para o canto, aos 17 anos decidi fazer desta paixão a minha profissão.

Candidatei-me então à Universidade de Évora para obter a licenciatura de canto, da qual me graduei com média de 16 valores. Para além das actividades obrigatórias da licenciatura, inscrevi-me durante o meu 1º ano de faculdade, no *Ensamble Vocal*

Manuel Mendes - do qual sou membro fundador – e no *CORUE* – Coro da Universidade de Évora – do qual vim a ser maestrina auxiliar e solista no ano lectivo 2010/2011.

Durante todo o meu percurso escolar mostrei facilidade em representar e fui escolhida desde muito nova para desempenhar papéis de protagonista, sendo motivada e incentivada pelos meus professores a aperfeiçoar esta capacidade. Aos dezoito anos, na sequência da representação de algumas cenas da ópera *Bastien und Bastienne* de Mozart, recebi um convite para entrar para a *Homlet* – Companhia de Teatro da Capricho – em Beja, onde tomei consciência de outra paixão: representar. Ao ser a co-protagonista de duas peças musicais aprendi muito sobre o que era estar em palco e, através dos personagens, descobrir-nos a nós próprios e aos outros. Foi também na *Homlet* que descobri a minha aptidão para ensinar, ao ser directora vocal de três peças – dois musicais infantis e uma peça dramática – onde fui constantemente desafiada a ter novas ideias e a testar a minha criatividade. Foi nesse momento que compreendi que podia aliar as minhas duas paixões, música e teatro, pois separá-las deixou de fazer sentido.

Neste último ano de licenciatura tenho-me perguntado o que fazer após a sua conclusão. Deixar de estudar, de cantar e de expandir os meus conhecimentos foi uma hipótese que descartei no início das minhas reflexões. O entusiasmo e incentivo dos meus professores na Universidade e a consciência da necessidade de solidificar a minha formação e adquirir um domínio mais abrangente sobre as diversas vertentes do espectáculo, levou-me a explorar possibilidades de expansão das minhas capacidades. Nesta procura encontrei e elegi a ESTC como o espaço de oportunidade para continuar o meu desenvolvimento enquanto pessoa e profissional.

Colaboração com Fernando Casaca: a Montagem

Na mesma altura em que contactei a Sandra tinha já falado com o Fernando Casaca. O Fernando, mesmo sem ter lido a peça, que nessa altura ainda estava em construção, aceitou fazer a encenação.

No nosso primeiro encontro falámos sobre o que eu tinha pensado para a apresentação e o que o Fernando e eu achávamos que resultaria melhor. Vi que estávamos em sintonia e permiti-me um momento de alívio. Tinha medo de encontrar uma pessoa demasiado

intransigente e sem espaço para a troca de ideias. Não foi o caso de todo com o Fernando, muito pelo contrário.

Ao longo dos ensaios fui confrontada com noções e conceitos novos. Como eu tenho pouca experiência em representação coube ao Fernando dirigir-me, ensinar-me e aconselhar-me. Aos poucos fui aprendendo a construir esta personagem que era eu, mas apenas até um certo ponto.

Sem o Fernando este espectáculo não teria tido metade da qualidade que se conseguiu. Com uma postura muito profissional, descontraída e aventureira, fomos descobrindo e moldando esta personagem.

Onde eu via um texto o Fernando já visualizava a cena e explorava o que poderia sair de cada palavra, de cada expressão, de cada situação. Foi um trabalho feito de mãos dadas. Sinceramente não sei onde a minha criação termina e começa a dele. Trabalhámos em conjunto e o que resultou do nosso trabalho está à vista de todos o que assistiram e podem vir a assistir a este espectáculo.

No Fernando ganhei um amigo de aventura e um professor. Só por isso não posso estar mais grata pelos nossos caminhos se terem cruzado.

PONTO 3 - *ESCALA DE MIM* – O ESPECTÁCULO

Nestes separadores existe a criação de uma entidade *Mim* que ora é uma criação ficcional ora se confunde com a actriz/performer e que será tratada como personagem.

A Evolução Psicológica de Mim

Neste espectáculo, o objectivo genérico é o espectador conseguir aperceber-se da evolução da personagem. Essa evolução ocorre a nível psicológico: a personagem é apresentada com a memória que tem de si mesma quando era criança e cresce passando pela adolescência até chegar a uma fase adulta. Como o espectáculo é baseado nas minhas experiências pessoais não posso criar uma personagem que vá até aos quarenta anos. Daí a personagem chegar aos vinte e poucos anos.

A Evolução Física de Mim

Paralelamente à evolução psicológica é também muito importante a evolução física. A evolução física passa pelo corpo ou postura, e pela voz sendo esta o foco principal do espectáculo. A evolução corporal é retratada principalmente pela troca de vestidos durante o espectáculo. Os vestidos foram a forma mais simples e eficaz de demonstrar crescimento da personagem: A personagem veste um vestido curtinho de flores no início da peça e, passando por outros vestidos, acaba com um vestido de gala comprido brilhante.

Esta troca constante de vestidos tem também o objectivo de ilustrar a importância da aparência física de um cantor. Este é um dos aspectos menos falados na bibliografia sobre cantores líricos mas que está presente na consciência de todos os que conhecem e fazem parte desse meio. O cuidado que um cantor tem com a sua aparência quando se apresenta perante o público (e alguns mesmo sem ser necessário o público) é um dos aspectos mais criticados pelos seus colegas de profissão (não cantores como é obvio). Quantas vezes não me mandaram piropos que nada tinham de elogio, apenas desdém, por me verem arranjada para uma audição ou exame? Uma vez um colega meu guitarrista meteu-se comigo e a minha resposta foi: “Tu andas com a tua guitarra cheia de pó ou com riscos e com as cordas a saírem para fora?”

A realidade é que o público quando ouve um instrumentista olha mais para o instrumento e o instrumentista, por sua vez, tem o instrumento que o “escuda” do

público. O cantor não tem nada disso. O cantor está muito mais exposto ao público uma vez que o público olha para o cantor, para a sua expressão facial e corporal. O nosso “escudo” é a nossa aparência daí o nosso cuidado em apresentarmo-nos impecáveis para uma apresentação o que justifica a relevância que este aspecto toma durante todo o espectáculo.

A Evolução Vocal de Mim

A evolução vocal da personagem foi um desafio. Como criadora do espectáculo sabia que essa evolução teria de estar presente e ser bastante marcada. O objectivo é que qualquer espectador, tenha ou não formação em canto ou música, seja capaz de observar e ter consciência dessa evolução. Como intérprete essa exigência é complicada e bastante complexa.

Quando aprendemos a cantar com a técnica lírica é difícil voltar a cantar sem a utilizar. Tive de ir ouvir gravações minhas de pequena para ver como cantava em criança e baseei-me bastante nas minhas alunas e nas dificuldades mais comuns que passamos quando começamos a estudar canto.

Também me ajudou bastante o facto de cantar outros estilos musicais sem ser canto lírico e ter frequentado o mestrado na ESTC. O facto de ter outras experiências vocais faz com que não seja tão “viciada” na técnica lírica. As minhas outras experiências levam-me a explorar bastante os vários registos e expressões vocais que a minha voz possui.

O termo *registro*, quando referido à voz, indica um grupo de sons de sonoridade idêntica e que se sente serem emitidos da mesma forma. Quando uma pessoa que não teve a aulas de canto canta, a mudança dos registos é mais evidente, notando-se uma grande alteração da sonoridade nesse momento. Os cantores com técnica procuram diminuir a audibilidade das passagens de um registo para o outro evitando as chamadas *quebras de registo*. No caso do canto erudito se ocorrer uma quebra de registo essa passagem será considerada uma transição mal executada.

Os registos de um cantor são definidos pelas *zonas de passagem*. Estes registos foram designados, segundo a escola italiana por *primo passaggio* (primeira passagem) e *secondopassaggio* (segunda passagem), com a *zona dipassaggio* (zona de passagem) entre elas. Podemos encontrar genericamente três registos na voz de uma cantora: o

registo de peito (grave); o registo médio; e o registo de cabeça (agudo) ¹¹. Separados pela primeira passagem e a segunda passagem. A zona de passagem acontece quando o cantor está a mudar de registo, onde acontece a transição de uma determinada colocação de voz para outra. Estas zonas são consideradas muito sensíveis uma vez que causam instabilidade no funcionamento da voz e, conseqüentemente, no som. “Os cantores dedicam uma parte muito significativa do seu trabalho técnico a aprender a controlar as passagens de registo, a fundir os registos e a equalizar a sua voz.” (Sacramento, p.168)

Neste espectáculo utilizo todas as minhas capacidades vocais, pelo menos as que eu já encontrei e explorei, incluindo os três registos vocais e uma mistura deles também. É muito difícil estar a falar num registo grave e ter de cantar uma peça com notas agudas. A exploração dos meus registos e qualidades vocais durante o espectáculo foi um desafio enorme a que me propus mas que, creio, foi superado com bastante astúcia.

A escolha das peças musicais foi estratégica. Não poderia colocar muitas peças musicais difíceis: trata-se de um monólogo que dura à volta de uma hora e um quarto. A minha voz teria de aguentar esse tempo todo sem se notar fadiga ou quebra de energia. Para piorar a situação, a história trata de uma personagem que evolui. Quando a personagem evolui começa a poder cantar reportório mais complicado o que me deixou com as peças musicais mais complicadas para o fim. Tive de encontrar zonas de descanso no meio do espectáculo onde não precisava de tanta energia para aguentar até ao fim.

O Acompanhamento Instrumental de Mim

Sempre tive presente que era extremamente importante o acompanhamento ser ao vivo, tocado por um pianista em carne e osso e não por uma gravação. Os pianistas acompanham o percurso dos cantores desde o início e tornam-se muitas vezes companheiros de aventura. O pelo menos deveriam tornar-se. Neste espectáculo tive o privilégio de trabalhar com um óptimo pianista que aceitou embarcar comigo neste projecto, o Gonçalo Santana Simões. Trabalhar com ele foi divertido e o resultado que conseguimos obter foi notável para os poucos ensaios que tivemos juntos.

¹¹ Os registos podem ser divididos mais pormenorizadamente mas para efeitos deste ensaio estes três são suficientes.

Apresentação de Mim – Cena 1

O espectáculo começa com um vídeo meu em pequenina a cantar. Este vídeo foi filmado quando tinha 3 anos e está presente como uma janela para o passado que irá ser retratado em cena por mim.

Com este vídeo tento demonstrar ao espectador uma realidade do meu passado e enquadrar a personagem na cena. Este vídeo faz também referência à importância da prática musical enquanto crianças. Muitos falam de talento, de vocação. Existem pessoas que realmente demonstram alguma facilidade no entanto se formos observar com mais atenção todas essas crianças, salvo raras exceções, que demonstram talento e vocação constatamos que estas estão habituadas a ouvir e a cantar música desde pequenas: já conhecem a linguagem musical. O meu pai, sendo músico autodidacta, tratou de fazer da música uma brincadeira e isso pode ver-se no vídeo apresentado.

Depois deste vídeo a personagem entra para a “zona do refúgio”: as almofadas e a colcha de música. A personagem voltará a esta zona sempre que se sentir insegura, com medo ou então quando muda de vestido.

A canção aqui apresentada é *O Pimpão Era um Boneco* que, como já referi anteriormente, foi a primeira música que cantei em público. Nesta cena a voz da personagem tem de ser mais infantil tanto a cantar como a falar. A personagem brinca sozinha na sua “casa da floresta” e fala dos amigos imaginários que tem. Todos têm algo a ver com música.

São depois apresentadas duas notas musicais: “O Fá e o Sol são meus amigos”(Escala de Mim p.1) Nesta secção é apresentado ao público dois sons dissonantes, neste caso com um intervalo de 2ª maior entre o fá e o sol. O piano entra e demonstra como fazem confusão se tocadas simultaneamente. Segue-se um diálogo entre a personagem e o piano que lhe responde com melodias simples. É neste momento que se dá a primeira mudança de personagem. A personagem cresce e, transportando os seus sentimentos para a boneca, diz que já “pode[...] cantar à vontade”.

A Importância da Dicção em Mim – Cena 2

Esta cena começa com a personagem sentada à frente de um espelho onde brinca com caretas e sons estranhos. As caretas ao espelho servem principalmente para ajudar na dicção. Aqui é demonstrada a importância de o cantor ter consciência dos movimentos

da mandíbula, língua e lábios e da forma como estes influenciam a produção e emissão correcta para cada vogal e consoante. No canto a articulação das consoantes deve ser exagerada e a articulação e ressonância das vogais devem ser adaptadas ao tom da nota da laringe, o que não acontece na articulação da fala.

Os professores e alunos de canto têm de dedicar uma grande quantidade de tempo a estudar a produção dos sons, como formar exactamente as vogais e consoantes e como ultrapassar as dificuldades que elas impõem. No canto a dicção clara e a articulação correcta exigem movimentos mais rigorosos no trato vocal do que na fala. Por exemplo a posição das vogais está assim descrita:

“a – boca separada com os lábios relaxados; língua descansando na base da boca; ponta da língua apoiada suavemente contra os incisivos inferiores

e – boca separada, mas com uma tensão leve das comissuras¹²; dentes incisivos superiores apenas visíveis; língua levemente elevada nos lados, junto aos dentes

i – arcas dentárias¹³ ligeiramente separadas; tensão das comissuras labiais, semelhante a um leve sorriso; ponta da língua contra os incisivos e dorso mais elevado, próximo do palato duro¹⁴

o – boca oval, não muito aberta; lábios ligeiramente para a frente; posição posterior da língua elevada (menos do que na vogal *i*)

u – boca com os lábios quase fechados; dorso da língua mais elevado que na vogal *o*”¹⁵

Esta colocação base pode ser alterada conforme o registo onde o cantor se encontra. Por exemplo, se o cantor está num registo muito agudo as vogais ficam com uma forma semelhante à letra *u* com os maxilares mais afastados devido à colocação necessária para a emissão correcta do som.

“O som vibrante das vogais é o que permite que a voz seja ouvida. Não há comunicação sem vogais, e acima de tudo não há canto sem vogais.” (Sacramento, p.132)

¹² Comissuras – Ponto de união dos lábios no canto da boca

¹³ Arcas dentárias – Arco formado pelo conjunto de dentes e os seus respectivos ossos de sustentação de cada maxilar

¹⁴ Palato duro – fina camada óssea do crânio. Separa a cavidade oral da cavidade nasal

¹⁵ Segre R, Naidich S, Jackson CA. Principios de foniatria para alumnos y profesionales de canto y dicción. Buenos Aires : Médica Panamericana; 1981

A pronúncia clara e exacta das palavras é um requisito indispensável para a boa compreensão do que se escuta. As consoantes contribuem muito para toda a clareza do discurso. Daí advém a necessidade de se exagerar a pronúncia das consoantes no canto uma vez que o cantor deve ser ouvido e compreendido desde o início da plateia até ao fim. Para isso a sua articulação tem de ser bastante exagerada o que é demonstrado no discurso da personagem quando conta como gosta de falar e na forma como tem de dizer todas as palavras exageradamente bem ditas.

A Notação Musical, a Respiração e a Postura em Mim - Cena 3

Nesta cena a personagem faz um jogo de música. Este jogo tem como objectivo demonstrar que já começa a aprender a notação musical. É neste momento que a personagem evolui de uma criança de nove anos para uma adolescente que já começou as aulas de canto e começa a trabalhar a respiração, o controlo do ar e a postura.

A respiração é, sem dúvida alguma, o alicerce que sustenta a casa do cantor. Todos os sons vocais que reproduzimos são criados pelas vibrações na laringe causadas pelo ar que vem dos pulmões.

“O controlo da respiração natural é a estrada real do som, e a economia do sopro – a arte do grande cantor [...]” (Castarède, p.119) Devido à sua importância a respiração faz parte dos exercícios obrigatórios para um praticante da arte do canto.

“É estranho precisarmos tanto de aprender uma coisa que fazemos desde que nascemos.” (*Escala de Mim* p.4) A razão para a preocupação em treinar a respiração deve-se ao facto de a respiração “normal” ser diferente da respiração utilizada no canto.

A respiração é um movimento que fazemos subconscientemente. Na respiração normal, a inspiração é ligeiramente mais curta que a expiração. No canto essas proporções são bastante alteradas. O cantor tem de conseguir obter o controlo sobre a inspiração e expiração de modo a obter um melhor aproveitamento da sua voz: a inspiração é muito mais curta e a expiração é prolongada através do exercício dos músculos torácicos e abdominais.

A respiração natural é constituída por três fases (inspiração, expiração e um tempo de repouso) enquanto que a respiração quando cantamos tem quatro: Inspiração; Suspensão; Expiração controlada; Tempo de repouso.

Estas fases têm de ser controladas conscientemente pelo cantor numa fase inicial de aprendizagem até que, com a prática, se tornam reflexos. É através de uma boa respiração que o cantor obtém o apoio e energia necessários a uma boa técnica e, consequentemente, uma boa performance.

Nesta cena a personagem faz uma pequena crítica à realidade que vivemos nos nossos dias onde afirma que, nos tempos que correm só falta termos de pagar o ar que respiramos e andar “todos roxos e com os olhos esbugalhados por andarmos sempre na reserva” (*Escala de Mim* p.3). É importante salientar que toda esta afirmação é aproveitada como exercício sendo feita com um só fôlego de ar o que acaba por ilustrar bastante bem o que nos aconteceria se andássemos “sempre na reserva”.

Após esta crítica o pianista tem de dar uma ajuda à personagem enquanto esta debita a matéria e exercita a sua respiração. É muita informação junta e a personagem tem os conteúdos um pouco trocados na sua cabeça. É também nesta cena que temos a primeira alusão ao “palato subido”.

O “palato subido” é uma referência a uma das colocações de voz utilizada pelos cantores líricos para projectar a voz. “A colocação da voz refere-se à localização das sensações que os cantores procuram encontrar para obter uma boa ressonância.” (Sacramento, p.130)

“Um ressoador vibra em simpatia com a energia sonora produzida por uma fonte sonora e situa-se entre a fonte sonora e o meio de difusão do som. Um ressoador não comunica energia à atmosfera como uma fonte sonora, mas reage ao som, vibrando com ele.” (Sacramento, p.125) Podemos dizer que a colocação serve o som produzido pelas pregas vocais como a caixa da guitarra serve o som produzido pelas cordas.

É aqui que entra a aula de “piscanço ocular”. Esta é uma forma de dar a entender ao público até que ponto um cantor tem de voltar a treinar a sua respiração chegando mesmo a ironizar que teríamos de reaprender a olhar para esquerda e para a direita. Após esta aula imaginária a personagem lembra-se de mais uma matéria: a postura.

A postura pode não parecer tão importante como a respiração, ou a colocação e energia da voz. No entanto a verdade é que o movimento de entrada e saída do ar pode ser bastante afectado pela posição de várias partes do sistema respiratório.

Se a coluna não estiver direita o cantor não consegue aproveitar a capacidade total dos pulmões; se o queixo não estiver direito haverá tensões desnecessárias que prejudicam a voz; se os abdominais se encontrarem demasiado tensos não é possível que o diafragma faça o movimento correcto (um movimento flexível e energético para cima e para baixo) para ajudar o cantor e, se estiverem demasiado descontraídos irá haver um decréscimo no controlo do ar e, conseqüentemente, na qualidade vocal. Uma boa postura permite que o cantor consiga respirar correctamente sem que para isso despenda mais do que a energia necessária.

Durante esta cena a personagem tem tantas recomendações que acaba por ficar tensa e com uma postura nada recomendável.

A Primeira Apresentação em Público de Mim – Cena 4

A personagem, farta de tanta teoria pergunta: “Professora? Quando é que começo a cantar?” (*Escala de Mim* p.4) É assim apresentada a primeira mudança de vestido (vestido preto curto, um pouco mais sóbrio que o que estava a usar anteriormente) e a primeira peça musical propriamente dita.

A peça escolhida para a demonstração da primeira apresentação em público foi o *Se tu m’ami* de Pergolesi. Escolhi esta peça pois não é muito complicada a nível técnico, mas também não é demasiado simples servindo perfeitamente para exemplificar algumas dificuldades sentidas pela personagem.

Durante a actuação a personagem sente-se insegura e deve notar-se a sua instabilidade vocal e física. Enquanto canto tenho o cuidado de não utilizar a técnica lírica mas com o cuidado de ter uma voz mais crescida que no *Pimpão*. Para mim foi das peças mais difíceis de interpretar pois é difícil encontrar o meio-termo entre utilizar um pouco da técnica, mas fazendo erros básicos ao mesmo tempo. Como recurso coloquei a respiração fora do sítio, a falta do uso do diafragma, o cortar palavras ao meio, o não parar quieta com as mãos, com a cabeça e os pés, não respeitar as frases melódicas e trocar algumas palavras. Como ferramenta recorri também às minhas memórias dessa fase e ao que observo nas minhas alunas com 15/16 anos e que começaram a estudar canto há relativamente pouco tempo.

O Exame e a Disciplina na Música em Mim - Cena 5

Após cantada a peça a personagem volta à teoria. Aqui já se desenvolve um pouco mais a informação que a personagem conhece. Resolvi colocar uma projecção que simulasse um quadro branco, onde alguém escreve. Nesta projecção aparece uma pauta com uma melodia. O objectivo desta projecção não é ilustrar o que está a ser dito pela personagem mas sim levar o que ela diz um pouco mais para a frente. A personagem só fala nas linhas e nos espaços, no entanto nesta altura da aprendizagem todos os aspectos que aparecem na projecção já deveriam ser dominados por ela.

É tanta informação junta e conceitos que se cruzam que a personagem fica desencorajada e quase que ameaça o público com uma bola de papel de tão revoltada que está. Nesta cena podemos dizer que a Sandra se baseou no episódio que lhe descrevi de quando quis desistir de estudar música.

No entanto a personagem arranja coragem e vai ao exame. Este “exame” pode ser interpretado como uma aula, ou um concerto que a personagem vai fazer. Enquanto espera pela sua vez a personagem tem um momento de reflexão onde descreve as dificuldades de estudar música e a disciplina a que estamos sujeitos todos os dias. Aqui a personagem bate um ritmo com o pé enquanto divaga pelos seus pensamentos. O objectivo deste “bater de pé” é envolver o espectador naquele tempo, naquele ritmo para que a frase “Ser músico é ter disciplina até ficar maluco e começar a ter talento” (*Escala de Mim* p.5) tenha mais impacto. Antes de dizer esta frase a personagem pára de bater o pé, quebrando a batida que se estabeleceu e encara o público para o qual dirige a sua constatação. Após dizer esta frase tão dramática continua a bater o mesmo ritmo e a divagar até ao ponto em que diz que os alunos de música parecem “soldados em guerra”. (*Escala de Mim* p.5)

No episódio dos “soldados em guerra” o pianista começa a tocar a marcha Radetzky de Strauss ao ritmo da qual a personagem marcha e aquece exemplificando metaforicamente a disciplina a que os alunos de música estão sujeitos. A personagem é quase oprimida pela marcha sentindo-se nervosa e assustada voltando ao refúgio onde volta a mudar de vestido.

A Dúvida e a Perseverança em Mim - Cena 6

Enquanto muda de vestido a personagem repete uma das primeiras coisas que diz no espectáculo: “Quero ficar aqui. Deixem-me estar. Esta é a minha casa da floresta. Aqui é a sala, aqui a cozinha, aqui o quarto. Gosto de ficar a espreitar para ver quem passa.” (*Escala de Mim* p.6) Esta frase é dita pela personagem como uma reza, como um conforto e motivação após a ameaça da disciplina e da quantidade de trabalho que lhe é exigida servindo quase como um “respirar fundo”.

Depois de se acalmar e já com o vestido vermelho a personagem volta a sentar-se ao espelho onde revela que sente vergonha do número nove que remete para uma nota negativa. Ao mesmo tempo ocorre uma projecção onde o número nove é repetido diversas vezes que ilustra a mente da personagem que só consegue pensar nesse número. No entanto o nove tão temido transforma-se em nove notas musicas que a personagem aproveita para continuar a treinar, vocalizando com essas notas à frente do espelho até se sentir novamente com confiança.

O Sonho da Diva e a Mania das Doenças em Mim - Cena 7

Após uma série de vocalizos com dificuldade acrescida bem-sucedidos a personagem fica entusiasmada e permite-se sonhar acordada. É aqui que surge uma nova personagem: a personagem Diva que “ergue[...] o pescoço e solta[...] a paixão”. (*Escala de Mim* p.6)

Aqui é apresentada a segunda peça musical do espectáculo: *L'amour Est Un Oiseau Rebelle* de Bizet. Escolhi esta ária por ser uma das mais conhecidas do repertório clássico e pela possibilidade de interacção com o espectador. Esta peça tem como objectivo quebrar a quarta parede definitivamente. Este é um espectáculo bastante intimista e todas as acções da personagem, até este momento, tiveram como objectivo secundário preparar o público para a interacção com esta personagem nova e demasiado sedutora.

Durante esta peça é demonstrada a face da diva pela qual muitos cantores líricos são conhecidos. A nível técnico utilizo como recurso: um tempo não fixo variando conforme a personagem interpreta; marcações de respiração não definidas que podem confundir um pianista incauto; recurso a vários timbres, registos de voz e técnicas de ornamentação como o vibrato excessivo e glissandos.

Como crítica adicional está presente o facto de esta ária não se adequar ao meu tipo de voz. A minha voz é uma voz leve sem muitos graves devido à minha idade e tipo vocal. Esta ária precisa de uma voz mais pesada e escura sendo cantada principalmente por mezzo-sopranos ou então por sopranos com um timbre um pouco mais escuro. Esta escolha de repertório serve como uma crítica devido ao facto de existirem muitos cantores que não aceitam a sua voz com as qualidades e limitações que tem, querendo cantar repertório que poderá não ser o mais indicado. O processo de aprendizagem de um cantor passa também por essa aceitação e respeito entre o intérprete e o seu instrumento.

Após a demonstração de virtuosismo (estou a utilizar a ironia tão presente neste espectáculo) a personagem sente-se estranha o que a leva ao espelho para espreitar a sua garganta e verificar que “te[m] bichas no sininho”. (*Escala de Mim* p.7) Após esta constatação a acção é centrada nos apontamentos que falam sobre estas situações. Aqui está a demonstração da “mania das doenças” pela qual muitos cantores são criticados e, por vezes, desprezados. Durante a acção a personagem tem uma atitude excessivamente desesperada levando ao ridículo a situação quando diz desesperada que tem “um osso espetado na úvula”. (*Escala de Mim* p.8)

Durante este episódio a voz da personagem fica mais adulta e projectada sendo ao início mais grave e depois de ver as “bichas no sininho”, mais aguda e colocada. Aqui utilizo também vários efeitos vocais que simulam o que a personagem está a sentir como por exemplo a garganta apertada, tosse, engasgamento e o alívio final.

Apesar de esta cena estar escrita de forma leve e engraçada ela está baseada em verdades que não são tidas em conta pelas pessoas que criticam o cuidado excessivo que os cantores têm com o seu instrumento. Se o benefício do cantor é não ter de carregar o seu instrumento (no caso dos instrumentos possíveis de transportar) ou não saber em que condições o instrumento está quando se chega ao local do concerto (no caso dos pianos) o grande senão é o seu instrumento estar sempre consigo, quer ele queira quer não.

A fala é o modo mais utilizado como forma de comunicação pelos humanos. O órgão que produz a fala é exactamente o órgão que utilizamos para cantar. O que acarreta bastantes dificuldades. Os cantores são bem conhecidos pelo seu cuidado com a voz: estão atentos às correntes de ar; têm sempre medicamentos consigo para alguma

eventualidade; à mínima alteração ficam preocupados; não bebem líquidos frios nem muito quentes; não falam alto e, quando falam, a voz está colocada; não falam demasiado; têm cuidado com o fumo... A lista é interminável.

A verdade é que há muitos cantores que são extremamente protectores com o seu instrumento. Há que ter em conta que estas noções foram bastante exageradas pelas Divas e Prima Donnas mais conhecidas e, a partir daí, tornadas em estereótipos para qualquer cantor lírico. Contudo há que ter em atenção que, como dito anteriormente, o instrumento do cantor está sempre com ele não sendo utilizado apenas para a performance. Isso leva a que cuidados extra sejam necessários para prevenir que possíveis danos ocorram na voz.

Volto a ilustrar esta situação com recurso aos guitarristas. Nunca vi um guitarrista andar com a guitarra sem protecção. As guitarras, quando guardadas e transportadas, estão envoltas em veludo com um pano a envolver as cordas e protegidas por capas bastante rijas de forma a não serem danificadas. Quando o guitarrista não está a tocar consegue guardar o seu instrumento em condições seguras e vai à sua vida. O mesmo acontece para os outros instrumentos. O cantor por razões óbvias não consegue fazer o mesmo.

Passemos aos cuidados que um cantor deve ter diariamente com o seu instrumento. Estes pontos pertencem a de uma lista retirada de um documento escrito por Roberto de Albuquerque sobre os cuidados a ter com a voz:

“- Evitar o fumo, droga ou álcool;

- Alimentação equilibrada;

- Evitar o cansaço físico e mental, compensar com a prática de exercícios de relaxamento;

- Evitar contacto com substâncias alérgicas ou ambientes empoeirados e poluídos [...];

- Em dias de clima seco ingerir uma maior quantidade de água durante o dia todo;

- Evitar mudanças bruscas de temperatura interna (ingestão sucessiva de alimentos quentes e muito frios), ou mesmo externa, principalmente quando ao ar livre ou em ambientes aquecidos ou refrescados artificialmente;

- Evitar pigarrear ou tossir. Engolir sempre;

- A respiração deve, normalmente, ser de pouca entrada de ar, pois compromete a postura;
- Cultivar o repouso vocal [após o esforço vocal];
- Manter uma postura relaxada;
- Manter a higiene bucal.”¹⁶

Como se pode constatar com este exemplo minimalista os cuidados a ter com a voz são inúmeros se o cantor quer chegar ao dia da performance com o seu instrumento nas melhores condições possíveis.

Ainda assim o cantor não consegue prevenir todas as alterações que ocorrem na voz. Num masterclass feito pela mezzo-soprano Denyce Graves ela disse a um aluno:

“You will never be judge on your best singing. I think you’ll be judge on your average singing and you have to get your average singing above everybody else’s. The day that you have the best voice is going to be the day that you are at home doing your laundry.”¹⁷

Por mais que um cantor seja cuidadoso há sempre factores externos e internos que influenciam a qualidade vocal sendo por isso tão importante que tente controlar e prevenir alterações não desejadas no seu instrumento, daí a reacção exagerada da personagem durante este episódio.

Após tomar um remédio caseiro, o mel, a personagem sente-se confiante para voltar a tentar cantar e muda de vestido novamente. Com esta mudança de vestido dá-se a transição da “personagem diva” para a “personagem jovem adulta” que veste um vestido preto até aos pés.

¹⁶ Adaptado do português do Brasil para português de Portugal do site <http://www.reflexoes.diarias.nom.br/SAUDE/CUIDADOSEMANUTENCAODAVOZ.pdf>

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=rAHp7hH_wLM

A Importância do Significado das Palavras em Mim - Cena 8

Nesta cena é apresentada a terceira peça musical do espectáculo: *Nessun Dorma* de Puccini. A personagem leva o telemóvel consigo e utiliza-o como gravador enquanto canta esta peça pela primeira vez.

Na primeira interpretação do *Nessun Dorma* a personagem canta de uma forma muito bonita e agradável vocalmente e com um sorriso nos lábios tratando esta ária como se fosse uma declaração de amor. Após ter gravado um excerto e desejosa de se ouvir a personagem coloca o gravador a reproduzir o que cantou. Neste momento o espectador é confrontado com uma personagem espantada que não reconhece a sua voz gravada.

Quantas pessoas não se ouviram num vídeo e perguntaram: “Isto sou eu?” Quando a personagem faz essa mesma pergunta conclui que a voz soa diferente por não ter aquecido bem a voz e sai disparada para o piano onde volta a vocalizar.

Para efeitos deste relatório é necessário clarificar a razão porque esta estranheza ocorre: “As ondas sonoras resultantes da vibração das pregas vocais passam através do palato mole, do palato duro e das partes moles da boca e da faringe para os ossos do crânio. Esse som também entra na trompa de Eustáquio e faz com que o som ouvido pelo cantor não seja o mesmo que é ouvido pelo público: por isso os cantores estranham muitas vezes o som da sua própria voz quando a ouvem em gravações. A diferença de tempo entre a audição externa, propagada através do ar e captada pelo pavilhão da orelha, e a audição interna, resultante do fenómeno de condução atrás descrito, não é significativa mas o timbre é alterado.” (Sacramento, pp.127 e 128)

Após os vocalizos a personagem é repreendida pela professora que a alerta para a performance que fez anteriormente e pela forma como interpretou a ária de Puccini. O que se pretende demonstrar é que, apesar de o cantor lírico ser exposto a várias línguas, muitas das quais poderá não entender, deverá procurar saber o significado das palavras que diz de forma a interpretar correctamente.

A interpretação dá vida ao que a personagem canta. Sem interpretação a crítica musical seria apenas sobre a técnica. No meu último ano de Conservatório um professor meu disse: “Para quê preocuparmo-nos excessivamente se falhamos uma nota ou outra? Se um pianista tocar a partitura sem um único erro e não lhe atribuir sentimento, um significado ou uma emoção o que nós ouvimos é somente o “martelar” das teclas.”

Esta noção aplica-se a qualquer intérprete ou performer. Nos primeiros anos de aprendizagem o aluno de canto é confrontado com a necessidade de ser perfeito o que contribui para que, mais tarde, quando a base técnica estiver dominada, o cantor se possa soltar e preocupar-se com a interpretação ou intenção que cada peça musical requer. Essa interpretação advém do material fornecido ao cantor. Esse material pode ser de amor, de desgosto, de esperança, de escárnio, de desespero, entre tantas outras emoções que possam estar retratadas na música. Cabe ao cantor retirar essa informação da partitura.

“[S]em voz não se pode cantar, por isso é muito importante conseguir a expansão vocal, mas a técnica deve ser ministrada para poder realçar o texto ou seja a palavra. A ligação da voz ao conteúdo do texto é indispensável para uma boa interpretação.” (Aguiar, p.86)

No caso dos cantores líricos, que cantam em diversas línguas, torna-se necessário procurar o significado das palavras que está a interpretar. O mais aconselhável é o cantor conseguir compreender e falar nas várias línguas que interpreta mas isso nem sempre é possível. No caso de o cantor não entender a linguagem em que canta deve procurar meios de as entender de forma a dar-lhe o sentido correcto e atribuído pela música. Nesse caso o cantor estuda a fonética da língua em que precisa de cantar. O aluno aprende a ler correctamente mesmo que não compreenda o significado das palavras. Mais tarde será incentivado a procurar traduções de forma a entender o significado do que está a cantar.

Há cantores que, ao saberem ler foneticamente uma língua não se importam com o significado real das palavras, baseando-se apenas na emoção que a música lhes transmite. Isso torna-se um erro básico e desnecessário devido à facilidade com que actualmente se consegue aceder a essa informação.

“[O] mais importante [...] é conseguir a naturalidade ‘esquecendo’ a certa altura a parte técnica e entregar-se à Música, ao texto, à interpretação, fazendo valer o mais importante que há no nosso Instrumento que é a capacidade que cada cantor tem de poder transmitir de maneira única, emoções através do seu talento, timbre e sensibilidade.” (Aguiar, p.91)

Quando a personagem volta a interpretar a ária *Nessun Dorma*, já a conhecer a intenção que deve transmitir, dá-se uma situação hilariante que é ao mesmo tempo uma crítica. A

personagem interpreta esta ária de uma forma demasiado exagerada com caretas que até distorcem a voz e comprometem a afinação.

Aperfeiçoar a arte do canto lírico requer longas horas e anos de estudo. Isso pode contribuir para a falta de disponibilidade para aperfeiçoar outras técnicas que, caso contrário, dariam uma ajuda preciosa à sua performance. A representação pode ser considerada o calcanhar de Aquiles de grande parte dos cantores líricos. Podemos ouvir um cantor lírico e achá-lo brilhante. Podemos vê-lo a representar e ter de fechar os olhos para que a má representação não interfira na beleza da música.

“Not so long ago, opera acting was little more than concertizing in costume” (Tanner, p.34)

Para além do performer ter em atenção o público, a obra, o estilo da peça e o compositor, deve também procurar utilizar a arte da representação para criar um personagem com veracidade.

No livro *Opera Antics* há um capítulo dedicado apenas à arte de representação utilizada pelos cantores de ópera chamado *And You Call That Acting?!?* A realidade é que, por muito bem que um cantor saiba cantar, nem sempre a arte da representação o acompanha sendo um dos motivos pelo qual são muito criticados. Actualmente a nova geração de cantores de ópera procura ter estudos em representação mas ainda se encontram exemplos de cantores excepcionais que não têm jeito nenhum para a representação nem se preocupam com isso.

É importante mencionar outra crítica subjacente na escolha desta ária. Os mais conhecedores podem perguntar-se porque é que um soprano está a cantar uma ária que pertence a um tenor. Os tenores e as sopranos têm histórias de rivalidade que vão desde o primórdios da utilização desta técnica. Citando novamente o livro *Opera Antics*: “Os sopranos e tenores aparecem frequentemente em palco como amantes, no entanto a realidade é exactamente o oposto. Quem é a estrela deste espectáculo afinal? E quem tem a melhor voz? Tu ou eu?” (Tanner, p.98) Após esta afirmação o autor dá um exemplo real de um diálogo entre um soprano e um tenor: “ Francesco Marconi (1853-1916) era carpinteiro antes de se tornar um tenor famoso. Quando uma vez chegou atrasado a um ensaio de *Les Huguenots*, a soprano Fanny Torresella (1856-1914) disse-lhe. “Bem, senhor Marconi, o senhor é um carpinteiro, não é?” “Sim, minha senhora,

estou, e de certo ficarei encantado de fazer o seu caixão – GRÁTIS.” (Tanner, p.98) É claríssimo neste exemplo a rivalidade entre estes dois cantores e que se vivia entre tantos outros sopranos e tenores.

Os Pensamentos em Mim – Cena 9

Após a brilhante interpretação de *Nessun Dorma* a personagem fica bastante entusiasmada por a apresentação lhe ter corrido tão bem. Passa directamente para o estudo de uma peça nova, desta vez o andamento *allegro* do motete *Exsultate, Jubilate* escrito por Mozart. Escolhi esta peça por ser difícil tecnicamente e por, em oposição à peça anterior, não ser necessário um cuidado específico em compreender o significado da letra uma vez que esta é composta por apenas uma palavra que é também o título: *Aleluia*.

Para além de colocar a ironia da letra quis também demonstrar ao público o que se passa na cabeça de uma cantora enquanto está a cantar. Para esse efeito ocorre uma nova projecção onde a pessoa encarregue dela escreve alguns pensamentos. Nesta peça os mais importantes são o “sorri”, “tens de estar feliz”, “definição” e “apoio” que ilustram os pensamentos predominantes durante esta peça onde a interpretação é quase demasiado feliz e a coloratura bastante difícil composta por frases muito longas onde não há possibilidade de respirar.

Parece Tudo Tão Fácil em Mim – Cena 10

Após esta demonstração de dificuldade a personagem é confrontada novamente com a dúvida e o desânimo. Descreve o que sente acerca dos vestidos e os sapatos que estão apertados. A personagem exterioriza a sua frustração dizendo que ser cantora aparenta ser fácil: “Parece que aparecemos vestidas de divas e que cantamos como sereias para marinheiros”. (*Escala de Mim* p.11)

Para ilustrar esta ideia escolhi um dueto muito famoso de Rossini, o *Duetto Buffo di Due Gatti* que, tal como o nome indica é um dueto entre dois gatos. Neste dueto as duas vozes raramente cantam juntas o que facilitou a divisão uma vez que na realidade ainda não é possível cantar duas vozes simultaneamente.

Como indicação de duas personagens resolvi utilizar dois timbres distintos: um gato tem um timbre mais cheio e grave enquanto o outro tem um timbre mais estridente e nasalado. Criei também duas personalidades diferentes que se manifestam através de

posturas corporais e vocais diferentes: um gato é mais filosófico e velho enquanto o outro é mais irritante e jovem. A cena que imaginava era um gato a explicar uma coisa a um gato que não está assim tão interessado no assunto. A nível cénico o espelho faz a separação entre os dois gatos enquanto a personagem salta através do espelho de um lado para o outro constantemente fazendo as duas vozes e posturas diferentes correspondentes a cada gato. É importante salientar que o cansaço que a personagem sente enquanto intérprete é para ser notado para que a ironia anteriormente mencionada faça sentido.

Reflexão Sobre Mim – Cena 11

Após o exaustivo dueto a personagem volta a assustar-se e reflecte sobre o que é ser artista chegando mesmo a dizer que “os artistas são uma raça medíocre” (*Escala de Mim* p.11) justificando essa afirmação com outra: “Se fazemos bem ninguém se lembra. Se fazemos mal, ninguém se esquece.” (*Escala de Mim* p.11) Nesta cena a personagem passa da “personagem jovem adulta” para a “personagem adulta” onde desabafa e admite que se sente assustada pelo compromisso e dedicação que a arte exige de um artista e onde diz que arte é medo, sangue e que arte dói. Fica a dúvida de se realmente vale a pena todos os sacrifícios que fazemos em prol da nossa arte e da nossa vocação.

A personagem critica o facto de todos exigirem a perfeição e questiona-se sobre quem ela é na realidade. Este é um momento onde a energia desce e se concentra nas palavras e reflexões da personagem.

A Confiança em Mim – Cena 12

Neste momento a personagem expõe-se totalmente, com naturalidade e sinceridade quando revela que se aceita como ela realmente é.

No entanto, para a conclusão do espectáculo falta algo que resuma tudo o que se passou até esse ponto nesta viagem de anos feita numa hora. Este é o momento do espectáculo onde todos os aspectos falados e trabalhados durante o espectáculo se combinam com a ária *Glitter and Be Gay* de Bernstein. Esta é uma ária extremamente difícil e que utiliza todas as matérias abordadas durante o espectáculo e onde, finalmente, a interpretação serve com veracidade a intenção e as palavras da peça musical.

A interpretação/intenção, real e sem crítica ou comédia, é deixada para o fim do espectáculo em conformidade com a conclusão retirada pela personagem que se aceita

como é e deixa de ter a pressão de ser perfeita o que lhe permite soltar-se em palco e apreciar cada momento da actuação.

CONCLUSÃO

Com o culminar da presente exposição, onde dar a conhecer o que se passa nos primeiros anos de aprendizagem de um aluno de canto tendo como foco principal a aproximação do público a esta arte é o principal objectivo, segue-se um resumo dos pontos mais importantes e as conclusões que dela emergiram.

Ponto 1 – Breve História Sobre a Origem da Técnica Lírica

A tragédia grega, romana e a Idade Média – a forma como nessa época se falava da importância da música num espectáculo;

Os primórdios da ópera – como surgiu uma arte que passou a ser desenvolvida de forma independente e assumida;

O Bel-Canto – no qual as estrelas musicais eram os cantores, e que, actualmente, se refere a uma técnica de alto nível usada na execução da ópera Italiana dessa altura;

O séc. XIX – onde as vozes mais procuradas eram vozes com mais volume e corpo devido ao facto de os teatros onde se fazia ópera estar a ser construído a escalas cada vez melhores o que levava à necessidade de a voz do cantor tivesse de ser também mais trabalhada de forma ser capaz de chegar à última fila da plateia.

Master Class de Terrance MacNally – uma peça de teatro estreada em 1995 na Broadway que tem alguns pontos em comum com o projecto relatado neste documento. Deu-se o exemplo do riso, da técnica lírica, e dos alunos de canto.

No Ponto 2 – O Processo de Criação da Peça e do Espectáculo

Origem do Conceito – ideias iniciais que levaram ao conceito do projecto e à dinâmica que esteve presente nele.

Colaboração com Sandra José – explicação de como surgiu o contacto com a escritora Sandra José e como funcionou o processo de colaboração.

As minhas Experiências – o relato das minhas experiências pessoais que serviram de material para a escrita da peça.

Colaboração com o Encenador Fernando Casaca: a Montagem – retratou a forma como funcionou a montagem do espectáculo.

No Ponto 3 – *Escala de Mim* – O Espectáculo – onde se fez a divisão do espectáculo em parâmetros e cenas. Neste ponto foi relatado o processo de construção e os objectivos de cada elemento específico no espectáculo bem como a fundamentação teórica sobre a técnica lírica e os seus aspectos práticos.

No dia 27 de Setembro de 2013 pelas 21h na ESTC foi apresentado pela primeira vez o espectáculo *Escala de Mim*. Após semanas de ensaios chegou o dia tão esperado da apresentação. As projecções estavam no sítio e a trabalhar, o desenho de luz feito, o pianista sentado ao piano e eu com a voz e o corpo aquecido.

A apresentação do espectáculo superou as minhas expectativas. A partir do momento em que o público começou a rir, mesmo em situações que eu pensei que não se iriam rir, uma parte de mim descontraí e consegui seguir o conselho da minha orientadora Maria Repas: divertir-me. Ao conseguir divertir-me o público irá divertir-se também. Existiram momentos de improvisação e cheguei a acrescentar texto onde antes apenas havia subtexto e, a cada gargalhada da audiência, ganhei mais confiança. Todos os passos tomados durante este projecto tinham o objectivo de passar informação de forma simples e divertida. A forma de confirmar que a informação estava a passar para o público era ter o riso em retorno. As gargalhadas mostraram-me um público atento e receptivo e no fim do espectáculo não poderia estar mais satisfeita.

Mais tarde falei com vários membros do público que me deram um feedback muito positivo. A opinião geral era que se tinham divertido. A frase que ouvi mais foi “não fazia ideia que as coisas eram assim”. Através dessa frase consigo concluir que os meus objectivos para essa performance foram cumpridos.

Os artistas devem criar projectos dinâmicos e interactivos onde a rigidez imposta pela evolução desta arte seja quebrada de forma a criar-se uma cumplicidade entre os performers e o público. É essa cumplicidade que leva o público a sair de casa e a dirigir-se a um teatro. É a importância dessa cumplicidade que tem vindo a ser esquecida e que proporcionou a distância que actualmente se observa entre a maioria dos portugueses e a performance.

A partir do momento em que se sabe que este espectáculo pode resultar como performance a vontade é de levá-lo a mais sítios, a mais pessoas, a mais consciências. Nos tempos que correm não será fácil obter muitos resultados nesse sentido mas o

espectáculo está pronto, é portátil e necessita apenas de três pessoas e, se necessário poderá ser realizado apenas por duas, o que facilita a sua realização.

Considerando que se consegue levar este espectáculo a mais populações suponho que mais consciências serão despertadas para a arte do canto lírico. No entanto há sempre a dúvida. Estará o público realmente disponível para novas informações, para se educarem novos gostos? A realidade que se vive hoje em dia poderá ser melhorada se os artistas descerem do seu púlpito. Está na hora de se criarem laços entre os artistas e o público. Laços de gosto, laços de cumplicidade, laços de puro divertimento, laços de emoção.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- Brito, Manuel Carlos. *Estudos de História da Música Em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989
- Cameron, Julia. *El camino del artista*. Trad. Alejandra Vucetich. Buenos Aires: Editorial Troquel, 1996.
- Castarède, Marie-France. *A voz e os seus sortilégios*. Trad. Maria Figueiredo. Lisboa: Tipografia Lousanense, 1998.
- Dahlhaus, Carl. *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, 1991
- Digaetani, John Louis. *Convite à Ópera*. Brasil: Jorge Zahar Editor , 1995
- Dufourcq, Norbet. *Pequena História da Música*. Lisboa: Edições 70, 1994
- Grout, Donald; Palisca, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 4^a Edição, 2007
- Henrique, Luís. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 6^a Edição, 2005. Capítulo 15
- Laurent, Francine-Émilie. *O Canto de uma alma. Na descoberta dos espaços sonoro, a vitalidade reencontrada*. Trd. Anide Nazareth Franzine. Rio de Janeiro: Nova Era, 2000.
- Gammond, Peter. *O especialista instantâneo em Música*. Trad. Luis Rainha. Lisboa: Público Gradiva, 1996.
- Legge, Anthony. *The Art of Auditioning*. Londres: Edition Peters, 2002.
- Mâche, F.B e Poché, Christian. *A voz agora e “antigamente”*. Trad. Maria João Serrão. Lisboa: ESTC, 2007.
- Sadie, Stanley; Tyrrell, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2002.

Sataloff, Robert. *Vocal Health and Pedagogy*. San Diego: Singular Publishing Group, Inc, 1998.

Stanislavsky, Costantin. *A construção da personagem*. Trad. Elizabeth Reynolds. São Paulo: Civilização Brasileira, 7ª Edição, 1994.

Stanislavsky, Costantin. *A construção de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4ª Edição, 1990.

Tanner, Stephen. *Opera Antics & Anecdotes*. Toronto, Canada: Sound and Vision, 1999.

Vasques, Eugénia. *O Que É Teatro*. Lisboa: Quimera, 2003

W. Barber, David. *When The Fat Lady Sings – Opera History As It Ought To Be Thought*. Toronto, Canadá: Sound And Vision, 1990.

Werbeck-Svärdfröm, Valborg. *Uncovering the Voice, The Cleansing Power of Song*. Trad: P. Lubrinsky. East Sussex: Sophia Books, 2002.

Artigos

Sacramento, Ana. *Técnica de canto lírico e de Teatro Musical – Práticas de Crossover*. Universidade de Aveiro, 2009.

Aguiar, Maria. *O Ensino de Canto em Portugal: uma perspectiva analítico-reflexiva a partir de meados do Século XX*. Universidade de Aveiro, 2007

Ratzersdorf, Maria. *O Soprano Ligeiro na Ópera: Sua arte e otimização de sua técnica*. Universidade Estadual de Campinas, 2002

Santos Silva, Hildomar. *A Interpretação do Cantor Lírico: A Criação da Personagem Dentro da Cena*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2011

Araújo, José. *Canto e Emoção – Indicadores Emocionais Não Verbais na Execução do Discurso Musical Cantado*. Universidade de Aveiro, 2012

Santos, Fabíola; Ferreira Vicente. *Técnicas Fonoarticulatórias Para o Profissional da Voz*. CEFAC:2001

Sitiografia

<http://agencia.fapesp.br/10685>, consultado a 10/01/2013

<http://www.reflexoes.diarias.nom.br/SAUDE/CUIDADOSEMANUTENCAODAVOZ.pdf>, consultado a 14/07/2013

MasterClass Broadway

<http://www.broadway.com/videos/153630/show-clips-master-class/>, consultado a 26/09/2013

<http://www.broadway.com/buzz/awards/tony-awards/nominees/236/master-class/>, consultado a 26/09/2013

<http://www.talkinbroadway.com/world/MasterClass2011.html>, consultado a 26/09/2013

<http://variety.com/2011/legit/reviews/master-class-2-1117945616/>, consultado a 26/09/2013

Master Classes Vídeos

https://www.youtube.com/watch?v=rAHp7hH_wLM, consultado a 02/03/2013

<https://www.youtube.com/watch?v=o0mt4C1mxcU>, consultado a 02/03/2013

<https://www.youtube.com/watch?v=aIdKwEQyWOY>, consultado a 05/03/2013

<https://www.youtube.com/watch?v=unIaEe0Nw88>, consultado a 05/03/2013

<https://www.youtube.com/watch?v=LiXg4ffUVcI>, consultado a 15/03/2013

<https://www.youtube.com/watch?v=HgaAL9CD7Y0>, consultado a 02/04/2013

<https://www.youtube.com/watch?v=p0t544MZNhA>, consultado a 02/04/2013

<https://www.youtube.com/watch?v=2M-KQ98KUcU>, consultado a 20/06/2013

ANEXOS

Escala de Mim – Sandra José

Debaixo do piano, ouve-se a canção do pimpão era um boneco, iniciando em sussurro. Simula uma boneca de trapos. Depois o piano começa a acompanhar a canção em crescendo.

- Tanta gente. Ò pai tenho medo!

Vai dando umas espreitadelas por baixo do piano.

- Quero ficar aqui! Deixa-me estar. Esta é a minha casa da floresta. Aqui é a cozinha, aqui a sala, aqui o quarto. Gosto de ficar a espreitar para ver quem passa. Costumam passar por aqui muitos sons. Ontem vi o agudo vestido de gala e cartola, ar empinado. Parecia o Sol Maior com um sustenido na cabeça. Às vezes bate-me à porta. Toc Toc...

- A menina quer cantar?

E eu, shhh, fico quietinha e só quando ele se vai embora é que começo SoooooIIIIII.

Aqui começa de novo a cantarolar.

O Fá e o Sol são meus amigos, mas não se dão muito bem. Brigam muito. Querem sempre falar ao mesmo tempo e faz-me muita confusão aos ouvidos. Se começa um a dar opinião o outro vem logo atrás para se meter.

Começam-se a ouvir sons das notas alternadas em contraponto e repentinamente em harmonia criando um ambiente dissonante.

- CALUDA!!! Malucas.

O pianista bate no piano como se batessem à porta.

- Quem é?

Ouvem-se alguns sons e vai respondendo como se percebesse a linguagem.

- Agora não posso. Estou à espera da Ana bemol que vêm cá almoçar. Passem cá amanhã à mesma hora.

Sons

À noite também não posso.

Sons

PORQUE VOU DORMIR!!

Levanta-se devagarinho e abre a cauda do piano. De dentro tira uma boneca com um vestido vermelho e cabelos loiros encaracolados.

- Já podes sair. O público já foi embora. Agora já podes cantar à vontade.

Coloca a boneca sentada ao seu lado num banco alto e ela senta-se num banco baixo de forma que fiquem à mesma altura. Podem ser bancos rotativos que alteram a altura consoante se rodam. Vira-se para o espelho e a boneca para o público. A imagem do público fica refletida no espelho.

- Tanta gente. Ô pai, tenho medo!

Começa a fazer caretas para o espelhos. Deita a língua de fora, articula o maxilar. Começa a imitar sons estranhos. Enche as bochechas, como se tivesse muita comida na boca, vira-se para o público e, com dois estalos em ambas as faces, retira todo o ar que tem na boca.

A minha cabeça é um balão.

Deita a língua de fora e faz movimentos circulares. Tenta agarrá-la para se coçar. Começa a falar em acelerando. Aqui pode existir contraponto com o piano.

- Professora, tenho comichão na língua! Acha que é de falar muito? Eu gosto muito de falar. A professora disse para eu falar tudo muito bem, que fazia bem às palavras que saem da boca! E eu falo, falo, falo cada vez mais e, à noite, quando me deito só vejo bocas e línguas. Bocas grandes cheias de dentes, línguas de várias cores como se tivessem febre. Muitos pesadelos. Quando acordo de manhã parece que nunca me calei, tenho a boca seca de ter falado a noite inteira, pelo menos é o que me diz o meu pai, que me tem de acordar porque eu não me calo. O que é que falo? Falo de falas. Falo...

Agarra em algumas pautas e começa a colocá-las no chão como se criasse um percurso ou um jogo da glória. Vai até junto da boneca, esconde uma mão atrás das costas e solta-a de novo para a frente com alguns dedos esticados (é um jogo que normalmente as crianças brincam e ganha a que tiver mais dedos esticados).

Par ou ímpar? Ímpar! Três! Ganhei!

Inicia os passos em cima das pautas e, à maneira que anda em cima das pautas, pode-se ouvir a escala, como se de notas se tratassem. Cada pauta é um nível diferente que pode ser uma melodia ou um exercício.

RESPIRAR!

Mas eu respiro. Respiro desde que nasci! E já nasci há 16 anos. Bem, se calcularmos que se em cada minuto respiramos 15 vezes, equivalente a 400 litros de ar numa hora, 10.800 litros de ar num dia, ou ainda 3.9 milhões de litros de ar num ano. Em dez anos já respirei 39 milhões de litros de ar, em 16 muitos mais... E não estou a contar com as vezes que corro para apanhar o autocarro nem quando toco flauta, que inspiro mais litros do que o normal.

- “Mas não tocas melhor que a professora!”

Nem quero. Qualquer dia temos de atestar os pulmões como se atesta um carro e, pelo andar da carruagem, o preço por litro do ar comestível deve valer os olhos da cara, já a contar que andaremos todos roxos, com os olhos esbugalhados, por andarmos sempre na reserva.

-Vá aguenta só mais um bocadinho...

Apneia não é bom para o cérebro, mas para estes exercícios não há melhor.

RESPIRAR!

Deixa o corpo comunicar com alguns movimentos: ventre, ombros.

Ombros para baixo? Sim, claro. Sem tensão no músculo esternocleidomastóideo.

Isso é onde?

Sim, professora, barriga para fora. Costas direitas. Rabo para trás? Não? Sim, o diafragma. Inspirar. Palato subido.

Vocalizos com vogais.

Respiração Diafragmático-Abdominal. Claro que sei. Começa aqui e termina ali.

Respiração calma, regular e harmônica - Organismo equilibrado e mente calma;

Fase inspiratória balanceada com fase expiratória -Indivíduos pacientes e persistentes;

Respiração profunda e ritmada - Pessoas ativas e energéticas.

É estranho precisarmos tanto de aprender a fazer uma coisa que já fazemos desde que nascemos. Sempre respirei! É como se de repente, para vermos, precisássemos de frequentar aulas de “piscanço” ocular.

Para o público

-Meninos vamos lá, então, começar a nossa aula. Abram e fechem os olhos duas vezes. Revira para o lado esquerdo. Agora revira para o lado direito. Olhar de esguelha, olhar de cima...

Os pés devem estar afastados na direção dos ombros, coluna reta, ombros e braços relaxados para não tensionar o pescoço, queixo reto, olhando sempre para frente, não fixar o olhar em nenhum ponto para não perder a concentração. Por isso tenho de encontrar vírgulas ao longe para ajudar na projecção da voz.”

Pausa

Professora, quando é que começo a cantar?

Música que realce a importância da respiração.

Continua a música

Começa a escrever nos espelhos pautas e notas musicais.

Cinco linhas, quatro espaços, como a nossa mão... como as cordas do violino! E cinco como as da guitarra...

Não? Tem seis? Pois tem, professor, enganei-me. Ainda me baralho muito. São muitas linhas juntas.

Mas eu não sei se quero aprender isto tudo. Não preciso, eu gosto é de cantar! Estas letras não são letras. Porque é que tenho de saber isto tudo?

Apaga o que escreveu. Coloca as pautas do chão em forma do jogo da macaca e começa a jogar.

Já sei contar até 10, sei escrever o meu nome todo. Às vezes ainda me engano e faço as maiúsculas muito maiúsculas. A mãe e o pai até me queriam levar ao doutor da vista, mas eu vejo muito bem, só não consigo entender quando as letras são mais pequenas, canso-me muito e dá-me vontade de dormir. Os olhos começam a ficar muito molhados e fica tudo embaciado. E, então, começo a cantar e eles secam...

Pimpão (um excerto)

Está na hora?

Apressa-se a juntar as pautas e pega nelas. Espreita.

Dizem que é preciso ter talento para entrar ali. Ser bom aluno não é para todos. É preciso entrar em fila única, estar bem despenteado, ter ouvido absoluto, marcar o passo com a pulsação, ter um bom ritmo de trabalho e aprender presto. Dizem que é talento, saber ler as notas, porque precisam de alunos para pagar aos professores. Foi sempre assim e eu ESTOU FARTA!

Dizem que é preciso talento para andar com estas folhas todas, marcar horas para tocar. TODOS OS DIAS ESTUDAR UM POUCO. Exercitar os dedos, exercitar os

reflexos musicais. Ser músico é ter disciplina até pirar da cabeça e começar a ter talento. Depois de ficarmos malucos, qualquer um tem talento para alguma coisa, não é? Dó, Ré, Mi... Dó, Ré, Mi

Fontane, Hindemith, Hannon... pan pan pan pan... 1, 2, 3, 4

Parecemos soldados em Guerra. SOLDADOS: Marchar!

Música de Marcha

Agora... aquecer!

Deita-se e começa com abdominais.

Levanta-se rapidamente e canta sempre a Marchar.

Cantar doente! Esquerda...

Com alergia! Direita...

Nariz entupido! Hei!

Cantar e dançar!

Corre para debaixo do piano novamente. Acaba a música subitamente.

- Quero ficar aqui! Deixem-me estar. Esta é a minha casa da floresta. Aqui é a cozinha, aqui a sala, aqui o quarto. Gosto de ficar a espreitar para ver quem passa.

De dentro do piano retira uma flauta à qual lhe é retirado o bocal. Inicia uns sons, como respiração, entre outros. Debaixo do piano pode-se criar um ambiente acústico onde, com alguns batimentos, se pode simular a batida do coração e alguma ansiedade.

Sai do piano

A minha cadeira ainda está vazia...

Senta-se ao espelho. Embacia o espelho com o bafo da boca e desenha um 9. À volta escreve os números mas em tamanho mais pequeno.

Espelho meu, existe algum nove mais bonito do que o meu?

Que vergonha... como é que um número nos pode deixar tão envergonhados? É só um número. Nove! Seis mais três, quatro mais cinco, três vezes três, dois mais sete, dez menos um... dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, ré

Inicia vocalizos com estas nove notas com as vogais e consoantes.

Brrrrr

Caretas

Começa-se a ouvir a introdução em piano de Habanera mas não inicia na altura certa porque ainda está a falar (L'amour est un oiseau rebelle)

Vou crescer e ser uma grande cantora. Já me estou a ver vestida de Carmen dos pés à cabeça, a erguer o pescoço e a soltar paixão...

Música L'amour est un oiseau rebelle

Alguém pode fechar a porta, por favor? Estou a sentir uma corrente de ar. Aliás, já não estou a conseguir respirar como deve ser, porque me entra mais ar pela boca por milímetro quadrado do que a sua capacidade. Deve ser do palato. Tenho de o levantar mais.

Começa a levantar o palato com o dedo e observa o interior da boca.

Não, não pode ser... tenho bichas no sininho! (ou “as amígdalas inflamadas”)

Eu tenho isso escrito em algum lado. Onde é que eu meti os apontamentos? Eu guardei-os, eu sei que os guardei muito bem para não os perder, mas quem se perdeu fui eu não foram eles. Anita, encontra-te, JÁ!

Já sei... já sei...

Corre para o piano, empurra o pianista e levanta a tampa do banco onde ele estava sentado. Retira uma série de papéis.

Streptococcus. Vou morrer...

De vergonha morre muita gente. Eu vou morrer de vergonha. Pai! Tenho medo...

Continua a ler.

“Úvula inchada e dor de garganta.”

- Dificuldade em engolir;**
- Presença de manchas brancas na garganta;**
- Dor de cabeça;**
- Aperto na garganta.**

ALGUÉM FECHA A PORTA SE FAZ FAVOR?

- Desejo frequente de tosse.

Tenho de me agasalhar. Zauberflöte (A flauta mágica)

Simular arrepios de frio.

Retira de dentro de uma mala vários cachecóis até ficar excessivamente enrolada.

“Às vezes, um corpo estranho pode ficar preso na garganta e isso leva à inflamação dos tecidos envolvidos. Tais substâncias podem ser peixe e ossos de galinha.”

Ossos de galinha? Comi canja... ai, foi isso.

Começa a puxar o vômito desesperada

Preciso de água. Tenho um osso espetado na Úvula.

O Pianista vai buscar um copo de água.

É giro, ele... ainda não tinha reparado, mas de pé nota-se melhor.

Tinham-me dito para comer massas. Muitas massas. Massas, maçãs, mel... Coisas começadas por M.

Obrigada. Como é que se chama?

Prova a água e, assim que ouve o seu nome, cospe a água toda.

Pianista – Mário.

Mário?

No caso de ser rapariga:

É gira, ela... ainda não tinha reparado, mas de pé nota-se melhor.

Tinham-me dito para comer massas. Muitas massas. Massas, maçãs, mel... Coisas começadas por M.

Obrigada. Tem um vestido muito bonito.

A pianista não responde e, assim que se vira e se vai sentar, prova a água e cospe-a, molhando as costas da pianista

Está fria. Não posso beber coisas frias.

Açafrão e mel... já ouviu falar? Devo ter isso no estojo de pronto socorro.

Encontra-o

Pronto! Socorro... não tenho açafrão. Pastilhas, gengibre, chá de pétalas rojas, canela, spray para a bronquite, antibiótico... que é isto? Gotas para, para quê? Mel!

Coloca o dedo no mel e chupa-o.

Tenho de levantar o palato. Oooo

Não lhe podemos dizer: "palato, tens de estar sempre levantado", não é? É como tudo... tudo se levanta com o treino.

Parece que a voz melhorou qualquer coisa, não acha?

Retira um gravador pequeno e começa a gravar. Música Nessun Dorma.

Isto sou eu?

Não devo ter aquecido bem a voz.

Vocalizos.

Começa-se apenas a ouvir o acorde inicial. Inicia o vocalizo e cala-se à espera que o piano acompanhe os restantes.

Sim, professora. Desculpe.

Vocaliza a medo apenas com o início do acorde.

Tenho de interiorizar a música, entender as palavras, eu sei.

Ninguém dormirá!... Ninguém dormirá! Nem tu princesa!

Hum..

Em forma rezada

O príncipe desconhecido (Calàf)

Que ninguém durma!

Que ninguém durma!

Nem tu, ó Princesa

No teu quarto frio, olha as estrelas

Tremendo de amor e de esperança

Mas meu segredo permanece guardado dentro de mim

O meu nome ninguém saberá

Não, não, sobre a tua boca o direi

Quando a luz brilhar.

E o meu beijo quebrará

O silêncio que te faz minha.

Coro

O seu nome ninguém saberá

E nós teremos, oh!, que morrer, morrer

O príncipe desconhecido (Calâf)

Parta, oh noite

Esvaneçam, estrelas

Ao amanhecer eu vencerei!

Vencerei! Vencerei!

Pois, acho que já entendi... Mas isto é uma ameaça! As ameaças são crime, ó príncipe Calâf não sei de onde! Isto de amor não tema nada. Mas ninguém prende este tipo? Hoje em dia era violência doméstica...

- Hum, esta não é tão difícil.

“aleluia; aleluia, aaaaaaaaleluia”

Cantando com a mesma melodia mas usando a palavra “Colatura”

Está bem temperadinha, mas só com uma palavra é bem mais fácil e nunca nos enganamos. Brilhante!

Confiança, sim.

Eu confio professora, mas às vezes tenho aqui um nó. Tenho de pensar em tudo ao mesmo tempo. O vestido aperta-me as mamas. Não gosto de salto alto e tenho um dedo a latejar. Está encostado ao do lado e encavalitado, porque não tem espaço. Acho sempre que estou a fazer caretas e que gozam comigo. Tenho medo que me falte o ar ou de me babar. Apanhei um bocado de frio e agora tenho catarro. Passei a noite toda a beber chá de cebola e a comer mel e agora dói-me a barriga e tenho sono. Estou cansada e tenho medo de me esquecer da letra! As minhas colegas cantam tão bem...

Parece tudo tão fácil. Parece que aparecemos vestidas de divas e cantamos como sereias para os marinheiros. Parece tudo perfeito e fácil. Até os duetos se cantam a solo!

Dueto dos Gatos - Rossini

Os artistas são uma raça medíocre num mundo mundano. Se fizermos bem ninguém se lembra, se fizermos mal ninguém se esquece.

Não sei se estou preparada para isto. Não sei se quero que o vestido me continue a apertar as mamas, ou ter os pés doridos dos sapatos que nunca uso. E ter o cabelo bonito e brilhante da laca e os lábios pintados para se ver bem a articulação da boca. Não sei se quero continuar a ouvir as escalas e a deixar-me levar pela harmonia do piano. Não sei se quero continuar a ser aquilo que SEMPRE quis ser, porque tenho medo!

A arte é medo. Quando se entra não se sai. Não é como ir ao banco levantar dinheiro e ir fazer compras para a baixa, para voltar a entrar e levantar mais dinheiro e um dia ficar cheia de dívidas. Arte não é escolha, não é decidir, não é vontade própria. Não é um casamento que se faz e desfaz. Arte está aqui, ali e acolá. Arte é sangue. Arte dói. E eu tenho medo dessa dor, porque não há pronto socorro capaz de curar a doença, porque não sei se existe doença. A Arte cura-nos e mata-nos a seguir.

Pai, tenho medo...

Mãe, não chores.

Música (ainda não sei que música colocar)

Vai ao espelho e muda-o de lugar. Roda o banco até ficar mais alta.

Quem sou eu? Quem sou eu agora? Temos de ser bons? Não! Temos de ser os melhores!

Descalça-se

Terra a terra, sou eu. Quero crescer. Sou uma árvore com grandes raízes, tronco fino e copa viva. Quero transformar a minha voz num eco para os pássaros não terem medo de fazerem os seus ninhos e vê-los aprenderem a voar por cima das nuvens. Somos nós que escrevemos quando e o que vamos reler, somos nós que decidimos os medos. A pior crítica que tenho vem de mim mesma. Hoje valorizo-me.

Mas e o resto? A emoção, o espírito. É isso que o público quer sentir.

No momento em que subimos ao palco e temos um público que espera o melhor de nós a pressão é enorme! Aprendi a dar o meu melhor e a sentir-me muito bem com isso. Hoje olho-me ao espelho e vejo-me diferente. Se antes a professora dizia para eu deixar o tricot, agora visto-me com as malhas que construí nas aulas. O vestido já não me aperta e não preciso de cantar de salto alto. Gosto de cantar e olhar as almas nos olhos e não 4 cm mais acima da minha testa. Chamam-lhe falsa humildade, eu chamo-lhe amor.

Aprendi a seguir os meus ideais de vida e a valorizá-los. Eu, para mim, sou única. Escolho, decido. Chamam-lhe egoísmo, eu chamo-lhe autoestima.

Aprendi que não é derrubando os muros altos que os conseguimos ultrapassar. É abrindo um buraco e construindo uma porta, por onde outros também consigam passar. Chamam-lhe oportunismo, eu chamo-lhe união.

Aprendi que o que aprendemos é fruto da nossa disponibilidade, da nossa humildade e amor, da nossa autoestima e da nossa união. Esse fruto dará outra semente depois de secar que voltará à terra, germinará, ganhará flor e terminará de novo num belo fruto. Chamam-lhe sorte. Eu chamo-lhe luta.

Sabes, pai, o medo foi embora. Agora, esta é a minha casa. A minha casa da floresta.