

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**QUANDO A PERSONAGEM NÃO PODE MAIS FALAR,
CANTA: ORGULHO E PRECONCEITO
UM MUSICAL CONTEMPORÂNEO**

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM TEATRO – ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

Francisco Walmir Pessoa Júnior

Amadora | Fevereiro | 2019

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**QUANDO A PERSONAGEM NÃO PODE MAIS FALAR,
CANTA: ORGULHO E PRECONCEITO
UM MUSICAL CONTEMPORÂNEO**

Francisco Walmir Pessoa Júnior

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, realizado sob a orientação científica de Professor Doutor Armando Nascimento Rosa [Professor Adjunto da ESTC, da área de Teoria]

Amadora | Fevereiro | 2019

*À minha mãe,
ser firme e gentil que tantas vezes me embalou
com voz de cabeça quando eu nada sabia sobre a
existência humana,
muito menos dos conceitos em torno da voz.
Hoje eu sei que me embalavas com voz de
cabeça, mamãe, bafejando-me com o teu amor infinito.*

Agradecimentos

Em primeiro lugar, ao meu orientador Professor Armando Nascimento Rosa, pela notável abertura, inteligência e cultura com que me conduziu nesta pesquisa, sempre disponível e dadivoso.

Professores António Neves da Silva, Ciro 'Luca' Aprea, José Pedro Caiado, Maria Repas Gonçalves e Sara Belo pela vossa dedicação e maestria com que desempenharam/desempenham os seus trabalhos, bem como Luísa Marques, bibliotecária incansável da ESTC.

Manuel Coelho, Teatro da Malaposta e toda a sua equipa.

Equipa *Orgulho e Preconceito – Um Musical Contemporâneo*: aos queridos actores/cantores Andreia Ventura, Beatriz Teixeira, Carina Leitão, Carlos Martins, Chris Santos, Daniela Onis, Eunice Osório Ferreira, Inês Marcelo Curto, Joana Duarte Silva, Jorge Pereira, Mário Redondo (por tudo) – aos músicos Dinis Carvalho, Hélder Alves, João Alves, João Luís e Pedro Barbosa por tão grande entrega.

Ana Rita Inácio, Cândido Fernandes, Miguel Tapadas, Pedro Gerardo (amor vincit omnia), Sónia Aragão, Paula Careto, parceiros nas artes e na amizade.

Carlos Martins, Inês Madeira, e Sérgio Pancadas, por terem sido um porto seguro onde pude ancorar.

Ana Santos e Paulo Santos pelo vosso empenho e criatividade.

Ana Cristina Mota Pinto, Joana Reais Pinto, e Paulo Carrilho, pelas conversas, e pelas revisões.

Professores Filipa Lã, Luís Manuel Bernardo e cantor Christian Luján pela partilha do vosso conhecimento e experiência, pelas conversas e pelas gentis entrevistas que me concederam. À Beatriz Jorge pelo diagrama dos focos.

Domingos Machado, Lila Amaral e João Duarte Nobre pela amizade e estima.

Resumo

Este Trabalho de Projecto, levado à cena no Auditório do Centro Cultural da Malaposta, no âmbito da minha conclusão prática de Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas, vertente de Teatro – Música, teve a sua estreia no dia 30 de Novembro de 2012, na forma de um espectáculo de teatro musical, tendo estado em cena até fim de Dezembro do mesmo ano.

Orgulho e Preconceito – Um Musical Contemporâneo surge do meu desejo de fazer uma adaptação de uma obra clássica, preferencialmente uma que não tivesse sido executada/adaptada demasiadas vezes em português. Surgiram várias hipóteses, nomeadamente a ideia de adaptar uma ópera clássica ao registo de teatro musical e contemporâneo, coisa que já vem sendo feita na Broadway e West End (e.g.: *Rent* – inspirado pela ópera *La Bohème*, *Miss Saigon* – Inspirada pela ópera *Madame Butterfly*). Tal escolha teria seguramente simplificado uma grande parte do trabalho (ou talvez não), sobretudo na parte musical, caso a opção tivesse sido usar as músicas da própria obra já existente.

Mas não foi o que aconteceu. Quando de repente me reencontrei (nos reencontrámos), com a belíssima obra de Jane Austen, *Pride and Prejudice*, a decisão ficou tomada.

Adaptaríamos o romance de Austen para português, a uma época moderna não identificada. Com texto, música, encenação, coreografia e todas as coisas inerentes à adaptação de – *Orgulho e Preconceito – Um Musical Contemporâneo* totalmente originais.

Palavras-chave: Teatro Musical, adaptação, composição, criação, autoria, voz, movimento, emoção

Abstract

This Project took to the stage of the Centro Cultural da Malaposta and was the final piece of my Masters degree in Theatre, specialising in Performing Arts (Theatre/Music). It premiered on 30th November 2012 as a musical theatre piece and ran until the end of that year. *Pride and Prejudice - A contemporary musical* was born from my desire to make an adaptation of a classic work, preferably one that had not been “overdone” too often in Portuguese. Several hypotheses arose, in particular the idea of adapting a classic opera to a contemporary musical theatre piece; something that has already been done on Broadway and the West End, e.g. *Rent* - inspired by the opera *La Boheme* and *Miss Saigon* - Inspired by the opera *Madame Butterfly*. Such a decision would have certainly simplified the majority of work (or maybe not) especially musically had I chosen to use the original score. But that was not the case! On revisiting the beautiful work that is Jane Austen’s *Pride and Prejudice* my decision was made. We would adapt the classic Austen novel to the modern time/period, giving a Portuguese text, composing music, inventing staging and choreography to create *Pride and Prejudice – A Contemporary Musical* a totally original piece.

Keywords: Musical Theatre, adaptation, composition, creation, authorship, voice, movement, emotion

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	10
1. NO PRINCÍPIO ERA O DRAMA, A MÚSICA E O MOVIMENTO	11
1.1 Quando a personagem não pode mais falar ‘des-fala’, quando não pode mais cantar ‘des-canta’	15
1.2. A orquestração das várias camadas	18
1.3. Canto é canto! Será?.....	21
1.4. Um corpo estranho.....	23
1.5 O ego	24
1.6. O encorajamento	27
2. A VOZ E AS EMOÇÕES – DENTRO E FORA DA CRIAÇÃO CÉNICA	29
2.1 A emoção e os seus extremos	31
2.2 A voz e o choro	33
2.3 A voz e o riso.....	36
2.4 A modulação da voz e das emoções, seus contrastes e contrapontos	38
2.5 A voz, a espiritualidade e a metafísica.....	40
3. A VOZ NO CORPO EM MOVIMENTO	46
3.1. Consciência do actor em cena:	48
3.2. Laban e o domínio do movimento:	49
3.3. Actioning ou verbos de acção	49
3.4. Imobilidade activa.....	50
3.4.1. Ocupação do espaço circunscrito	52
3.4.2. Ocupação do espaço circunscrito: A voz dissociada do movimento.....	53
3.4.3. Partitura de movimento	53
3.4.4. Ocupação do espaço circunscrito – simples: som concordante com o movimento	53
3.4.5. Ocupação do espaço circunscrito – composta: som discordante do movimento.....	54
3.4.6. Ocupação do espaço circunscrito - canção	54
CONCLUSÃO	55
BIBLIOGRAFIA	57
ANEXO I – Guião, sinopse, cartaz, partituras e cifras	
ANEXO II – Diário de bordo	
ANEXO III – Vídeos, áudios e fotografias	
ANEXO IV – Entrevistas	

“O orgulho é a certeza emotiva da grandeza própria. A vaidade é a certeza emotiva de que os outros vêem em nós, ou nos atribuem, tal grandeza. Os dois sentimentos nem necessariamente se conjugam, nem por natureza se opõem. São diferentes, porém conjugáveis.

O orgulho, quando existe só, sem acrescentamento de vaidade, manifesta-se, no seu resultado, como timidez: quem se sente grande, porém não confia em que os outros o reconheçam por tal, receia confrontar a opinião que tem de si mesmo com a opinião que os outros possam ter dele.

A vaidade, quando existe só, sem acrescentamento de orgulho, o que é possível, porém raro, manifesta-se, no seu resultado, pela audácia. Quem tem a certeza de que os outros vêem nele valor nada receia deles. Pode haver coragem física sem vaidade; pode haver coragem moral sem vaidade; não pode haver audácia sem vaidade. E por audácia se entende a confiança na

iniciativa. A audácia pode ser desacompanhada de coragem, física ou moral, pois estas disposições da índole são de ordem diferente, e com ela incomensuráveis.”

O Livro do Desassossego (Pessoa, 2001)

INTRODUÇÃO

Após alguns anos de experiência na área de Teatro Musical, tendo sido dirigido por nomes como Fernando Gomes, Filipe La Féria, Henrique Feist, entre outros, em obras inspiradas não só nos clássicos da Broadway e do West End, mas também em algumas adaptações de clássicos da literatura, o meu interesse em explorar esta vertente artística cresceu, dando origem a pequenos grupos compostos por integrantes que partilhavam os mesmos interesses nesta vertente artística.

Dessas experiências nasceriam, alguns anos mais tarde, os Karadepalko, grupo que foi criado por mim com o objectivo inicial de recriar pequenos *highlights* de teatro musical. Apesar de não ser um grupo com uma estrutura formal, com um registo e sede própria, este grupo é, na sua maioria, composto por profissionais do espectáculo, nomeadamente actores e cantores, com alguma experiência em dança.

Depois de um convite do Centro Cultural da Malaposta, feito aos Karadepalko, para uma potencial sinergia na criação de uma peça de teatro musical com temática aberta, concluí que a decisão mais acertada seria fundir o meu trabalho final de mestrado nesta co-produção do Centro Cultural da Malaposta e dos Karadepalko.

Várias etapas deste processo tinham sido alcançadas para que eu pudesse dar início ao trabalho:

- I. Tinha um grupo com o qual poderia trabalhar;
- II. Uma sala onde poderia apresentar o projecto;
- III. Uma co-produção com o Centro Cultural da Malaposta

Contudo, continuava a faltar o mais importante: a história.

Este relatório tem como objectivo fazer um percurso por todo o processo de construção deste Trabalho de Projecto. Desde a procura do tema, às surpresas e desafios do encontro com o mesmo, até à sua concretização, sintetizando o que efectivamente foi relevante do ponto de vista pessoal, artístico, académico e científico. Estes pontos de relevo foram, portanto, divididos em três capítulos, alguns anexos, bem como excertos do meu diário de bordo, provavelmente uma das partes mais solitárias desta caminhada.

Todavia, no tocante a todo este percurso, cito ainda o paralelismo de John Kenrick, quando na introdução do seu livro *Musical Theatre – A History* (Kenrick, 2010) evoca o tema principal de *O Feiticeiro de Oz*. Kenrick diz que, à semelhança das necessidades das quatro personagens principais desta obra, qualquer peça de Teatro Musical tem que ter:

- . Um cérebro: Inteligência;
- . Um coração: Emoção e atracção;
- . Coragem: Ter ousadia para fazer algo novo;
- . E que a combinação destas três coisas alcance o público.

1. NO PRINCÍPIO ERA O DRAMA, A MÚSICA E O MOVIMENTO

Jean Tardieu, artista e dramaturgo francês, referiu uma vez - no contexto de vários estudos realizados pela Unesco na década de sessenta com a participação de vários artistas e criadores – que a história deu muitos exemplos de cerimónias de grupos onde o discurso, a canção e o drama foram várias vezes combinados para evocar um mito ou exaltar o divino. E diz que mais tarde, os valores da arte musical, dramática e visual, pertencentes a esses rituais, foram-se desligando gradualmente desses ritos, assumindo uma vida própria – pelo menos no mundo ocidental. Tardieu referiu ainda que a forma mais rica, mais completa, dessa nova vida, é o que actualmente conhecemos e denominamos de “Teatro Lírico” ou “ópera”, que foi anteriormente conhecida como *dramma per música* (drama com música), tendo nascido em Florença na transição do século XVI, derivando em parte da *sacre rappresentationi* ou dramas sagrados, populares em Itália em meados do século XVI. Estes dramas eram cantados e mimados, contendo ambas as categorias de música: religiosa e profana; compostos também por prelúdios instrumentais e interlúdios com dança. Tardieu refere que outra fonte de influência da *sacre rappresentationi* foram os madrigais, onde as sequências corais serviam de base para a acção do discurso falado, dando suporte ao diálogo cantado e ao solilóquio, através de um discreto comentário instrumental. (Bornoff, 1968)

Quando decidi que o projecto final de mestrado seria *Orgulho e Preconceito – Um Musical Contemporâneo*, sabia claramente que estava diante de um grande desafio, muito possivelmente um dos maiores em que já estive envolvido e onde tantas funções acumulei ao mesmo tempo. Por todas as razões e mais alguma, era um acto de grande atrevimento e ousadia. Estava decidido! Era no universo fascinante de Jane Austen onde eu iria mergulhar entre os meses de Agosto e Dezembro de 2012.

Outra coisa também tinha muito clara, queria cuidadosa e respeitosamente trazer as personagens de Jane Austen para os tempos modernos. Apesar de adorar a obra original, não queria cair na “discrepância” de que fala Federico Heinlein no seu artigo para uma revista académica chilena – “Relación entre Música y Texto en el Teatro Musical del Siglo XX”(Heinlein, 1978) Heinlein comenta que vários compositores contemporâneos tendencialmente se inspiram em textos universais, principalmente do século XIX, período com o qual, como músicos, quase sempre estão em ‘conflito’. Acerca desse conflito, Heinlein afirma que esta é a razão pela qual as personagens e as suas respectivas situações nessas obras frequentemente correspondem a épocas passadas, discrepantes da música do nosso tempo. O que faz com que muitas vezes a partitura seja incapaz de transpor, por si só, uma ópera ao século XX.

Aliás, no que se refere a ópera, Federico Heinlein começa o seu artigo exactamente com a seguinte questão: por que é que actualmente se fala de teatro musical e não de ópera?

Segundo Heinlein, a ópera tem conotações tradicionais que não estão de acordo com o que muitos criadores têm buscado desde há quase mais de meio século. Talvez seja essa a razão dessa exclusão do teatro musical e da opereta da categoria operática, o que para Heinlein é uma exclusão injustificada.

Presumo que, o que Federico Heinlein tenha querido dizer não fosse uma questão de hipervalorização de um sector em detrimento do outro, mas sim que a própria origem da ópera tenha características muito parecidas com o que poderíamos chamar de “a evolução do teatro musical”. Heinlein cita, por exemplo, que as primeiras incursões operáticas (por volta de 1600) advieram de temas que na sua totalidade, eram quase todos mitológicos, no entanto, as suas composições eram altamente modernas para a altura.

É possível que esta tenha sido a minha motivação de, num gesto quase “inconsciente”, transpor de forma despreziosa, mas atrevida, um universo tão vasto e tão cheio de extremos; o rico e o pobre, o simples e o complicado, o provável e o improvável, e pelo meio, uma gama de matizes de cinzentos entre o preto e o branco que compõe este universo fascinante Jane Austen. É mais do que um mero romance entre uma rapariga pobre, Lizzy Bennet e de um rapaz rico e orgulhoso, Mark Darcy, mas também uma análise sobre quando o que temos ou deixamos de ter nos sentenciamos ao ser; é a história de duas famílias com valores e princípios muito diferentes, mas perfeitamente justificáveis perante a realidade em que vivem.

A escolha desta obra não foi aleatória, visto que as principais condições necessárias à realização deste projecto seriam: considerar a relevância da obra como objecto de pesquisa artística e académica; a corrente de público da sala de espectáculos em questão; e que preferencialmente fosse uma obra que estivesse em domínio público.

As finalidades e as delimitações do projecto já estavam estabelecidas, consolidando desta forma os meus objectivos gerais:

- Adaptar *Orgulho e Preconceito* para português contemporâneo
- Adaptá-lo em estrutura de teatro musical, ou seja, contar a história de forma que a mesma fosse descrita através de diálogos, canto e dança.

Como fazer então? Por onde começar? Para Federico Heinlein a criação deve ser um acto de contemplação. E considera que talvez haja quase sempre algo de narcisista no acto composição/criação, para que o compositor se sinta inspirado pelo seu próprio texto/libreto, porque geralmente um músico necessita que a sua inspiração lhe chegue de fora. Afirma ainda, que os melhores libretos não se medem pelo seu valor absoluto, mas pelas suas

carências, porque o libreto ideal carece sempre da música que o compositor está destinado a suprir.

Dada a ausência da tradição cultural do teatro musical em Portugal, comparativamente a países como Inglaterra e os Estados Unidos – sendo que aqui a vertente mais próxima, relativamente à tradição, é o teatro de revista português –, foi inevitável que eu seguisse alguns parâmetros dos musicais clássicos e até mesmo da ópera, para elaborar a minha metodologia de trabalho. Esta pesquisa foi feita através de material audiovisual, guiões/partituras de várias obras, designadamente algumas que já tinha representado.

Do ponto de vista dos objectivos específicos, estabeleci a seguinte ordem:

- Desagregar e desligar esta montagem de outras montagens clássicas;
- Pesquisar adaptações contemporâneas desta obra;
- Analisar de que forma poderíamos manter os conteúdos sociais, poéticos e líricos;
- Adaptar e suprimir algumas personagens e cenas;
- Ponderar de que forma a supressão ou adaptação de cenas e nomes tornaria esta obra mais acessível;
- Formar equipa criativa e elenco;
- Distribuir personagens;
- Adoptar metodologia de trabalho;

O maior desafio na adaptação e composição desta peça de teatro musical foi ‘desespartilhar’ a obra de Jane Austen, ou seja, durante todo este processo criativo houve uma necessidade tremenda de desligamento da influência que as adaptações de época feitas para o cinema e para o teatro tiveram sobre nós, nomeadamente sobre tudo o que era relativo à parte plástica (figurinos, cenários), e da própria linguagem do livro em português, que apesar de muito bem traduzido, não se adaptaria à versão mais corrente que nos tínhamos proposto fazer. Apesar do nosso intento em nos focarmos na contemporaneidade, não queríamos, contudo, perder a essência e conteúdo da obra escrita, que ia muito além do orgulho e do preconceito, temas que deram título à própria obra de Austen. Era importante não perdermos as temáticas sociopolíticas, nomeadamente as questões sobre os casamentos por interesse, bem como a lealdade e a integridade em face das adversidades, e o amor nas mais variadas formas: romântico, fraterno, filial, narcisista, entre outros presentes nesta obra.

A adaptação do texto teve a colaboração de mais dois co-autores para além de mim: Pedro Gerardo, cantor com habilitação formal em Gestão e meu parceiro de escrita de outros projectos e Carlos Martins, cantor e actor com formação em Línguas e Literaturas Modernas, com relevante experiência em traduções não editoriais.

As letras e as músicas das canções foram compostas por mim, com a colaboração de Miguel Tapadas e de Cândido Fernandes nos arranjos e na direcção musical, ambos com habilitações musicais a nível superior. Tive ainda a colaboração de Sónia Aragão na assistência de encenação, Paula Careto na coreografia, Inês Madeira na direcção vocal, Paulo Santos no desenho de luz, Natércia Costa na cenografia, Lila Amaral e Manuel Moreira nos figurinos. A produção executiva, comunicação, design e multimédia, estiveram a cargo de Sérgio Pancadas, Ana Santos, Inês Marcelo Curto e Ana Rita Inácio, respectivamente. Todo o espectáculo foi acompanhado por música ao vivo com uma banda composta por quatro instrumentos: Piano – Cândido Fernandes, Percussão – João Luís, Contrabaixo (arco e pizzicato) – João Alves e Pedro Barbosa e Saxofone – Hélder Alves e Dinis Carvalho. O elenco foi composto por Andreia Ventura, Beatriz Teixeira, Carina Leitão, Carlos Martins, Chris Santos, Daniela Onis, Eunice Osório Ferreira, Inês Marcelo Curto, Joana Duarte Silva, Jorge Pereira, Mário Redondo e Paulo Carrilho (ver ANEXO I).

Após termos formado a equipa de trabalho, a condição *sine qua non* para escolhermos e a aplicarmos a metodologia de trabalho mais pertinente foi fazermos um diagnóstico, sobretudo considerando que se tratava de um elenco heterogéneo, quer do ponto de vista de formação quer do percurso e experiência profissional. Coube-me a mim o repto de passar a visão e os respectivos avanços e potenciais recuos desta metodologia, que teve três fases: uma fase inicial, cujo tratamento foi directivo, ramificou-se em dois moldes: um mais expositivo, porém breve, o outro mais demonstrativo, sem que neste último o actor tivesse que fazer uma imitação da minha abordagem do texto ou canção, mas que encontrasse um lugar, uma imagem, uma emoção que o pudesse ajudar a interpretar a obra apropriando-se de forma personalizada de cada cena; a segunda fase, contudo, foi notoriamente menos directiva, isto é, mais activa e interrogativa. Nesta etapa os actores não só propuseram como também questionaram e reflectiram sobre as cenas, sobre o percurso das personagens e muitos outros aspectos da obra; a terceira e última fase, foi um retorno ao modelo directivo, fase em que usei os nossos ensaios e experimentos para consolidar o projecto, deixando sempre margem para o reeditar e o visitar. Todavia, métodos e paradigmas à parte, acredito que o aspecto humano de cada um de nós, bem como as nossas vivências, terão certamente contribuído sobremaneira para que este projecto cumprisse os objectivos iniciais.

Considero importante referir que neste relatório não só discorrerei sobre a trajectória deste projecto, como também falarei sobre a aplicação, influência e impacto que, paralelamente, estas experiências tiveram na minha vida como intérprete e como formador; da forma como inquestionavelmente me direccionaram para certas buscas e indagações

que, acredito, terem sido importantes para consolidar a minha metodologia e moderar as minhas inquietações artísticas e educacionais.

1.1. Quando a personagem não pode mais falar ‘des-fala’, quando não pode mais cantar ‘des-canta’

Ao longo da minha carreira artística, tive o privilégio de pisar o palco e de trabalhar nos bastidores em diversos espectáculos de teatro, de ópera e de teatro musical, sendo o terceiro género, definitivamente, aquele com o qual me identifico mais e sobre o qual acabei por ter mais formação. Destas incursões, uma das coisas que mais me chamava a atenção em qualquer uma delas, era verificar que, geralmente, a transição dos registos vocais – no discurso falado para o discurso cantado e vice-versa – não era feita com naturalidade, quase como se de repente uma determinada personagem passasse a ser outra totalmente diferente apenas pela mudança de registo, sem que tal cambiante fosse necessariamente o objectivo final dos criativos (maestros, encenadores ou coreógrafos), ou mesmo dos autores da obra. Tratava-se apenas de uma percepção. Não é que, como intérprete, eu próprio conseguisse ultrapassar estas questões da naturalidade nas transições de uma vertente para outra. Reconheço ainda que na execução deste trabalho prático não terei alcançado, seguramente, a solução para esta minha inquietação em todas as cenas do espectáculo, contudo, tive a coragem de continuar a fomentar em mim próprio e nos intérpretes (actores/cantores, músicos e autores) um desassossego sobre este tópico, bem como experimentar ao máximo (consoante o tempo e logística disponível) estas possibilidades. Devo reconhecer que já não estava rodeado por uma equipa tão disponível e generosa há muito tempo. Com todos os percalços inerentes a uma produção desta envergadura, é certo que a dádiva suplantou os obstáculos.

Este foi um dos meus objectivos na composição e concepção de *Orgulho e Preconceito – Um musical contemporâneo*; de que a música ou o canto viessem como uma consequência emocional e não como mero artifício cénico, como se (e digo especificamente no caso do canto) surgisse porque as personagens já não podiam mais falar, então cantavam.

Tomemos como exemplo o caso de Darcy quando se declara a Lisa. Um homem, rico, possivelmente disputado por muitas jovens do seu estrato social, via-se agora atraído pelas suas emoções e totalmente esmagado por um amor completamente improvável e não só: inadmissível - para o que eram os seus padrões e princípios. Aquele homem vinha guardando um misto de sentimentos extremos: de um lado, a razão que lhe mostrava, como

que num *placard* luminoso, as diferenças sociais entre eles; do outro, a emoção que lhe gritava de um amor em total erupção. Esta relação estava marcada por falsos juízos e interpretações erróneas de ambas as partes. Pelos mais variados motivos, estas duas personalidades extremamente fortes nas suas convicções, foram impelidas muitas vezes pelas melhores intenções e pelos mais nobres motivos, mas as suas acções desencadearam equívocos quase irreparáveis. E no meu entender, qualquer canção ou ambiente musical que representasse este tipo situações (e outras contrastantes), tinha que conter uma carga emocional tão grande a ponto de substituir um grito ou pranto, fosse esse o caso.

“13 de Outubro de 2012

Tem que ser mais do que: “Olha, aqui ficava bem um dueto!” Mais um desacordo com um dos autores do texto. Ele acha que é texto a mais... Que nos musicais lá de fora é quase tudo cantado. Eu não entendo que (pelo menos neste caso específico) tenha de haver canções ou músicas só porque sim... Tem que ser um grito, tem que ser qualquer coisa, qualquer emoção. Ou será tudo uma questão estilística? Ou de gosto? Acho que não. Não pode ser só isso. Pelo menos neste caso não é isto. Acho... Tem que ser mais do que só dramaturgia.”

Diário de bordo – Francisco Pessoa Júnior
(ver ANEXO II)

Um dos pontos da obra de Jane Austen que retratam bem este tipo de emoção é o momento em que Darcy, um homem reservado e sisudo, mas eloquente e de uma educação invejável, faz a sua declaração de amor a Lisa de forma acidentada e trôpega, aqui representada pela nossa adaptação da mesma (Martins, Gerardo, & Júnior, 2012)

(ver ANEXO III, Vídeo OP parte 3, minuto 16:45):

“(Lisa dá de caras com Darcy no jardim da casa da sua tia Catarina)

Darcy: Lisa! *(Lisa não para)* Bem! Para onde vais tão decidida? E o meu primo?

Lisa: Deve ter entrado.

Darcy: Está um dia bonito, não está?

Lisa: Sim.

(Silêncio)

Lisa: Estás muito bem-disposto. Não conhecia esse teu lado.

Darcy: É verdade. Acho que é por estar em família. Sinto-me mais à vontade. Eu e os estranhos, já sabes como é que é.

Lisa: Ah pois, dás-te pouco com “estranhos”...

Darcy: Bem... não foi bem isso que quis dizer. Quero dizer, não vou negar que lá para os teus lados a fauna é bastante sui generis.

Lisa: Como assim fauna?

Darcy: Desculpa, é apenas uma forma de dizer... se é que me estás a perceber.

Lisa: Não. Não, estou. Queres explicar?

Darcy: Não é assim tão importante!

Lisa: Diz lá! (Júnior, Tapadas, & Fernandes, 2012)

Darcy: É que apesar de a tua família ser... um tanto ou quanto... peculiar, com valores que para mim são absolutamente questionáveis. (*canta*)

MÚSICA 24: recall ‘A TROÇA’

Darcy:

A.1

O que eu sinto por ti

Já não posso evitar

Já perdi a conta de todas as vezes

Que o teu amor em mim eu tentei apagar.

B.1

Já não quero guiar-me pela razão

Já não tenho forças para lutar

Contra este amor ardente

Desmedido e tão transcendente

Lisa: O que é que estás para aí a dizer? Amor? O que é que tu sabes sobre isso? Que não concordasses com a relação da minha irmã com o Bernardo, eu até percebo, mas o teu preconceito falar mais alto do que a tua amizade? Separá-los, porquê?

Darcy: Ouve Lisa, via o Bernardo tão cheio de planos, completamente apaixonado pela Júlia, enquanto que da parte dela não via grande entusiasmo e depois...

Lisa: Meu Deus! Eu sou a melhor amiga da minha irmã e até comigo ela hesita em falar sobre assuntos mais íntimos, quanto mais com outras pessoas? Sobretudo com o homem pelo qual ela estava profundamente apaixonada. (*dura*) Agora, em relação ao que se passou com o Frederico... Céus! Nem que fosse pela memória do teu pai! Mas não. Mais uma vez o teu orgulho e o teu preconceito falaram mais alto! (*pausa*) Não sei se me ofende mais tudo o que disseste sobre a minha família, antes da tua declaração de amor – capaz de comover qualquer rapariga – ou o teu ar de surpresa quando questionei os teus sentimentos. E és tão convencido que tinhas a certeza que eu ia render-me às tuas palavras. (*canta*)

música 25: recall “A TROÇA”

Lisa:

A.1

Eu nada te pedi
Nem um pequeno favor
Nem mesmo o teu coração
Que agora por mim está rendido
E inundado com tão grande amor

B.1

Já não tens que lutar contra esse ardor
Que perturba a tua perfeição
Foi apenas uma história
Só ofusca um pouco a tua glória

(Entra ensemble)

Lisa e Coro:

Somos mais do que um nome ou um lugar
Mais que propriedades e brasões
Nada disso nos define
Temos alma, temos emoções
E vivências!

(Fim do I Acto)”

1.2. A orquestração das várias camadas

Para mim tratava-se muito mais do que articular com os músicos a quantidade de compassos necessários para encaixar o texto. Ou a velocidade com que o actor deveria dizer o texto para coincidir com a sequência cantada, mais até do que o *break* dado pelo percussionista para facilitar a vida ao actor/cantor. Tudo isto tinha o seu lugar, mas não bastava por si só.

Pude experimentar em excertos, como o supracitado, o que disse Heinlein de que os músicos actuais concordam que o libreto é a base da partitura. O texto não deve somente servir as formas musicais, mas deve também, na medida do possível provocá-las. (Heinlein, 1978)

16 de Setembro de 2012

Nasceu hoje o primeiro esboço da primeira canção. Acho que vai ser uma valsa. Há-de servir o diálogo da Caroline+Lizzy+Mr.Darcy na manhã seguinte a Jane ter-se constipado.

Céus! O livro é mais complexo do que a malta esperava.

...Entretanto tenho dúvidas na nota (no tom do discurso) em que o Mr. Darcy deverá atacar. Um bocado grave demais, quer-me parecer. (Dúvidas entre Si menor ou Lá menor). Definitivamente (acho) que um harpejo pode dar a tensão necessária a tanta estranheza

Diário de bordo – Francisco Pessoa Júnior

(ver ANEXO II)

(ver ANEXO III, Vídeo OP parte 1, minuto 21:34)

Confrontei-me várias vezes com o que pessoalmente entendia como uma limitação, um empecilho, quer do ponto de vista do espectador quer como intérprete, quando a combinação de competências (representação, canto e/ou dança) surge como acto esquartejado e não como uma sequência diluída, como se do mesmo registo artístico se tratasse. Não me refiro, contudo, aos contextos em que esse sectionar de registos surge de propósito, com uma proposta cénica clara de ruptura e/ou mudança, mas àqueles em que esta cesura acontece por vícios do intérprete e por alguns equívocos relacionados à execução de um determinado estilo, ou até mesmo por parte do próprio director (encenador, maestro, coreógrafo) do projecto, que muitas vezes desconhece a importância destas transições e cambiantes.

O desafio, portanto, era, sobretudo nas transições do discurso falado para o cantado, torná-las o mais necessárias e imprescindíveis possível. Como se as próprias personagens já não o pudessem fazer de outra forma, gerando um clímax atingido através de uma transição diluída, independentemente da característica das personagens. O objectivo era muito mais do que suavizar a transição de registos, como é feito, por exemplo, no trabalho de técnica vocal (sobretudo para canto), através de exercícios que, para além de suavizar as transições, potencia maior elasticidade e amplitude da tessitura.

Talvez aqui a minha questão fosse um pouco mais subjectiva. Era mais do que “parolar”, que na linguagem teatral informal se refere ao acto de intercalar numa estrofe, ou secção cantada, palavras ou frases inteiras num registo falado, ou simplesmente diminuir a quantidade de notas cantadas dessa frase musical; ou ainda mais do que o *parlato*, termo equivalente frequentemente utilizado no canto com um objectivo semelhante. Esta minha inquietação estava para além dos domínios da técnica vocal por si só. Penso que tão-pouco se limita à função que o recitativo tem numa ópera ou num musical.

O meu objectivo era impulsionar e potenciar no intérprete a capacidade de ‘des-cantar’ a canção e ‘des-falar’ o discurso ou o texto – neologismos idiossincráticos de que a partir de agora irei fazer uso, por falta de melhor vocabulário para expressar o que pretendo transmitir, e por não ter encontrado nenhum estudo com a especificidade deste tópico, tive de me debruçar num trabalho de pesquisa, quer no repertório operático, quer no repertório de teatro musical norte-americano, inglês e não só, focando-me sobre os seguintes aspectos:

- A estrutura da obra e as suas várias camadas, ou seja, os tipos de combinações entre texto, música, canto e movimento e quando cada uma destas vertentes assume a função de “voz principal” ou mesmo de simultaneidade com uma ou mais vertentes e ainda a adição do(s) intérprete(s) e as consequências que isto poderá ter na execução, como resultado da soma de todas estas camadas;

- A caracterização das personagens através do seu naipe de voz, seja no registo falado ou cantado. No caso específico da ópera, por exemplo, esta caracterização segue paradigmas bastante particulares relativamente à distribuição e designação das personagens, como se os compositores quisessem situá-las e posicioná-las numa posição social, ou num traço de personalidade consoante o seu registo de voz.

Poderá ser apenas uma curiosidade e não se tratar de uma regra (até porque podemos verificar várias excepções), mas efectivamente essa designação é muito coincidente em vários compositores, que para caracterizar um certo perfil, como por exemplo o de uma jovem aristocrata, compõem esse papel num registo agudo; ou o de um rapaz varonil, que quase sempre é representado em registo mais grave (barítono ou baixo). Como podemos ver em alguns exemplos mais clássicos, nomeadamente das óperas *Dido and Aeneas* e *L’ elisir d’ amore*:

Obra	Personagem	Característica	Naipe
<i>Dido and Aeneas</i> Compositor: Henry Purcell Libreto:Nahum Tate	Dido	Rainha de Cartago	Soprano /Mezzo-Soprano
“	Aeneas	Príncipe de Tróia	Tenor
“	Sorceress	Uma feiticeira	Mezzo-soprano

L'elisir d'amore Compositor: Gaetano Donizetti Libreto: Felice Romani	Nemorino	Um simples campónio apaixonado por Adina	Tenor
“	Adina	Uma rica proprietária de terras	Soprano
“	Belcore	Um sargento	Barítono

19 de Setembro de 2012

Acabo de ouvir alguns dos Concertos Brandenburgh de Bach enquanto tiro algumas notas da leitura do livro... parece que nunca mais acaba e ainda só vamos a meio da leitura com notas... O concerto N° 3 é lindo. Aquelas cordas poderiam ser perfeitamente a voz da mãe nos seus êxtases de felicidade ou descontentamento... e uma clara modesta homenagem a Bach.

...Mais um possível tema: a mãe toda eufórica por imaginar que a filha (Jane/Júlia) poderia agarrar um bom pretendente. Esta mãe quase que podia (podia perfeitamente) ter um estilo mais operático, meio decadente e *démodé*, mas maneirinho e saltitante. Um ou outro ornamento (coloratura). E se a filha mais nova tivesse o mesmo estilo? Mas mais pindérico e mais ligeiro...

(ver ANEXO III, Vídeo OP parte 1, minuto 27:21 e Vídeo OP parte 2, minuto 00:00)

... Mais um tema – da filha mais nova (Lydia/Lídia) – provocadora, atiradiça, inoportuna, mas engraçada.

(ver ANEXO III, Vídeo OP parte 2, minuto 04:18)

Diário de bordo – Francisco Pessoa Júnior
(ver ANEXO II)

1.3. Canto é canto! Será?

Robert Edwin escreveu sobre a ingenuidade com que alguns pedagogos da voz afirmam que “Cantar é cantar. Se temos uma técnica clássica sólida, podemos cantar qualquer coisa.” A esse respeito, ele diz que isso é como um convite ao desastre – tentar impor a técnica clássica e seus respectivos sons ao estilo contemporâneo de canto. (Edwin, 1998)

Esta afirmação de Edwin levou-me à seguinte questão: qual seria, portanto, a aplicação prática, no que diz respeito ao estilo musical deste projecto prático de mestrado directamente ligado ao teatro musical?

Para Eva Björkner, investigadora e professora sueca de voz, a música cantada é um campo artístico vasto onde o Pop, o Rock, o Soul, a World Music, o Jazz, ocupam uma grande parte. Segundo ela, o timbre da voz pode variar grandemente consoante o estilo do canto. (Björkner, 2006)

Relativamente ao estilo, vou reportar-me agora a Trish Causey. Na pesquisa que fez para o artigo sobre a técnica vocal para cantores de teatro musical do sítio “Stage Directions”, onde Causey afirma que ao contrário da ópera que respeita sempre o estilo clássico e o jazz que é sempre ‘Jazzy’, os compositores de teatro musical, por sua vez, escolhem o estilo das canções ou dos temas, baseados nos momentos específicos da história que será contada. Romper e transpor esses vários estilos musicais numa só obra, com facilidade e leveza, é uma tarefa difícil para qualquer cantor, que terá o desafio de manter a mesma eficácia na emissão e projecção vocal, sobretudo com a adição da dança/movimento.

Desta pesquisa, Trish Causey recolheu opiniões de alguns especialistas da voz como, Dr. Robert T. Sataloff (otorrinolaringologista), Dr. Ingo Titze (especialista da voz), e a professora de voz Jeannette LoVetri fundadora e directora do sítio “The Voice Workshop” e da metodologia “*Somatic Work*” (LoVetri, 2001).

A propósito dos estilos musicais, em 2000, LoVetri criou o termo *Contemporary Commercial Music* (tradução minha: música comercial contemporânea), com o intuito de substituir o sentido pejorativo do termo *Non-Classical* (tradução minha: extra clássico/ligeiro). Actualmente, o termo é conhecido pela versão reduzida da abreviatura CCM. Jeannette LoVetri diz que esta terminologia tem ajudado o mundo académico, principalmente por ter alcançado a validade nos seus próprios termos, separados e diferentes dos estilos clássicos, mas iguais em termos de importância para os cantores e para a técnica vocal.

Outra área de crescente interesse para LoVetri é o treino funcional da voz (*FVT – Functional Voice Training*) reverenciado por alguns e mal-interpretado por muitos. Segundo LoVetri, esse treino funcional serve para permitir que a voz faça sons saudáveis com relativa liberdade. Acrescenta ainda que isso permite que uma pessoa descubra os tipos de sons que o ser humano pode fazer e o que acontece quando emite esses sons da maneira mais confortável possível.

Entretanto, adverte que emitir qualquer som que seja não deveria envolver nenhum constrangimento, aperto, restrição ou constrangimento na garganta (cordas vocais), no pescoço ou no corpo, consciente ou inconscientemente.

21 de Setembro de 2012

São personagens a mais para 11/12 actores...

Acho que vamos ter de suprimir umas quantas. Quais? E chegar a um acordo sobre isso? Duas das irmãs, por ex.: Kitty + Mary. Em compensação a Lydia deverá acumular em si própria a personalidade das três (risos)- como se ela não já fosse um furacão (risos). Vamos ver como isto será possível...

Talvez os Lucas também... A filha não (Charlotte). Só os pais. Tem que ser.

...Sacudido por um senso de realidade tremenda, responsabilidade do tamanho do mundo. É fácil imaginar. Executar é outra história. Por isso é que eu imagino que muitas pessoas não se atrevem a executar os seus projectos, os seus planos. É curioso... a imagem que me vem a cabeça é quase anatómica. Construir uma coisa destas, por mais simples que seja, exige uma capacidade de “orquestração” de tantas camadas que eu questiono-me várias vezes se serei/seremos capazes... mas em silêncio.

Diário de bordo – Francisco Pessoa Júnior
(ver ANEXO II)

1.4. Um corpo estranho

Esta preocupação com a unificação e amalgamento das competências, segundo Fernando Wagner, é bastante antiga (Wagner, 1978). Segundo ele, desde os tempos de Shakespeare havia um imenso cuidado sobre a fusão entre o texto e a música. Afirma, aliás, que, nenhum dramaturgo terá inspirado tantos compositores como Shakespeare. Estamos a falar de tempos em que a música servia não só para proporcionar a ambiência acústica e cénica, mas também para suprir a possível falta dos cenários nas encenações de peças teatrais dos tempos Isabelinos.

Wagner fala por exemplo do caso de *A Tempestade* ou das cenas de bruxas de *Macbeth*, em que a música dos oboés se fundia ao canto das bruxas e aos sons da tempestade, com o objectivo de criar, muitas vezes à luz do dia, a atmosfera misteriosa e terrível do universo das bruxas.

No entanto, Fernando Wagner chama a atenção para o facto de muitas dessas partituras sofrerem de sérios “defeitos”. Primeiramente, porque poderia acontecer que a grande qualidade intrínseca das músicas e a forte personalidade dos compositores nelas impressa, roubassem a importância à obra teatral, especialmente se o encenador não

conseguisse unificar o estilo de *mise-en-scène* com o da música, que surgiria como um corpo estranho na encenação; o segundo ponto que Wagner salienta é na questão mais logística, pelo facto de algumas partituras exigirem orquestras completas e todo o aparato que lhes são inerentes, originava que a execução da obra se tornasse extremamente dispendiosa, para não falar da grande possibilidade de inversão de prioridades em relação aos actores, encenadores e toda a equipa teatral que, ao fim e ao cabo, deveriam ser aqueles que contavam a história.

1.5. O ego

Sobre a unificação das diferentes vertentes que compõem um espectáculo tornando-o num só corpo e uno, é importante para mim abordar um traço muito relevante da personalidade do ser humano – o ego.

No livro *O Actor Invisível*, Yoshi Oida refere que na sua visão, interpretar não é algo que esteja apenas ligado ao facto de uma pessoa exhibir-se ou exhibir a sua técnica em palco e sim, revelar através da actuação algo mais, alguma coisa que o público não encontra na vida quotidiana (Oida, 2001).

Como intérprete (cantor e actor), para mim o aspecto mais fascinante no contexto da montagem de um espectáculo, porém delicado, é quando os criativos vão passar a sua visão da obra. Momento delicado se pensarmos que a parte criativa de um espectáculo é geralmente composta por: um produtor, um escritor, um compositor, um encenador, um figurinista, um designer de luz, um coreógrafo, um maestro, actores, cantores, bailarinos e músicos, entre outros colaboradores de tantas áreas possíveis, pelo que estamos a falar de uma constelação de egos. Não necessariamente no sentido simplista e negativo do pelouro das vaidades, mas no sentido do ‘eu’ enquanto indivíduo e entidade pensante. Claro está que, à partida, todos saberão que há uma hierarquia, que pode variar muito de um organismo para outro.

Neste sentido, gostaria de abordar dois arquétipos:

— o primeiro, quando se trata de uma companhia de teatro que segue o modelo mais tradicional, onde a figura do encenador tem seguramente a palavra final sobre as questões de natureza técnico artísticas;

— o segundo, porém, se for uma estrutura/ou produtora de espectáculos que siga os moldes que se assemelham ao modelo americano ou inglês (e talvez, também de outros lugares do mundo), o produtor, neste caso, terá a palavra final.

Perante estes dois arquétipos, e consciente das respectivas hierarquias, questiono até que ponto cada pelouro ou indivíduo deverá intervir no processo criativo.

No entanto, falar do ego, do 'eu' que já me referi, é também falar da alma, enquanto emoção e sentimentos, da mente enquanto psique, pensamento e intelecto, do corpo e das suas acções/manifestações e sentidos, da espiritualidade e suas convicções e crenças (não me refiro, de todo, à religião ou religiosidade). Penso que, sem cair no clichê ou no estigma, que enquanto artista eu próprio não aprecio, e sem nenhuma intenção de privilegiar uma profissão em detrimento da outra relativamente às emoções, o que sinto é que, de facto, há uma maior imersão nas emoções e conseqüentemente uma maior exposição das mesmas; pessoalmente não acredito que sejamos mais privilegiados ou mais iluminados por isso. Acredito, sim, que é um dom e como qualquer dom deve ser trabalhado, lapidado e às vezes repreendido.

Não obstante, ainda no pelouro do ego, creio que seja imperativo abordá-lo na sua vertente mais narcísica. Sobretudo por estarmos a viver tempos jamais vistos, relativamente à rapidez ou descartabilidade com que as coisas evoluem e se tornam obsoletas, onde à velocidade de um deslizar de dedo: namora-se, faz-se investimentos de milhões, fazem-se novas amizades, rompem-se amizades antigas, contrata-se, despede-se e um sem número de outras coisas.

Se por um lado a tecnologia, através de descobertas cada vez mais novas e desejadas, veio literalmente salvar vidas ao trazer meios e ferramentas extremamente úteis para a educação, para a ciência e para a sociedade em geral; por outro lado, porém, no que diz respeito à internet e às mídias sociais, deparou-se com alguns seres humano totalmente despreparados para este avassalador fenómeno contemporâneo.

Considero que as artes performativas têm beneficiado sobremaneira com estas evoluções tecnológicas. Há espectáculos cada vez mais ousados e grandiosos, desafiando os limites da criação (e da segurança), proporcionando entretenimento e deslumbramento nos espectadores, mas que do ponto de vista do que é primário, do que é primitivo, do que é inato, do que é primordial, creio que deveremos fazer uma reavaliação séria sobre a forma nociva como, por vezes, as novas tecnologias têm afectado as artes. Penso que deveremos absorver e usufruir o máximo destas possibilidades sem permitir que sejamos esmagados por elas.

A meu ver, um dos maiores e perigosos pontos desta evolução prende-se com a influência e a importância que as redes sociais ganharam. Com a chegada destes novos meios de comunicação foi inevitável que o artista acompanhasse a mudança e a evolução aderindo a este novo modelo de comunicação. Não seria exagero dizer que aqui em Portugal e acredito também que noutras partes do mundo, as redes sociais como Facebook, Instagram e Youtube tornaram-se uma espécie de intermediário, na ligação entre o artista e o agente (nos casos em que esta figura existe) e entre o agente e o cliente. Tornou-se uma

espécie de *book* virtual. Chegou-se a um ponto tal que se especula o favorecimento e a contratação de pessoas para um trabalho artístico mediante a quantidade de seguidores e de gostos (*likes*) que essas pessoas têm nas suas redes sociais, canonizando e consolidando todo um novo padrão de personalidade artística, proveniente dos mais variados contextos profissionais e académicos e em alguns casos, nada tendo a ver com o meio artístico. É evidente que este ponto traz outra reflexão muito relevante, a formação não traz necessariamente o talento, mas aprimora-o. Mesmo havendo falta de formação não significa que não haja talentos notáveis. Todavia, esta minha reflexão não é um apelo e uma proposta saudosista, antiquada ou ressentida, muito menos que as companhias e/ou projectos teatrais devessem adoptar modelos de isolamento social. É sim, um questionamento às prioridades e ao equilíbrio entre qualidade artística e a veloz multiplicação da quantidade de artistas enquanto produto efémero.

Entretanto, o que é que determina este cânone artístico? Quem é que o estabelece? A minha opinião é que estes cânones estão primeiramente ligados a uma mudança da própria sociedade e à forma como se está a educar e a cultivar e em segundo lugar, porque creio que cada vez mais as artes performativas estão a tornar-se num produto como qualquer outro, devido a incursão de produtores e de homens de negócios que nada têm a ver com esta esfera artística; a meu ver, para alguns desses profissionais 'externos' às artes, abrir uma empresa de catering e aluguer de cadeiras ou uma produtora de espectáculos será exactamente a mesma coisa, um negócio.

Reconheço que há fundamentos comuns e transversais a várias áreas profissionais, como escolher o produto que se quer trabalhar, fazer um planeamento de público alvo que o irá consumir, orçamentar a execução do produto, contratar pessoal para a execução do produto, vendê-lo, entre tantos outros pontos que um gestor certamente apontaria.

De facto, um espectáculo necessita de um bom gestor e de um bom produtor, independentemente de terem vindo do meio artístico ou não; penso que alguém que não seja proveniente do campo das artes, estabelece à partida, uma maior distância ao negociar sobre determinados assuntos, não significando necessariamente algo negativo ou insucesso do espectáculo, antes pelo contrário, tenho conhecimento de alguns exemplos cujos trabalhos são um verdadeiro êxito. Por outro lado, conheço exemplos de produtores e gestores que mesmo provindos das artes não conseguiram ter sucesso, seja na índole profissional, seja na qualidade do produto final. Relativamente a esta temática, aos princípios artísticos, às efemeridades e às mudanças, gostaria de deixar uma citação de Harold Bloom em jeito de paralelismo entre o cânone das artes performativas e o cânone da literatura:

“Fazer crítica de livros ruins, observou W. H. Auden uma vez, faz mal ao carácter. Como todos os moralistas talentosos, Auden idealizou a despeito de si mesmo, e ele deveria ter sobrevivido até a era actual, em que os novos comissários nos dizem que ler bons livros faz mal ao carácter, o que provavelmente, acredito ser verdade. Ler os melhores escritores - digamos, Homero, Dante, Shakespeare, Tolstói - não fará de nós melhores cidadãos. A arte é perfeitamente inútil, segundo o sublime Oscar Wilde, que estava certo sobre tudo. Ele também nos disse que toda má poesia é sincera. Se eu pudesse, eu ordenaria que estas palavras fossem gravadas em todos portões de todas as universidades, de modo que cada aluno pudesse reflectir sobre o esplendor deste pensamento.”

(Bloom, 1993)

1.6. O encorajamento

As palavras de Federico Heinlein, de que o texto não deve somente servir as formas musicais, mas também, na medida do possível, poder provocá-las, não deixam de ser um alento para os jovens criadores contemporâneos. Independentemente da vertente da empreitada, sejam elas de carácter académico ou profissional.

Para mim foi sem sobra de dúvida um acto de exposição e risco ter tido o atrevimento de fazer este *Orgulho e Preconceito - Um musical contemporâneo*. Um risco pensado, planeado, estruturado e executado, mas um risco. Especialmente porque queria muito trabalhar sobre a contextualização da obra de Jane Austen à língua portuguesa, transpondo-a para a nossa época, para os nossos tempos.

Sobre o que é o contemporâneo e sobre a contemporaneidade, o filósofo italiano Giorgio Agamben afirmou que é o acto de manter o olhar fixo no nosso tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro; (Agamben, 2009) e que perceber o escuro dessa contemporaneidade nada tem a ver com inércia ou passividade, mas com uma atitude hábil e particular de neutralizar as luzes que provêm da nossa época e descobrir as suas trevas com a consciência de que luz e sombra não se separam.

Apesar de ter tido, na retaguarda, a motivação de certas pessoas por quem tenho muita gratidão, reconheço, todavia, que em vários momentos estremei de reverência por tocar numa obra tão amplamente reconhecida e de renome. Não obstante, perante tantos receios, medos e hesitações, entendi que era necessário seguir em frente, consolidar e dar à luz este projecto muito desejado, sem pensar nas críticas.

John Kenrick, ainda na introdução do seu livro que já mencionámos, reflectiu sobre as críticas de teatro, dizendo que os grandes musicais não têm sempre as melhores avaliações e dá o exemplo do musical *Cats* que, aquando da sua estreia no Winter Garden Theater em 1982, teve uma opinião incisiva por parte do New York Times na pessoa do crítico Frank

Rich (Rich, 1982). Entre as várias alfinetadas que lançou sobre o musical, Rich chamou à obra de Andrew Lloyd Webber, colecção de variedades antropomórficas. Também não achava que o musical fosse uma obra brilhante ou que mexesse profundamente com a emoção do espectador ou que tivesse sequer uma estrutura sólida com cabeça tronco e membros.

Contudo, Rich acreditava que a razão pela qual as pessoas estavam ávidas por ver *Cats*, transcendia o alarido e publicidade ronronante da obra, achando mesmo que essa necessidade se prendia com um motivo muito mais simples e primitivo – *Cats* era um musical que transportava o público para um mundo de fantasia que só poderia existir no teatro e que naquela época raramente acontecia. Porém, Frank Rich percebia que quaisquer que fossem os fracassos e excessos, até mesmo as banalidades de *Cats*, ele acreditava em magia puramente teatral e, nesse aspecto, o musical preenchia indubitavelmente os requisitos.

Todo este processo criativo fez-me entender algo que para mim foi muito importante – aprender a viver com o que considero ter de melhor hoje, o “agora” do momento.

Saber que aquela foi a melhor música que eu pude compor naquele contexto, aquele foi o melhor texto que eu pude escrever naquele momento, enfim, ter a humildade de recuar ou a intrepidez de avançar quando entendemos que tal é necessário, bem como a coragem para assumir as consequências com dignidade e graciosidade.

Quando digo saber viver com o nosso melhor hoje, não o vejo como desculpa para a incompetência, para a preguiça ou para procrastinação, mas saber ver as coisas com a mesma serenidade sôfrega e persistente com que uma criança dá um passo, logo outro e depois volta a gatinhar; no dia seguinte dá mais uns passos e dias mais tarde faz uma sucessão de passos que em cadeia se transformam numa caminhada e depois numa corrida.

Tendo a consciência de que se o mesmo projecto fosse abordado “amanhã” não seria o mesmo, não se tratando necessariamente de uma avaliação simplista de que seria uma coisa melhor ou pior do que a outra, mas de uma natural evolução.

2. A VOZ E AS EMOÇÕES – DENTRO E FORA DA CRIAÇÃO CÉNICA

Este capítulo está directa e completamente ligado ao conteúdo e às minhas inquietações pessoais do subcapítulo: **“1.1. Quando a personagem não pode mais dizer ‘des-fala’, quando não pode mais cantar ‘des-canta’”**.

Reflectirei não só a partir da óptica de criador, no âmbito da criação deste projecto prático de mestrado, como similarmente da minha visão enquanto intérprete e formador, bem como da aquisição de competências académicas, pessoais e sociais daí advindas.

Neste sentido, gostaria de dar seguimento às minhas indagações com as seguintes questões:

- Até que ponto deverá o actor (ou cantor) permitir que a sua emoção afecte a emissão ou débito do texto (cantado ou falado)?
- Qual será o compromisso exacto entre emoção e técnica?
- Tendo o intérprete como criador activo e não só como executante, qual o limite e aplicabilidade da licença poética no uso do método ‘des-falar’ e do ‘des-cantar’?

Antes de fazer algumas considerações pessoais sobre estas questões, creio que é importante evocar as definições básicas, de acordo com a descrição dos termos voz e emoção consagrados no dicionário *online* “Infopédia” da Porto Editora, onde se define que a voz é o som produzido na laringe, pelo ar que sai dos pulmões e da boca e que a emoção é, por sua vez, o conjunto de reacções, variáveis na duração e na intensidade, que ocorrem no corpo e no cérebro, geralmente desencadeadas por um conteúdo mental.

Assumindo a voz como um veículo de emoções, enumerarei alguns parâmetros relevantes do registo falado e cantado, como sejam: a fonação em si (através dos seus articuladores), o timbre, articulação, o tom, o ataque, o volume (projecção), a ressonância, o registo, a tessitura e a modulação vocal (inflexão e entonação). (Editora, 2003)

Todavia, como analisaram Paul Barker e Maria Huesca, trabalhar a voz implica muitas outras matérias além destes parâmetros estabelecidos e fundamentados por instituições e autoridades musicais especializadas. Domínios como: literatura, tradição lírica, poesia, dramaturgia, linguística, teatro e a ciência a voz são camadas indispensáveis a considerar no uso da voz em contexto performativo. (Paul Barker, 2018)

Relativamente à metodologia que se pode adoptar para a composição de uma personagem e consequentemente para a forma como essa personagem fala e

(possivelmente) canta, tanto pode partir do actor e do seu método de trabalho como de um impulso dado pelo encenador (maestro ou coreógrafo).

Ao se tratar de teatro, as técnicas e métodos de trabalho variam consoante a estética e a corrente artística do projecto em que o actor/cantor (*performer*) está inserido. Entre as técnicas reconhecidas e os seus respectivos precursores, vou sinteticamente enumerar algumas das que são mundialmente adoptadas, e que considero prioritárias para o trabalho desenvolvido: Constantin Stanislavsky (1863-1938) (Stanislavski, 1936) (Stanislavski, 1998), Lee Strasberg (1901-1982) (Beavan, 1998), Sanford Meisner (1905-1997) (Sandford Meisner, 1987), Max Stafford-Clark (1941) (Moseley, 2016), Stella Adler (1901-1992).

Haverá seguramente pelo menos uma dezena de outras metodologias e mestres que não evoquei neste ponto; alguns com os quais me identifico profundamente e que mencionarei noutros tópicos.

Antes de voltar às questões colocadas no início deste capítulo, reinvocarei algumas camadas deste trabalho prático, como sejam, a adaptação de um texto literário para um texto dramático, adaptar este texto dramático para uma peça de teatro musical, ou seja, composta por canto, interpretação e dança.

No decorrer do processo criativo de *Orgulho e Preconceito – Um Musical Contemporâneo* (desde a criação à colocação em cena), uma questão que careceu de particular debate foi – onde, quando e como as canções surgiram na peça. A premissa determinante foi trabalhar sobre os impulsos que os actores me iam dando, a através do timbre, do tom, que não era apenas referente à tessitura e tonalidade, mas também relativo às inflexões e intenções que davam ao texto, em suma, poderia compor para as vozes de cada um deles.

A partir destes impulsos e impressões que recolhi, constatei que seria importante criar junto dos actores uma característica que compreenderia um estilo próprio para cada personagem, uma espécie de tema, de temperatura, de atmosfera que deles emanava e que neles figurava. Como, por exemplo, apesar da actriz que representou a personagem Lisa (*Lizzy* na obra original) ser soprano e com uma tessitura bastante ampla, entendemos que seria importante que a composição fosse um pouco mais contida, com suficiente variabilidade de intervalos musicais, porém, sem que essa variabilidade se estendesse com intervalos muito agudos na canção. No caso da personagem Olívia (*Mrs. Bennet* na obra original), senti que a direcção era completamente oposta – não só na tonalidade como variabilidade rítmica –, a começar pelo estilo que escolhi para a representar. Apesar dessa mãe ser histriónica e algo simplória e ter os nervos à flor da pele, o seu tema teve uma inspiração clássica, como já referi nos meus diários de bordo

2.1. A emoção e os seus extremos

Falar de um tema que resulta em actos tão tangíveis não deixa de ser paradoxalmente subjectivo, uma vez que cada indivíduo reage de forma diferente perante um determinado cenário.

Relativamente à diversidade destas reacções emocionais gostaria de citar o exemplo de Lucinha Araújo, mãe de Cazuzza, um icónico cantor e compositor brasileiro. Após a morte do seu filho Cazuzza, devido às complicações com a SIDA, numa época (anos 90) em que os medicamentos para o tratamento da doença ainda eram muito limitados e com vários efeitos secundários, Lucinha escreve um livro que mais tarde seria adaptado ao cinema (Lucinha Araújo R. E., 1997). Para a adaptação cinematográfica deste livro, Lucinha vê-se diante de um grande e doloroso desafio, encontrar no meio de centenas de rapazes um actor que representasse o seu filho Cazuzza no filme *Cazuzza – O tempo não para*. (Lucinha Araújo R. E., 2004). Entre as várias cenas escolhidas para o teste de actor, uma delas foi o dia em que o cantor teria recebido os resultados dos testes de HIV, cujo resultado era positivo. Porém, um dos actores destaca-se no meio de tantos outros rapazes, o jovem Daniel de Oliveira, actor brasileiro de Minas Gerais. Ora, do ponto de vista da oralidade, Daniel teria logo à partida o seu primeiro desafio, era mineiro e é sabido que os mineiros geralmente têm um sotaque adocicado, arrastado, dengoso e uma charmosa apetência para não concluir as palavras, omitindo as últimas sílabas (e.g.: ‘tadjin’ em vez de tadinho). Daniel seria aprovado nas várias etapas que se seguiriam. Mas a cena que retrata o momento em que Cazuzza recebe o resultado foi seguramente determinante, sem ter sido avisado do que se passaria, o actor recebe o resultado na mão enquanto cantava os versos “*o meu futuro é duvidoso, eu vejo grana, eu vejo dor*” do tema “Bete Balanço” (Roberto Frejat, 1984), Daniel abre o papel lê o resultado e para a surpresa de todos começa a comer o papel. Estava decidido, naquele momento não ficou qualquer dúvida ao olhos daqueles que estavam a avaliar a audição que Daniel de Oliveira seria a melhor escolha . (Reportagem, 2004)

É possível que outros actores tivessem gritado, e usado uma interpretação mais histriónica, esmurrado, partido coisas para expressar aquilo que pensavam ser o mais apropriado para retratar aquele momento.

Apesar de a arte ser rica em subjectividade, a escolha, a abordagem e a intenção do artista enquanto comunica é primordial para a mensagem que quer passar, seja através de reforçar uma ideia ou em casos mais específicos, em que o interprete opta por propor um contraste. Por exemplo, se um determinado texto (ou canção) for de lamento, é possível criar um profundo impacto através de um contraponto de emoções, mas abordarei um pouco

mais este tema no ponto – A modulação da voz, das emoções, seus contrastes e contrapontos.

A propósito do elemento da ‘carta’ do exemplo que acabo de referir, ocorre-me uma possível relação de paralelismo entre este exemplo e a cena da carta (**CENA 13 – A Carta de Darcy para Lisa**) do texto/espectáculo *Orgulho e Preconceito – Um Musical Contemporâneo* a partir da óptica dos extremos da emoção proposto neste subcapítulo, passo a citar:

“Olá Lisa,

Antes de mais, não me leves a mal por voltar a contactar-te depois da nossa última conversa, mas acusaste-me de duas coisas demasiado graves para eu deixar passar em branco. E quem sabe se as minhas explicações não fazem diminuir o teu ódio por mim.

Primeiro, acusaste-me de separar a Júlia do Bernardo. Não foi bem assim. Nunca tinha visto o Bernardo tão apaixonado e por não sentir essa mesma paixão na Júlia, questionei, sim, as verdadeiras intenções dela. Sobretudo depois de ouvir a tua mãe dizer que sonhava ver as filhas casadas com homens ricos. Reconheço que estava enganado. Mas não me arrependo. Queria apenas evitar que um amigo tomasse uma decisão errada.

Agora, o que me disseste em relação ao Fred é muito sério. Ele sabia que o meu pai o adorava e que o via como um filho. Tanto que no testamento deixou claro que fosse ele a gerir parte dos negócios. O problema é que o Frederico não conseguiu pôr de lado a ganância e reduziu os desejos do meu pai a uma mera quantia em dinheiro. Quantia essa que seria suficiente para qualquer outra pessoa viver tranquilamente. Para o Frederico, não foi. Pelo contrário. Gastou tudo o que lhe dei e quando me pediu mais, tive de dizer que não. A partir daí, começou a denegrir a minha imagem perante as pessoas.

Eu gostava de poder dizer que todos os nossos desentendimentos estiveram ligados a questões materiais, mas infelizmente não posso. O Fred ainda foi capaz de algo bastante pior. Feriu a honra da nossa família e a memória do meu pai quando tentou seduzir a minha irmã de quinze anos e só não o denunciei para a proteger.

Como achei que era justo ouvires a minha versão da história, decidi escrever-te esta carta. Tira as tuas próprias conclusões.

Atenciosamente,

Darcy”

(ver ANEXO III, Vídeo OP parte 4, minuto 00:00)

Esta cena, mais do que qualquer outra, foi móbil de alguns dilemas interiores. Seria ou não cantada? Se fosse cantada lidaríamos com o factor da duração da música – pois havia muita coisa para comunicar –, além da dificuldade na divisão estrófica entre outras questões. Intuí que não seria cantada. Seria dita. Mas depois de alguns exercícios com os actores não me parecia certo que aquelas palavras fossem ditas apenas pelas bocas das personagens Darcy e Lisa. Eu intuía mais vozes, um tipo de caos emocional, de mau agouro, de gaguez nervosa, e nestas minhas cogitações ocorreu-me criar um padrão de jogral premonitório e sentencioso, como se de um apêndice cénico se tratasse, que turvando as fronteiras entre os actores e as personagens, colocava o público como testemunha daqueles relatos.

2.2. A voz e o choro

Logo no nascimento, o ser humano enfrenta o seu primeiro conflito existencial que desencadeia uma sucessão de acontecimentos brutalmente impactantes, violentos até, segundo alguns psicanalistas, não só para o corpo deste pequenino ser, que até então esteve no conforto do útero directamente alimentado e aninhado pela mãe, mas também para as suas emoções, uma vez que a partir do parto enfrenta a primeira ruptura com o conforto e com a segurança.

Otto Rank, um psicanalista austríaco chamou-lhe o “trauma do nascimento” (Rank, 1929). Rank alega que o nascimento é a interrupção de uma vida uterina feliz, uma experiência da qual as pessoas passam o resto das suas vidas tentando recuperar-se.

Opiniões à parte, é incontestável que algo de muito transformador e tremendo ocorre no corpo do ser humano ao ser exposto a esta nova vida. Segundo os médicos, uma das primeiras coisas a acontecer é uma descarga de adrenalina superior à de um ataque cardíaco. Esta descarga é necessária. É ela que vai impulsionar a activação dos pulmões para a primeira respiração do bebé. O ar chega à traqueia e percorre os bronquíolos que se ramificam por bronquíolos cada vez mais estreitos até que finalmente chega aos alvéolos pulmonares, onde sabiamente o oxigénio é absorvido e o dióxido de carbono é eliminado. Dá-se o choro. O primeiro choro.

Para um leigo em medicina não deixa de ser uma experiência avassaladora reflectir sobre tudo isto. Pensarmos que desde o ventre já estávamos a receber informações que, de uma forma ou de outra, nos estavam a afectar. É claro que deste primeiro choro surgem incontáveis tipos de choros inerentes à vida do ser humano, o choro das cólicas, das agulhas ao levar as primeiras vacinas, o choro de fome pois ainda não há a fala para pedir o

peito da mãe e paulatinamente os choros vão-se transformando. Os bebés crescem. E aparecem os primeiros choros matreiros e manipuladores, pirracentos ou mimados; tem-se o primeiro luto porque um qualquer familiar morreu. Contudo, já está mais crescido e apesar da tristeza da perda, manifesta-se agora o choro do tipo “guardado”, recalcado. Se és rapaz tanto pior – “Homem não chora”. A verdade é que seja rapaz ou rapariga, muitos possivelmente terão vivenciado estigmas e preconceitos desta natureza, é como se de repente nos oferecessem um armário e nos dissessem: “entra! calha a todos. É melhor não te expores. Vais ver que é melhor assim!” Descobre-se o primeiro amor e com ele mais uma volumosa quantidade de informação emocional, desta feita, distribuída e manifestada no corpo através de novos desejos que parecem já não caber dentro desse mesmo corpo. A cada despedida sofre-se intensamente, como se algo de muito lamentável estivesse a suceder. E chora-se por amor.

Como seria, portanto, transpor uma experiência tão singular como o choro, nos seus mais variados tipos, para as artes performativas? Creio que, como intérpretes, devemos seguir três premissas fundamentais, seja ao contar uma história através de um texto dramático, ou de uma peça de teatro musical, ou de uma ópera, ou de um bailado, é imprescindível que comuniquemos plenamente de forma que nos ouçam, nos vejam e nos sintam. E a responsabilidade das possíveis edições que tenhamos que fazer até poderão ser encorajadas pelos encenadores e demais criativos, mas cabe-nos a nós gerir com eficácia e precisão cada intenção, cada tom, cada emoção, independentemente da metodologia que adoptámos para trabalhar.

Ainda no contexto da voz e do choro gostaria de relatar uma experiência pessoal e profissional que me sucedeu e cuja relevância me confrontou não só a nível humano, mas também como artista. Em 2004, representei Páris na adaptação para teatro musical no espectáculo *Romeu e Julieta – Uma história de gatos*. Durante o tempo em que o espectáculo em cena, entre uma cena e outra, enquanto esperava pela minha próxima entrada em palco, recebi a notícia de que o meu pai havia falecido num acidente. Paralisei por segundos. Esta terá sido seguramente a maior gestão de emoções que eu já alguma vez terei feito na minha vida profissional e pessoal. Lembro-me que a minha cena seguinte era a morte de Julieta, numa espécie de ritual fúnebre, com ela nos meus braços enquanto eu cantava uma canção. Foi lamentável. Uma verdadeira tragédia pessoal e uma grande dualidade profissional. De um lado via-me a arrancar a peruca e o figurino e sair correr; de outro, a minha razão dizia-me que eu tinha cerca de seiscentas pessoas sentadas a ver o espectáculo e que talvez fosse melhor eu tentar chegar até ao fim. Decidi entrar cena, não por um acto de heroísmo, mas porque entendi que era a atitude certa. Recordo-me de repetir na minha mente: “eu não posso chorar mais do que a personagem, eu não posso

chorar mais do que a personagem”. Penso que seja importante referir que era uma canção aguda, gravitava na sua maior parte na zona da voz de cabeça, mais difícil tecnicamente de manter a precisão naquele contexto. Não foi uma tarefa fácil levar o espectáculo até ao fim naquele dia. Aprendi algumas coisas: do ponto de vista humano aprendi que trabalhar e desenvolver o espírito de equipa pode ser tão valioso e necessário no contexto profissional quanto uma boa técnica. Tive os colegas mais amáveis que podia ter; do ponto de vista técnico, aprendi que devo emprestar todas as minhas emoções ao serviço da arte, mas quando emoção e comunicação se confrontam, sobretudo em situações limite, o desafio do equilíbrio ajustado pode ser crucial.

Relativamente ao choro, creio que no projecto *Orgulho e Preconceito – Um Musical Contemporâneo*, esta emoção desenvolveu-se em dois parâmetros distintos: um de registo mais histriónico, como por exemplo o da personagem Olívia – mãe de Lisa – que com o seu bordão “ai, os meus nervos!” exaltava-se entre texturas sonoras em forma de lamento manipulador e ainda um outro de registo mais contido na personagem Lisa, filha primorosa, que, a meu ver, funcionava como um catalisador de todas aquelas emoções, suportando tudo, até ao dia que em que Darcy num intento de galanteio, acaba por proferir um piropo desajeitado, ofendendo a família de Lisa e as suas vivências. Finalmente, ela parte-se num misto de choro e bravura:

B.1

Já não tens que lutar contra esse ardor
Que perturba a tua perfeição
Foi apenas uma história
Só ofusca um pouco a tua glória
(ver ANEXO III, Vídeo OP parte 3, minuto 19:48)

Entretanto, como gerir as nossas emoções fora de cena, quando muitas vezes somos expostos a tantos extremos emocionais em cena? Ao entrevistar algumas pessoas do meio artístico (que não estavam ligadas ao meu projecto final de mestrado) sobre a temática da voz do interprete, as suas emoções – dentro e fora de cena – pude entrar nos ‘bastidores’ de alguns *performers* e constatar que, além da partilha de metodologias e experiências, os acontecimentos que normalmente permeavam as emoções externas ao contexto cénico, os acontecimentos da nossa ‘vida real’ – e não quero com isto ser tomado por fatalista – pareceram-me afectar mais aos cantores, quando estavam paralelamente a desempenhar uma função artística, do que do que aos actores (ou outro tipo de *performer*). A meu ver, por factores ligados a parâmetros musicais e técnicos, nomeadamente a respiração, andamento, sustentação de uma nota. Um destes generosos testemunhos foi do

cantor Christian Luján, baixo/barítono, com relevante experiência como cantor e como performer, tendo já colaborado com diversos encenadores, nomeadamente Giulio Ciabatti, Luís Miguel Cintra, João Brites – sobre o qual menciona em entrevista presente no ANEXO IV.

2.3. A voz e o riso

“Com efeito, como não me canso de repetir, as acções e as emoções próximas do êxtase são a solução e uma espécie de panaceia para toda a ousadia das palavras. Razão pela qual até as hipérboles cómicas, apesar de não terem qualquer credibilidade, se tornam credíveis porque fazem rir...

...pois também o riso é uma emoção no prazer” (Longino, 2015)

Penso que será um exercício simples reconhecer que temos um número tão vasto de emoções, como complexo, rico e singular é o corpo e a mente do ser humano. Poderá ser uma experiência no mínimo intensa, se pararmos para reflectir que no mundo inteiro não há uma única voz igual à nossa, e que mesmo no caso de gémeos idênticos, ou de pessoas extremamente parecidas, essas semelhanças deixarão sempre alguma margem de diferença.

É sobre esta questão da singularidade e do seu aspecto primal que gostaria de começar este subcapítulo.

Segundo Oren L. Brown, o som primal (ou primitivo) é produzido por reflexo e é uma expressão das nossas emoções; é um som que produzimos sem pensar, como o riso, por exemplo. O que nos leva, à semelhança da reflexão sobre a voz e o choro, às nossas bases mais intrínsecas: gestação, nascimento e crescimento. Oren questiona, portanto, até que ponto devemos confiar nestes sons que produzimos involuntariamente e replica com o exemplo das crianças que raramente páram para pensar que são capazes de rir ou de chorar, muito menos como são capazes de o fazer, apenas o fazem. (Brown, 1999)

Nesta análise sobre o som primal ocorrem-me imediatamente questões do foro social e não será um exagero dizer que pelo menos uma pessoa do nosso círculo mais próximo de amizade ou família já terá ouvido frases como: “não te rias tão alto”, “miúda bem-comportada não se ri assim”, “não há razão para gargalhadas dessas”. E crescemos a ouvir coisas desta natureza que não só nos condicionam, mas frequentemente reprimem-nos e mais cedo ou mais tarde poderão ter um grande impacto na forma como nos comportamos, sobretudo na nossa fonação.

Outro aspecto ainda nesta óptica social é a comparação e, por conseguinte, a imitação. Quando uma criança ouve que “a Teresinha é que se ri como deve ser” ou, “devias fazer como o Gonçalo, ele tem a voz igual à do pai”, é colocada sobre ela um jugo de tal maneira penoso que lhe dá a falsa sensação de que será mais fácil moldar-se a estes impulsos exteriores do que expressar-se livremente, principalmente se considerarmos as questões hierárquicas inerentes a estas situações, onde na maioria das vezes, estas frases são proferidas por familiares ou educadores com pouco discernimento sobre a repercussão que tais observações causam, muitas vezes por toda a vida.

Há pouco tempo, enquanto trabalhava um repertório infanto-juvenil numa classe que compreendia idades entre os nove e os onzes anos, uma aluna aproximou-se a chorar e perguntou: “stor, por que é que nunca fazem canções para crianças como eu?”. A referida canção surgia no contexto de uma pequena adaptação de uma peça de teatro musical e exigia de facto uma tessitura ampla. Resolvi a questão criando harmonias para ir ao encontro da saúde vocal dos alunos: uma linha musical para as vozes mais graves – dentre as quais esta aluna se incluía – uma outra linha para as vozes de tessitura média e os restantes fariam a linha melódica, porque tinham amplitude necessária. Aquela aluna julgava que havia algo de depreciativo em estar no naipe das vozes graves. Questionando-a sobre o porquê do seu choro, apercebi-me de alguns factos: em primeiro lugar havia uma confusão semântica sobre o que era estar no naipe das vozes graves. Ela achava que da mesma forma como quando alguém tem um acidente de carro, que por vezes referimos como um ‘acidente grave’, ou quando uma criança ouve um adulto falar de um problema, frequentemente ouve-se ‘um problema grave’. Expliquei-lhe que não era assim na música, que cada naipe tem o seu valor e que na verdade era algo especial e singular ter uma voz grave; em segundo lugar, e neste ponto eu confesso que não estava à espera, confrontou-me, “mas então por que é quase todas as princesas da Disney são brancas?”. Fiquei alguns segundos sem dizer nada e depois respondi-lhe que apesar de pensar que os criadores da Disney e de outras produtoras de conteúdo infanto-juvenil eram muito criativos, neste ponto das diferenças de pele eles ainda eram muito chatos e aborrecidos por não fazerem histórias para meninos e meninas com cores diferentes, como a dela e como a minha. Ela sorriu com os olhos ainda cheios de lágrimas, não totalmente conformada.

Enquanto aluno, artista e formador, esta questão da mimese comportamental e social, de não assumirmos a nossa singularidade, de não abraçarmos a nossa identidade artística tem ocupado sobremaneira o meu pensamento. Creio que é um exercício artístico, social e, porque não dizer também, político, diário. Acredito que se trata mesmo de uma metanóia, não na acepção de arrependimento ou penitência desta palavra, porém, na mudança de pensamento ou sentimento enraizado. Esta mudança, escusado será dizer, poderá ser

directamente aplicável a nós enquanto indivíduos, bem como à nossa arte, sendo capaz de alterar pré-julgamentos que limitam a fruição performativa, que provocam uma fonação deficiente; problemas que, a meu ver, são fruto de uma mimese comportamental reprimida, preconceituosa e inapropriada.

2.4. A modulação da voz e das emoções, seus contrastes e contrapontos

Do ponto de vista da modulação da voz e das emoções na fonação, estas minhas análises, desassossegos e aprendizagens terão sem sombra de dúvida sofrido influências de alguns professores do meu Mestrado como, Consiglia Latorre, Ciro 'Luca' Aprea, Maria Repas Gonçalves e Sara Belo, bem como de outros professores, nomeadamente, Lea Daan, Enrique Pardo, Dorothy Stone, e Filipa Lã, que gentilmente me concedeu uma entrevista, que incluo em anexo. Creio, contudo, que é fundamental referir que estas influências nem sempre quiseram dizer concordância na abordagem, nem na metodologia, nem sequer no estilo artístico preponderante destes mestres. Posso, porém, afirmar que um ponto comum a todos estes professores e que muito me cativou, terá sido inquestionavelmente a saúde e plenitude vocal e performativa.

Destas aprendizagens e relativamente à perspectiva do formador, consolidei alguns exercícios inspirados em exercícios ministrados por estes professores. Muitos exercícios foram adaptados após um diagnóstico específico das turmas que lecciono. Explanarei sobre um destes exercícios que denominei justamente com o mesmo título deste subcapítulo: “**A modulação da voz e das emoções, seus contrastes e contrapontos**”. Este exercício, apesar de ter sido cuidadosamente articulado com a razão e com o intelecto, não discorda em nada, a meu ver, da busca pelo som primal proposta por Oren L. Brown, antes pelo contrário, propõe, sim, um lugar e um espaço para uma pesquisa saudável, de liberdade física, vocal e performativa. Tão-pouco se trata da aplicação de metodologia de memórias afectivas; aliás, o facto de criarem uma personagem e uma biografia ficcional no contexto da canção, cria paradoxalmente um distanciamento do real e do quotidiano de cada aluno e, ao mesmo tempo, torna-os agentes directos na cena, permitindo-lhes emprestar as suas próprias emoções às personagens criadas.

Objectivos gerais:

- Estimular a liberdade vocal, emocional e performativa;
- Distinguir os estímulos racionais dos estímulos involuntários;
- Promover versatilidade cénica;
- Identificar potenciais restrições da fonação;

Objectivos específicos:

- Escolher uma canção Portuguesa (ou lusófona, ou de outra origem ainda, consoante a proveniência predominante do grupo), simples e numa tonalidade confortável;
- Criar uma personagem e uma breve biografia para a mesma no âmbito da canção escolhida;
- Criar três subtextos contrastantes: de riso, de choro e de contraponto em que as duas emoções se cruzem;
- Desenvolver um breve improviso verbal e corporal em que a personagem tenha um pico emotivo e esse pico deverá ser marcado pela canção;
- Escolher sobre qual das duas emoções começará por trabalhar
- Fazer a cena livremente e reflectir sobre os impulsos recebidos em cada repetição, sob as premissas de: busca do som primal, saúde vocal e liberdade performativa;
- Executar a cena na emoção seguinte sob as mesmas premissas;
- Combinar as duas emoções na mesma cena de modo que haja um contraponto entre as mesmas proporcionando um contraste;

Tenho realizado este exercício em turmas a partir dos treze anos de idade e a minha avaliação, após as reflexões que os próprios alunos fazem, mostrou resultados deveras favoráveis, quer do ponto de vista da fonação, quer da fruição cénica. Verifiquei, todavia, que apesar do facto da criação da personagem e respectiva biografia proporcionarem um distanciamento do real e do quotidiano, que já referi anteriormente, constatei que alguns acabavam por seguir um caminho demasiado psicológico. No entanto, pude testemunhar momentos de aproveitamento notável.

No fundo, ao abordar estas questões relacionadas com a temática da singularidade da voz, da exploração plena e livre das nossas competências sociais e artísticas, tem como objectivo suscitar também outras discussões, particularmente numa altura em que somos diariamente bombardeados por programas de talentos que apregoam a busca do mais recente prodígio do canto, da dança e de outras áreas artísticas, prometendo ao vencedor contratos significativos, quando na verdade o que vemos maioritariamente e digo-o mais especificamente no caso do canto, é uma imitação dos trejeitos e da fonação de outros artistas. E o melhor candidato vence o concurso de artista em moldes “*fast food*” e uma vez mais incorremos na mimese comportamental já referida. Tudo porque alguém instituiu que aquela forma de cantar ou de se apresentar é a mais agradável; refiro-me ao surgimento destes cânones e não só a questões de mecanismos e estilos como o *vocal fry* (efeito de

texturização vocal com analogia ao rugido, ao gemido, etc), o *belting* (o uso da voz de peito, estendida ao limite máximo da tessitura) e o mais recente jargão no meio do teatro musical, designado por '*screeching*' (ultrapassar as fronteiras do *belting*, ao serviço de composições questionáveis para a voz humana, sobretudo no que se refere à exigência da sua interpretação repetida em espectáculos ao vivo, pondo em risco a saúde vocal do aparelho fonador), objectivamente explicada pelo compositor e artista David Sisco no blog "Contemporary Musical Theatre" (Sisco, 2014). Quem é que determinou que assim o era? Quem disse que esta ou aquela voz é a melhor? De onde provém essa escolha? Será proveniente da agradabilidade e da empatia que essas vozes nos causam, ou estamos apenas habituados e 'educados' a ouvi-las de um tal modo que se instalaram no nosso sentido de apreciação?

Sintetizando sobre estes questionamentos, citarei Krzysztof Izdebski, editor/autor do livro *Emotions In The Human Voice*, onde afirma que pouco ou nada se investigou sobre o prazer e atracção que a voz causa no espectador, nem sobre as medidas acústicas durante essas ocorrências. Contudo, os poucos estudos sobre as propriedades das vozes mais agradáveis e atractivas, estão geralmente associados a factores qualitativos da voz tais como: timbre, fervor, eloquência, clareza, modulação da voz e variabilidade de intervalos musicais, amplitude da tessitura e variabilidade rítmica. Izdebski explica que alguns destes parâmetros são facilmente mensuráveis, como é o caso da variabilidade de intervalos musicais e da variabilidade rítmica, por se tratarem de parâmetros gráficos e específicos; de outros, porém, por se tratarem de características subjectivas, como o fervor e a presença, não são tão fáceis de ser medidos. (Izdebski, 2007)

2.5. A voz, a espiritualidade e a metafísica

"Ele nos capacitou para sermos ministros de uma nova aliança, não da letra, mas do Espírito; pois a letra mata, mas o Espírito vivifica." (AAVV, s.d.)

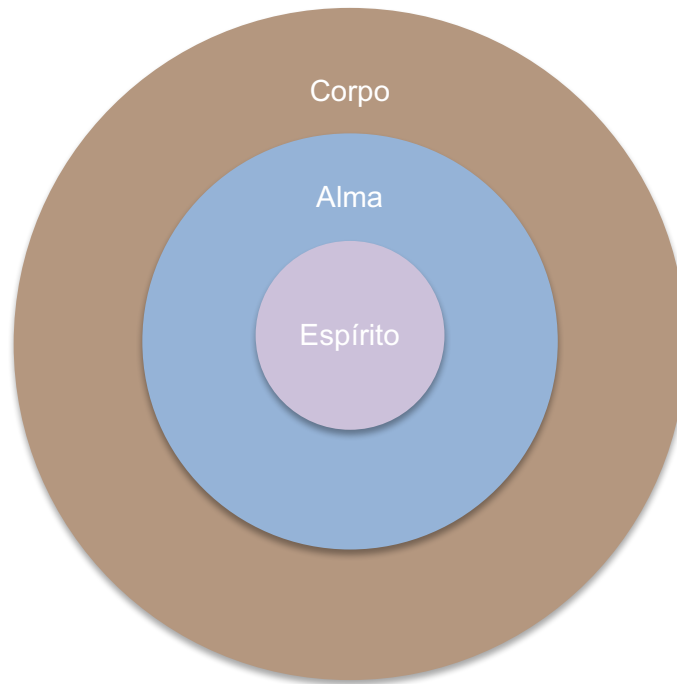
2 Coríntios 3:6 João Ferreira de Almeida

Neste capítulo irei abordar alguns pontos de vista da voz relacionada com convicções de natureza espiritual e, chamemos-lhe assim, metafísica, que conferem sentido a práticas e a procedimentos metodológicos, tanto enquanto professor, como enquanto artista e/ou intérprete.

Um destes pontos está ligado à minha filosofia de vida que, apesar de conter aspectos que evocam a dimensão do sagrado, pouco tem a ver com religião, no sentido em que a palavra é usada social e institucionalmente. Sem desejar ser exaustivo, nem me afastar do

foco do presente relatório, exporei a minha visão, no contexto da tradição pitagórico-platónica, da relação entre corpo, alma e espírito em relação à espiritualidade.

Para isto, mostrarei um diagrama que sintetiza a forma como eu vejo a relação entre estes três planos:



A minha análise desta relação com estas três partes que formam uma mesma célula é elementar e descomplicada, porém, terá à luz da análise de muitos, uma óptica subjectiva.

A esfera do corpo é a esfera que, no meu entender, comunga com o que é exterior, com o tátil, no sentido primitivo e científico da palavra; é parte que recebe os impulsos exteriores e os transmite ao restante das outras partes. A par da propriocepção, entre outras formas de apreensão orgânica, sabemos que o corpo tem cinco sentidos basilares (visão, audição, olfato, paladar e tacto) e que cada um deles tem a sua função e é nesta relação entre o corpo, a alma e o espírito que farei a seguinte comparação: da mesma forma como o olho, órgão responsável pelo nosso sentido de visão, olha para um determinado ponto e recebe a informação desta imagem em forma de partículas de luz que serão transportadas através de cada uma das camadas/lentes do nosso olho (sistema de lentes convergentes) até chegar à retina, que na verdade recebe uma imagem invertida do que foi captado inicialmente e por conseguinte envia esta imagem em forma de impulsos ópticos até à parte do nosso cérebro responsável por receber e compactar estes impulsos enviando-os para outra parte do nosso cérebro que então fará a conversão de tudo numa imagem igual à que efectivamente vimos. É assim que eu vejo o nosso corpo, recorrendo à linguagem da metáfora, bem como aos dados que nos são fornecidos pelo conhecimento

fisiológico. Recebemos os impulsos exteriores e enviamos à alma e ao espírito, onde creio, serão convertidas, filtradas ou mesmo adulteradas conforme o estado emocional e espiritual em que estejamos.

A esfera da alma, enquanto sede das emoções, e para este ponto recorrerei outra vez a uma imagem, é uma espécie de central hidroeléctrica que, recebendo e contendo todos os impulsos recebidos por todos os sentidos do corpo, gerirá os impulsos e a forma como e quando se manifestará novamente ao exterior, seja de forma visível manifestada pelo próprio corpo, seja de forma invisível apenas no domínio das percepções e da interioridade.

A esfera do espírito (o 'nous' de Platão), apesar de fazer parte desta célula ternária', totalmente amalgamada, penso que é das partes mais ignoradas e frequentemente confundida com a esfera da alma. Esta parte, na minha opinião, é o âmago das intuições, pouco tem a ver com raciocínio, não é do domínio estrito da função cognitiva. Esta perspectiva já se encontra na distinção platónica entre o conhecimento dianoético, da discursividade lógico-matemática e a experiência noética, como intuição do espírito. A tradução dessa experiência para um exemplo comum, acontece quando temos uma intuição muito forte de negação a uma determinada coisa e apesar de mantermos algum sentimento de ligação com essa tal coisa, algo no mais profundo do nosso ser nos diz "não!" e não sabemos o porquê, porque não é da pura ordem do racional, só sabemos que assim é, e é-o absolutamente.

Ocorre-me neste momento citar um poema de Constantin Kavafis (tradução minha a partir da tradução inglesa do grego):

“Para algumas pessoas chega o dia
Em que terão de declarar o grande Sim
ou o grande Não. E vê-se à claridade aqueles que têm o Sim
dentro de si; e ao proferi-lo,

eles seguem de glória em glória, seguros das suas convicções.
O que nega não se arrepende. Inquirido outra vez,
ele diria o mesmo Não. Porém o Não – esse justo Não –
segue-o por toda a vida.”
(Cavafy, 1992)

Todavia, relativamente a domínios filosóficos mais fundamentados e com a devida propriedade, deixarei uma entrevista concedida pelo professor Luís Bernardo, que amavelmente conversou sobre Platão, Aristóteles, Plotino, entre outros (ver ANEXO IV).

Alguns mestres que pensaram e imaginaram o teatro apresentam relevantes contributos aliando a voz, a espiritualidade, e a metafísica nas artes performativas. É evidente que, em termos novecentistas, Antonin Artaud tem a este respeito a sua primazia.

Num dos capítulos do seu livro *O Teatro e o Seu Duplo*, capítulo onde fala sobre a metafísica e a encenação, ele faz uma análise sobre o quadro *As filhas de Lot*, de Lucas van Leyden. Nessa análise, Artaud reparte a pintura em tantos planos e perspectivas quanto o nosso intelecto consegue acompanhar. Ao concluir as suas observações sobre cada camada desse quadro Antonin diz:

“Simultaneamente, Lot e as filhas dão uma sugestão de sexualidade e de reprodução, pois Lot está aparentemente colocado entre as filhas para delas tirar proveito indevido, como o zangão.

E é esta a única ideia social, a bem dizer, que o quadro contém.

Todas as outras ideias são metafísicas. Lamento usar esta palavra, porém é esta a designação adequada. E direi até que a sua grandeza poética, o efeito eficaz e concreto que em nós produz, resultam do facto de serem metafísicas. A Profundidade espiritual dessas ideias não se pode separar da harmonia formal e exterior do quadro.

(...) Afirmando que, de qualquer forma, esta pintura é o que o teatro deveria ser, se soubesse falar a linguagem que lhe pertence” (Artaud, 1996)

Artaud afirma que o teatro é um lugar físico e concreto, e como tal deve ser ocupado e usado com uma linguagem própria e concreta, focada nos sentidos e independente da palavra enquanto discurso, ele assegura que esta linguagem só é realmente teatral quando expressar ideias que estão para lá dos domínios e da estrutura da palavra falada.

Ao ler esta análise de Antonin Artaud do quadro de Lucas van Leyden, recordei-me imediatamente de um exercício vocal, teatral – e porque não dizer também místico – que fizemos com a Sara Belo (disciplina Identidades B) em que a temática estava baseada na obra do pintor Francis Bacon, cujos motivos oscilavam entre o grotesco, a distorção e a subversão. Neste exercício nós fomos desafiados a ‘cantar o quadro’, ou seja, interpretá-lo com a voz (usando texturas e sonoridades que não careciam de inteligibilidade) e com o corpo, permitindo que outra linguagem que não a dos signos convencionados fosse explorada. Havia algo de ritualístico e mítico naquele exercício. Acredito que está ligado a questões dos cânones de belo e de normalidade com que somos confrontados diariamente.

O próximo mestre que irei mencionar é Enrique Pardo, professor com quem tive o privilégio de fazer um *masterclass* cujo tema era *O teatro Coreográfico*. Esta formação, que apesar de ter tido uma variante teórica breve e expositiva, foi maioritariamente prática, activa e demonstrativa. Dos vários pontos abordados por Pardo, explanarei sucintamente

sobre dois que, seguramente, foram divisores de águas na minha percepção da voz, do teatro e das artes performativas:

a. A voz do lixo: tópico em que Enrique Pardo confrontava a forma como as artes performativas, ao longo de muitos anos, erroneamente foi tratando a voz. Não no sentido de danos causados por excessos ou extravagâncias, muito pelo contrário. Danos que chamou de tratamento puritano à voz, o que ele referiu como “tratar a voz com uma virgem”; disse que de repente não se lhe podia fazer nada à voz (ou com ela), porque a partir da óptica de muitos formadores a fonação foi-se conformando a um modelo casta e intocável. Deste modo, a proposta era de, metaforicamente, ir ao “lixo” e reclamar a voz de volta, no sentido das texturas e sons que, por ignorância ou por preconceito, foram lançados a um total desuso. A sua aposta é justamente na exploração do que ele define como “des-concertante”. E não me surpreenderia nada, uma vez que Pardo é poliglota e as sessões eram ministradas ora em inglês, ora em italiano, ora em francês, ora em espanhol, que houvesse uma subversão e uma provocação intencional alusiva ao vocábulo musical *concertante*. (Pardo, 2009)

b. A voz e o mito: Neste tópico Enrique propõe o que ele denomina de figurar as imagens com o corpo. Enrique Pardo, no contexto da conferência “Voice, sound and subjectivity” – organizada por Pentti Paavolainen do Theatre Academy da Finlândia e com a colaboração da Sibelius Academy of Music and Pythagoras – referiu que o seu posicionamento, pesquisa e pedagogia convoca a voz à realidade da imaginação, através da produção/criação de imagens (*image-making*), ou especificamente mais metodológico – dentro dos conceitos e estratégias – chamou-lhe teatro coreográfico. Alegou também sobre o compromisso com a relevância do que se tem para expressar, seja na fala ou na música, no grito ou no silêncio, na imagem ou no movimento. Contudo, Pardo acautela, que não se refere unicamente à voz literal e fisiológica, em síntese, ao teatro coreográfico. (Pardo, 2005)

Consigo contemplar uma ligação directa da abordagem de Pardo com o exercício ‘cantar o quadro’ proposto por Sara Belo, sendo que, nos exercícios de Enrique Pardo a questão da imagética é interior e não através de um objecto (quadro, pintura, etc.), porém, muitos dos resultados que eu assisti nos nossos exercícios com a Sara Belo não distavam muito dos resultados e da presença cénica que pude testemunhar nos exercícios de teatro coreográfico com Enrique Pardo. Presença que nos domínios das texturas e das figuras – próprias do conteúdo mítico e imagético presente em Pardo – é dividida em três partes: presença física (carisma, capacidade de estar, mas que segundo Enrique Pardo não basta para o actor); presença de espírito (vivacidade de espírito, capacidade de responder e dar

conta do que se está a passar – discernimento?); presença de espíritos (a própria invocação de espíritos, quando há quase uma personificação literal das memórias, dos traumas, algo que segundo Pardo se aproxima do ritualístico, ou seja, algo quase inumano, transcendente) (Pardo, 2009)

3. A VOZ NO CORPO EM MOVIMENTO

Primeiramente tenho de aferir que para existir uma voz é preciso que haja um corpo e eles não se separam. Reconheço que a princípio esta minha afirmação poderá parecer redundante, mas traz em si algo que eu entendo ser basilar para as artes performativas e para a vida: a noção da unidade de um corpo, literal e metaforicamente.

Deste modo, gostaria de começar este capítulo como uma breve explanação de um verbo que tenho usado neste módulo da minha metodologia. O verbo congregar, que geralmente tem sido usado em conjunções eclesiais ou socioinstitucionais, para mim, contudo, no contexto da voz no corpo em movimento e apesar da alegoria, tenho-o usado para representar a junção de todas as funções do nosso corpo e respectivos impulsos, comandos e dispositivos para uma boa *performance*. Atrever-me-ia a dizer que este verbo tem tanto de cinestésico quanto de metafísico, na medida em que o corpo todo o se congrega com um determinado propósito, muitas vezes partindo do que é invisível. Esta minha analogia do verbo congregar aplicada à relação do uso da voz num corpo activo (mesmo que às vezes imóvel exteriormente – assunto que abordarei no subcapítulo (3.4. Imobilidade activa”), está vinculado às aprendizagens que adquiri no módulo prático Artes Performativas sob a temática – “Do berço à cova” – leccionado por Maria Repas e José Pedro Caiado. Nesse módulo fomos transportados ao universo telúrico português, a Miguel Torga e às canções que iam desde a região das Beiras ao Alto Alentejo.

E qual será a relação entre o cancionário português e o meu projecto prático de mestrado - *Orgulho e Preconceito – Um Musical Contemporâneo?* Nenhuma – do ponto de vista estilístico – porém, a versatilidade de registos com que este módulo me capacitou, no sentido de que, tanto poderíamos estar a explorar a sonoridade dos pregões portugueses, dos chamamentos das pastoras minhotas, como na sessão seguinte viríamos a experimentar a canção “Ó meu menino Jesus” ao som da sarronca. Posso relatar que esse foi um dos momentos mais míticos e vulneráveis para mim. Contudo, em relação à fonação – mais especificamente da empostação vocal natural demonstrada pelas cantadeiras de Campo Maior e do Minho *versus* a empostação do registo *belting* teatro musical, com particular acentuação na sonoridade que os anglófonos chamam de *tuang* (tradução minha: nasal ou nasalado, contudo na técnica vocal é o termo geralmente utilizado na equalização da fonação – “som na máscara”). Sobre ambas as fonações, atrevo-me a dizer há um ‘lugar vocal’ semelhante independentemente do estilo que à partida as distinguem.

Relativamente ao corpo, no domínio destes dois estilos tão díspares, creio que – e usarei a palavra plenitude – tudo dependeu disso mesmo, da plenitude com que abordei e abordo cada um destes géneros musicais, sendo que, o teatro musical é o estilo que tenho

vindo a trabalhar com maior frequência, e no qual, devido à sua vertente cinestésica (não só pela dimensão coreográfica), provoca em mim uma grande reflexão sobre a unidade das várias facetas do ser humano.

Michael McCallion, no seu livro *The Voice Book (O Livro da voz)* (McCallion, 1988), reserva logo ao primeiro capítulo “Body Use” (O uso do corpo) uma análise profunda sobre este ‘congregar’ a que me refiro. McCallion reflete justamente sobre a impossibilidade de separarmos a nossa voz do nosso corpo, como se de uma actividade distinta e díspar se tratasse, afirma que o impulso de nos comunicarmos vocalmente tem origem numa actividade do nosso corpo como um todo.

Um dos exemplos que Michael usa, ainda no âmbito de termos o corpo inteiro em plena função, é o do choro de um bebé, que pode chorar por horas e não perder a voz. Sobre isto ele diz que tal só possível porque o bebé ao responder a um qualquer estímulo que o provoca a chorar e a gritar, apenas o faz integralmente, porque ainda não aprendeu a interferir no funcionamento eficiente do seu corpo, mas usa-o plenamente no modo em que o seu corpo foi feito para ser usado. Como e porquê interferimos? Como já mencionei no subcapítulo ‘A voz e o riso’, creio que estas interferências se dão de duas formas que enumerarei:

- a) Impulsos exteriores, como sejam, contextos sociais aos quais somos expostos desde que nascemos (provavelmente desde o ventre materno), contextos históricos e geográficos (dialectos e sotaques);
- b) Impulsos interiores que, a meu ver, são frequentemente uma consequência dos impulsos exteriores, devido ao mais variado espectro de sentimentos que estimulam e alteram o nosso comportamento, entre eles o medo, o abuso e o amor;

Esta análise leva-me a uma reflexão. Sem considerar os casos em que modulamos a nossa voz para caracterizar uma personagem, em que a voz é conscientemente modificada com esse determinado fim; ou quando no quotidiano a modulamos com intuito de convencer alguém de alguma coisa e obter algo, neste sentido lanço algumas questões: quanto da voz que usamos é realmente a nossa voz no seu sentido primário? Quantas vezes nas artes performativas estarão efectivamente a trabalhar na sua verdadeira tessitura?

Em entrevistas a algumas pessoas de diversos estratos sociais e profissionais, quando perguntadas sobre o porquê de falarem como falam, as respostas variaram entre: influência meio social onde tinham sido criadas, nunca tinham realmente pensado nisso, migrações geográficas (no caso da mudança de sotaque e ou dialecto);

Se neste capítulo pondero sobre a voz e o corpo estarem interligados, como se dá então a voz no corpo em movimento?

Certo de que há inúmeras formas de abordarmos a unidade do corpo e da voz, algumas inclusivamente já citadas no início do capítulo 2, no tocante a algumas técnicas teatrais, desta feita apresentarei outras técnicas e embora não vá aprofundar muito estas metodologias, considero que apesar de distintas, influenciaram o meu método de trabalho, que passo a citar:

3.1. Consciência do actor em cena:

Nesta técnica, o seu criador, o Prof. João Brites, com quem fiz formação e trabalhei como actor, propõe um estudo teórico-prático que capacita o actor para exercer o seu domínio sobre três planos de expressão que ele divide por: interioridade, oralidade e corporalidade; um dos estágios deste método é a Dilatação do Tempo Presença, cujos parâmetros da direcionalidade, qualidade do olhar e o ponto de fuga oferecem ao actor um espaço tangível e interior para o treino e o aperfeiçoamento das noções sobre a gestão do tempo cénico, o foco do actor e o foco do espectador. Numa entrevista concedida a Maria João Miguel, em 25 de Junho de 2009, respondendo sobre encenação, criação, entre outras coisas, João Brites respondeu:

“Por um lado, deve-se ter a capacidade de encontrar um ponto de vista, um foco, eu chamo-lhe muitas vezes um pretexto dramaturgico (que muitas vezes é uma imagem, uma temperatura, um ambiente). É preciso conseguir construir uma linha a partir daí. Quanto eu tenho a felicidade de, juntamente com as pessoas que me acompanham, encontrar esse pretexto aglutinador, e essa organização, que em si já é aberta, já conseguirei desenvolver um discurso que me ajudará a colocar em cena um texto.

(...) A questão do constrangimento é, para mim, muito importante. A construção das personagens muitas vezes é construída sem texto. Para um texto existem muitas possibilidades de criação de personagens coerentes com o texto do autor. Muitas vezes as personagens são estranhas ao texto, são personagens que nunca diriam esses textos no contexto quotidiano, isto por serem textos literários.

O que pretendo é precisamente esse lado dialéctico da procura do actor, o facto dele próprio não se compreender, de ter uma lógica construída com base em outras lógicas e não com a lógica da verosimilhança. O que leva a que ele signifique coisas pelo seus actos. Ele pode estar a fazer uma coisa contrária à acção. E nós, enquanto público, estamos a ouvir o texto e sabemos que o que se está a passar é a negação do texto. Há milhões de hipóteses. Sob o ponto de vista da dramaturgia plástica, a procura da

importância da abstracção e do simbolismo no objecto teatral faz todo o sentido.”
(Mesquita, 2009)

3.2. Laban e o domínio do movimento:

Método elaborado por Rudolf Laban, no qual ele segmenta o movimento em quatro partes distintas e as suas respectivas subdivisões e execuções:

- A. Direção: directa ou indirecta
- B. Peso: pesado ou leve
- C. Tempo: rápido ou sustentado
- D. Fluxo (fluência): limitada ou livre

Rudolf Laban argumentava que estas partes estavam directamente ligadas a acções interiores relacionadas com a nossa intenção, decisão, atenção e exactidão. Agregada a estas partes do movimento humano, Laban estabeleceu o que ele nomeou de - os oito esforços:

- 1) Socar
- 2) Talhar (cortar)
- 3) Pontuar (pincelar/pontilhar)
- 4) Sacudir
- 5) Pressionar
- 6) Torcer
- 7) Deslizar
- 8) Flutuar

Para Laban, estas oito acções de esforço representam uma ordenação entre possíveis combinações dos elementos peso, tempo e espaço, que é determinada por duas acções mentais, uma relacionada com uma função objectiva e a outra com a sensação do movimento. Esta técnica é usada para observar e analisar o movimento humano, com o objectivo de o descrever, de o visualizar, de o interpretar e de o documentar. (Laban, 1978)

3.3. Actioning ou verbos de acção

Este método desenvolvido por Max Stafford-Clark, cuja aplicação incide sobre a palavra e sobre o texto dramático, ou outras vertentes das artes performativas, surge inspirado numa das etapas do método proposto por Stanislavski 'Unit and objectives'

(secções e objectivos), no qual o texto era seccionado em partes que continham um objetivo definido.

“Não deverias tentar expressar o significado dos teus objectivos em termos de um adjectivo. Um adjectivo poderá ser usado para seccionar e classificar um excerto, mas o objectivo tem sempre que partir de um verbo” (Stanislavski, 1936)

Stafford-Clark, todavia, numa primeira instância dá prioridade a uma análise intelectual em detrimento do instinto; aplica o mapeamento de um texto ou de uma cena com ‘verbos de acção’, ou seja, o uso de verbos no infinitivo sobre uma determinada deixa que expressarão uma mudança de pensamento.

Para Marina Caldarone e Maggie Lloyd-Williams autoras do livro *Actions The Actors’ Thesaurus (Ações – A enciclopédia do actor)* esta palavra chave que Stanislavski chamou de objectivo, é um verbo transitivo sucinto e específico que descreve o que uma personagem está ‘fazendo’ a uma outra. O gerúndio ‘fazendo’ surge com a mesma ideia do Inglês ‘doing’, no sentido de representar uma acção ainda em desenvolvimento na contracena. (CALDARONE & LLOYD-WILLIAMS, 2004)

Para Stafford-Clark, não há necessidade de demarcar todo o texto com verbos de acção, mas sobretudo nas cambiantes mais decisivas. Ele explica, por exemplo, que numa cena em que uma personagem A tenha que dizer à personagem B: “eu amo-te”, o verbo amar nesta frase dirá mais sobre a personagem A e do seu estado do que sobre a personagem B; contudo, dando seguimento a este raciocínio, se pensarmos que a personagem A ama a B e que por isso a quer elogiar e seduzir, transpõe a intenção e o texto a outra óptica. (Joint, 2019)

3.4. Imobilidade activa

Nutro particular carinho por este ponto, pois representa a compilação de um tempo especial, da fase pré-projecto, das reflexões finais antes de cada um seguir o seu caminho rumo às pesquisas individuais. Uma espécie de suspensão musical. Uma *fermata*. Destas aprendizagens teóricas e práticas, dos distintos métodos no que diz respeito à voz, as emoções, o movimento, as acções – externas e internas – a imobilidade teve em mim um impacto significativo. Fez-me vê-la por um outro prisma, ponderar que a ausência de acções visíveis não quer dizer ausência de actividade; assim como na música a pausa é apenas a ausência de som e não a ausência de música, no movimento a imobilidade é apenas a ausência de acções visíveis e não necessariamente de actividade. Por isso, durante o

trabalho de projecto, senti a necessidade de inserir na minha metodologia o que denominei de: Imobilidade Activa.

Esta necessidade surgiu ao notar que regularmente no processo de trabalho (não me refiro exclusivamente ao projecto *Orgulho e Preconceito – Um Musical Contemporâneo*, mas também enquanto intérprete e professor) muitas vezes surgia uma confusão entre a imobilidade (e também a pausa musical) com a inactividade; como se por uns breves instantes o movimento deixasse de ser movimento e a música deixasse de ser música, quando na verdade era apenas a ausência, de acções visíveis e de som.

Baseado e inspirado nos estudos já referenciados, elaborei alguns exercícios que, ou são uma variação de alguns exercícios executados ainda durante o período de aulas práticas, ou propõem uma contraposição, não apenas com o sentido de criar uma antítese imponderada e irreverente da tão recentemente utilizada ‘desconstrução’, mas de provocar outros motivos interiores e exteriores a partir do mesmo exercício. Antes de pormenorizar sobre esses trabalhos relatarei uma reflexão do professor Ciro ‘Luca’ Aprea que, aquando da montagem da ópera *L’Orfeo* de Claudio Monteverdi, no âmbito do nosso último exercício prático da pós-graduação disse-me: “Se o teu Orfeo estivesse deitado ali no chão como seria esse Orfeo? Como seria a sua voz? E se estivesse sentado ou a dançar, como é que ele seria?”. Não será necessário dizer que no seguimento destas reflexões explorámos variadíssimas possibilidades, tempos, formas que surgiam como consequência de uma intenção ou que inevitavelmente provocavam outras intenções. Senti que era preciso tempo; tempo para explorar, para investigar cada hipótese desses estudos e, na medida do possível, esgotar cada uma destas possibilidades (Aprea, 2014).

Aliás, a montagem da ópera *L’Orfeo* foi a oportunidade de termos todos os professores conosco e o culminar de muitas emoções, foi indubitavelmente um combustível notável para a fase de estágios e projectos que se seguiriam. Este último trabalho em conjunto deu-nos ferramentas para que no contexto ‘solitário’ seguinte, mesmo com a ausência de móveis, galgássemos novos lugares potenciássemos novas observações, novos pontos de vista, que, por certo, me encorajaram a experimentar os exercícios que descreverei nos próximos tópicos. Os seguintes exercícios são, digamos que, uma síntese, de alguns experimentados em sala de aula.

Ainda relativamente à imobilidade activa, gostaria de citar Isobel Baillie, uma soprano britânica com uma carreira notável e considerável longevidade profissional. O ponto de vista de Baillie até poderá ser distinto de outros mestres quanto ao estilo e à forma, porém, no que diz respeito à saúde física e à liberdade performativa – tendo em conta as diferenças estilísticas – serão, seguramente, concordantes. Para Isabel Baillie, esta liberdade cénica está directamente ligada à forma como aceitamos a nossa voz como o nosso instrumento

‘exclusivo’, sem ter que a moldar segundo a voz de outras pessoas. Ela alega também que se tivermos que fazer algumas acrobacias corporais para que consigamos alcançar uma determinada nota, devemos analisar quão saudável e natural é aquele som. Citarei um excerto onde Baillie reflecte sobre estas questões:

“Eu sempre fui um soprano lírico natural. Eu não acredito que a minha voz tenha mudado assim tanto desde a minha adolescência. Eu nunca fiz nenhum esforço para ampliar a minha tessitura – nem para cima nem para baixo – primeiro, porque eu sempre fui grata pela voz que eu tinha e segundo, porque sempre temi emitir um som que soasse falso e antinatural.




(...) uma aluna, por exemplo, era incapaz de ficar de pé e cantar uma canção sem adicionar acções físicas por todo o seu corpo. Por esta razão propus-lhe que trabalhássemos *Silent Noon* de Vaughan Williams, uma canção que expressava grande tranquilidade, mas de grande intensidade, e pedi-lhe que a cantasse quieta. Ela começou a aperceber-se que poderia cantar sem fazer movimentos excessivos. “*É tão mais fácil!*” exclamou ela em total espanto. Contudo, isto não é uma apologia de que o canto deve ser inanimado, porém, o rosto é capaz de reflectir todas as emoções presentes no texto e há tantas coisas que podem ser expressadas com os olhos!” (Baillie, 1982)

3.4.1. Ocupação do espaço circunscrito

Poderia dizer que é exercício concreto com um imaginário abstracto que consiste em sectionar um espaço físico sem obstáculos (quadrado, rectangular ou circular) no qual o actor deverá escolher um ponto de entrada e de saída e dentro dele exercitará o que eu denominei de ocupação do espaço circunscrito (OEC);

A posição de trabalho neste exercício é a posição neutra vertical, que é o actor de pé, com os braços estendidos ao longo do corpo, os pés ligeiramente separados à largura dos ilíacos, o foco é médio;

No que respeita ao foco, nesta metodologia está dividido em três focos base: médio (ou neutro), alto e baixo como demonstrado na tabela:

<p>Neutro – Quando o olhar foca um ponto que é paralelo ao chão e perpendicular ao corpo.</p>	<p>Alto – Quando o olhar se eleva 45° relativamente ao foco neutro (ou médio).</p>	<p>Baixo – Quando o olhar estabelece um ângulo de - 45° relativamente ao foco neutro (ou médio).</p>
		

3.4.2. Ocupação do espaço circunscrito: A voz dissociada do movimento

- a. Com cinco movimentos (ou mais de acordo com a complexidade que se queira propor) o actor articulará mentalmente como irá trespassar esse espaço desde o ponto de partida até ao ponto de saída, repetirá mentalmente até que a sequência já esteja memorizada;
- b. Uma vez memorizada deverá pô-la em prática e aferir novos impulsos, dando margem para pequenos ajustes e variações até que a sequência de movimentos esteja consolidada;

3.4.3. Partitura de movimento

- a. Executará num papel um diagrama que represente a sua sequência de movimento; esse diagrama é inteiramente espontâneo e pressupõe-se que não se transcreva signos já existentes e inteligíveis (e.g.: símbolos musicais, letras ou palavras)
- b. Fará uma legenda descritiva de cada um desses símbolos de modo a que outra pessoa o possa interpretar (com a devida margem de licença poética e de singularidade);

3.4.4. Ocupação do espaço circunscrito – simples: som concordante com o movimento

- a. O actor executará a sua partitura de movimento com os mesmos parâmetros anteriores, porém, acrescentará um som para cada movimento com as mesmas premissas aplicadas aos signos da partitura de movimento, ou seja, não deverá usar canções existentes, nem palavras soltas, nem sons figurativos (e.g.: choro, riso, sons de animais)
- b. Deverá respeitar os planos propostos em cada um dos movimentos nos critérios dos níveis de horizontalidade e verticalidade, explorando sonoridades que desafiem a variabilidade de intervalos, variabilidade rítmica e texturas; ou seja, se o movimento é para baixo o som deverá seguir essa modulação; da mesma maneira que, quando o movimento é para cima ou com saltos, o som deverá ser modulado concordantemente;

3.4.5. Ocupação do espaço circunscrito – composta: som discordante do movimento

Esta etapa respeitará as mesmas premissas anteriores com a excepção de que o som será contrastante do movimento. Por exemplo: um simples flectir dos joelhos deverá causar modulação de som: se o corpo está com um movimento para baixo o som será modulado em oposição, ou seja, um pouco mais agudo;

3.4.6. Ocupação do espaço circunscrito - canção

Nesta última fase do exercício o actor escolherá uma canção e sobre ela explorará a plasticidade, ultrapassando o desafio dos movimentos mais contrastantes; o aluno deverá respeitar os intervalos musicais e o ritmo da composição original.

Ao trabalhar estes exercícios, quer nas versões que fazíamos nas aulas quer nas variações que tenho vindo a trabalhar, sinto que eles nos colocam num lugar de ininteligibilidade, de constrangimento que liberta. E mesmo que não se consiga notar no produto final, foi numa destas variações que surgiu a consolidação da cena da carta de Darcy para a Lisa.

CONCLUSÃO

À luz de todas as vivências experienciadas no meu mestrado, das aulas teóricas e práticas, dos caríssimos professores, dos meus queridos colegas, deste meu também tão querido projecto prático *Orgulho e Preconceito – Um Musical Contemporâneo*, que tanto me ensinou – seja através das incríveis palavras de Jane Austen que tantas vezes me elevaram a um nível especial de contemplação da natureza humana, mas que também me quebrantaram inúmeras vezes devido à dimensão da sua obra –, seja pelas aprendizagens que pude adquirir ao longo de todo este processo, fica um coração transbordante de gratidão, ficam respostas para alguns dos meus questionamentos, no entanto, fica também o espaço para outras indagações.

Em primeiro lugar e de um ponto de vista sócio filosófico, pude aprender um pouco mais a ver além da forma, romper com o preconceito, seja ele qual for; em segundo lugar, não poderei deixar de mencionar que – sem desejar ser mal-interpretado, nem visto de uma perspectiva de autopiedade e de vitimização – a meu ver, o teatro musical ainda é visto como uma ‘arte menor’ neste país e o impacto desta óptica preconceituosa atinge vários sectores das artes performativas.

Creio que esta visão redutora – de que o teatro musical é apenas *vaudeville* e *cabaret*, mesmo que uma grande fracção o seja – não só condiciona possíveis contratações, como perpetua essa ideia sectarista e fragmentada, e custa-me, na medida em que estou aberto a outros horizontes, novas experiências, novos desafios, que muitas vezes no panorama artístico português a visão sobre o teatro musical e sobre as suas potencialidades sejam tão restritivas e custa-me mais ainda, quando nem sequer consideram que o teatro musical – vê-lo ou executá-lo – seja tópico de discussão para algumas pessoas.

Não peço que gostem, não me refiro a um ‘ecumenismo artístico’, seja ele de natureza estilística ou técnica, porque não é isto que está em causa – creio que ópera é ópera, teatro musical é teatro musical, dança é dança, teatro é teatro – mas a uma maior abertura para diálogo entre estas distintas artes de palco, considerando que a base e o propósito de todas elas é fazer isso mesmo – arte e comunicar.

Acredito que o facto de termos maior abertura para um ‘diálogo artístico’ não significa, de todo, dispersão ou falta de foco, creio exactamente no contrário. Penso que potencia a versatilidade artística e uma maior possibilidade de sermos surpreendidos em cada uma destas áreas distintas, se estivermos genuinamente abertos para isso, porque ao fim e ao cabo, temos muito o que aprender uns com os outros.

Todavia, em relação ao que fica deste projecto – e digo-o sem hesitações – fica indubitavelmente uma gratidão incomensurável que suplantou as adversidades, as diferenças, a escassez e as limitações. Penso que este projecto fez de mim um melhor artista, um melhor professor e um ser humano muito mais atento aos variadíssimos aspectos de gestão, como sejam, emocional, corporativa, financeira, técnica e estilística e sobretudo relacional. Encorajou-me e continua a encorajar-me a cruzar estrategicamente competências e metodologias, para que – seja no teatro musical ou noutra vertente das artes performativas – eu tenha a liberdade de aceder aos riquíssimos domínios metodológicos dos mestres que aqui mencionei e de tantos outros que ficaram por citar – sem o prejuízo da minha visão sobre uma determinada obra e/ou projecto.

Ter podido transitar livremente da “voz do lixo” para “never sing louder than lovely (nunca cante mais alto que belo)” com a convicção de que é possível fazê-lo sem dano vocal – beneficiando de todas as potencialidades artísticas – não teve preço. Ter podido aplicar a “consciência do actor em cena” com a mesma intensidade com que se pode explorar o “teatro coreográfico” dando espaço ao técnico e ao mítico num mesmo palco – sem medo de ser julgado – não teve preço. Por fim, ter tido o privilégio de poder arriscar e permitir que a Jane Austen falasse e cantasse em português – não teve preço.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV. (s.d.). *Bíblia Sagrada* (revista e corrigida ed.). (J. F. Almeida, Trad.) Lisboa, Lisboa, Portugal: Sociedade Bíblica.
- Adler, S. (10 de Julho de 1989). *Stella Adler Studio of Acting - Stella Adler: Awake and Dream! from "American Masters"*. (P. -P. Service, Produtor) Obtido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=4Yo4BLH87YY>
- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, Santa Catarina, Brasil: Argos.
- Aprea, C. (2014). *O Toque e a Diferença*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana. Lisboa: ULFMH.
- Artaud, A. (1996). *O Teatro e o Seu Duplo*. Lisboa, Lisboa, Portugal: Fenda Edições, Lda.
- Baillie, I. (1982). *Never sing louder than lovely*. Essex, Essex, Great Britain: The anchor press ltd.
- Beavan, C. (20 de Maio de 1998). *Youtube*. (G. B.-I. editor), Editor, & T. K. Clare Beavan, Produtor) Obtido em 13 de Novembro de 2018, de Eyes on cinema: <https://www.youtube.com/watch?v=npQm7-GjRQs>
- Björkner, E. (2006). *Why so different? Aspects of voice characteristics in operatic and musical theatre singing*. Gotemburgo.
- Bloom, H. (1993). *Western Canon*. Orlando, Florida, USA: Harcourt Brace & Company.
- Bornoff, J. (1968). *Music Theatre in a changing society – The influence of the technical media*. Paris, Paris, França: United Nations.
- Brown, O. L. (1999). *Discover Your Voice*. San Diego - London, California - UK, USA - UK: Singular Publishing Group, Inc.
- CALDARONE, M., & LLOYD-WILLIAMS, M. (2004). *ACTIONS THE ACTORS' THESAURUS*. Brooklyn Heights, Hollywood, NY/CA, USA: Drama Publishers.
- Cavafy, C. (1992). *Collected poems* (2nd ed. ed.). (G. Savidis, Ed., & P. S. Edmund Keeley, Trad.) Princeton, New Jersey, USA: Princeton University Press.
- Editora, P. (14 de Maio de 2003). *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]*. (P. Editora, Editor) Obtido em 12 de Fevereiro de 2019, de Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/voz>, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/emo%C3%A7%C3%A3o>
- Edwin, R. (1998). Belting 101. *Journal of Singing* 55; parte 2, pp. 61,62.
- Heinlein, F. (01 de Janeiro de 1978). Relación entre música y texto en el teatro musical del siglo XX. *Revistas Académicas de la Universidad de Chile*, XXXII(141), 5-16. Obtido em 20 de Novembro

- de 2018, de Revista Musical Chilena:
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13534>
- Izdebski, K. (2007). *Emotions in the human voice* (Vol. I). (K. Izdebski, Ed.) San Diego - Abingdon , California - Oxfordshire, USA - UK: Plural Publishing.
- Júnior, P., Tapadas, M., & Fernandes, C. (30 de Novembro de 2012). *A Troça*. Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Joint, O. o. (12 de Fevereiro de 2019). *Intro to Actioning*. Obtido de Youtube:
https://www.youtube.com/results?search_query=Stella+Feehily+
- Kenrick, J. (2010). *Musical Theatre - A History*. New York, NY, USA: The Continuum International Publishing Group Ltd.
- Laban, R. (1978). *Domínio do Movimento*. São Paulo, São Paulo, Brasil: Summus Editorial.
- Longino, D. (2015). *Do Sublime*. São Paulo , São Paulo, Brasil: Annablume Editora.
- LoVetri, J. (2001). *The Voice Workshop*. Obtido em 22 de Novembro de 2018, de The Voice Workshop: <http://www.thevoiceworkshop.com/>
- Lucinha Araújo, R. E. (1997). *Cazuza - só as mães são felizes*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, País: Globo.
- Lucinha Araújo, R. E. (Escritor), & Sandra Werneck, W. C. (Realizador). (2004). *Cazuza - O tempo não para* [Filme].
- Martins, C., Gerardo, P., & Júnior, P. (30 de Novembro de 2012). *Orgulho e Preconceito - Um Musical Contemporâneo*. Olival Basto, Lisboa, Portugal.
- McCallion, M. (1988). *The Voice Book*. London, London, UK: Faber and Faber.
- Mesquita, M. J. (2009). *Do texto literário de género não dramático ao texto da cena*. Escola Superior de Teatro e Cinema, Teatro. Amadora: ESTC-IPL.
- Moseley, N. (30 de Março de 2016). *Nick Hern Books*. (L. 2. Nick Hern Books, Ed.) Obtido em 7 de Janeiro de 2019, de Nick Hern Books:
<https://www.nickhernbooks.co.uk/asset/3265?cmsAsset=1>
- Oida, Y. (2001). *O Ator Invisível*. Pinheiros, São Paulo, Brasil: Beca Produções Culturais.
- Pardo, E. (20 de Junho de 2005). *pantheatre*. Obtido de pantheatre:
<https://www.pantheatre.com/pdf/6-archives-MV05-subjectivity-gb.pdf>
- Pardo, E. (30 de Outubro de 2009). *Pantheatre*. Obtido de Pantheatre:
<https://www.youtube.com/watch?v=GzkeERBWZrl>
- Pardo, E. (2009). *Youtube*. (L. A. Mesquita, Editor, & Luciana A Mesquita) Obtido em 12 de Fevereiro de 2019, de Mito da Voz - Pequeno Concerto Des-Concertante - Enrique Pardo - Panthéâtre - França: <https://www.youtube.com/watch?v=mIVRYIS8Rg>,

<https://www.youtube.com/watch?v=OvZdw7nRqms>,
<https://www.youtube.com/watch?v=Vt71P44IVLg>

Paul Barker, M. H. (2018). *Composing for voice: exploring voice, language and music* (2 edição ed.). Oxford, Oxford, UK: Routledge.

Pessoa, F. (2001). *O livro do desassossego: Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Lisboa, Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.

Rank, O. (1929). *The trauma of birth*. London, London, UK: Kegan Paul, Trench, Trubner and co., Ltd.

Reportagem, F. . (2004). *Codinome Cazuzeiros*. Obtido de Youtube:
https://www.youtube.com/watch?v=TpXtUp8y_KE

Rich, F. (8 de Outubro de 1982). *The New York Times*. Obtido em 23 de Novembro de 2018, de The New York Times - Archives: <https://www.nytimes.com/1982/10/08/theater/theater-lloyd-webber-s-cats.html>

Rich, F. (22 de Junho de 1982). *The New York Times*. Obtido de The New York Times - Archives: <https://www.nytimes.com/1982/06/22/theater/stage-london-s-cats-a-new-webber-musical.html>

Roberto Frejat, C. (1984). Bete Balanço [B. Vermelho gravado]. Em *Maior Abandonado*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Sandford Meisner, D. L. (1987). *Sandford Meisner on acting*. New York, New York, USA: Random House Inc.

Sisco, D. (4 de Setembro de 2014). *Contemporary Musical Theatre* . Obtido em 8 de Fevereiro de 2019, de Contemporary Musical Theatre : <https://contemporarymusicaltheatre.wordpress.com/2014/09/04/screlting-or-please-dont-stand-so-close-to-me-vol-1/>

Stanislavski, K. (1936). *An actors prepares*. (E. R. Hapgood, Trad.) Londres, Londres, UK.

Stanislavski, K. (1998). *Building a character*. Londres, Londres, UK: Methuen Publishing Limited.

Wagner, F. (1978). *Teoria e Técnica Teatral*. Coimbra, Coimbra, Portugal: Livraria Almedina.