

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS (UEA)
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO (ESAT)**

DAVI DA COSTA LOPES

**A CONSTRUÇÃO DO SOM: UM RELATO DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO
VOCAL E SONORA DAS CENAS “O MAIOR TREM DO MUNDO” E “SORÔCO,
SUA MÃE, SUA FILHA”**

MANAUS/ AM

2021

DAVI DA COSTA LOPES

**A CONSTRUÇÃO DO SOM: UM RELATO DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO
VOCAL E SONORA DAS CENAS “O MAIOR TREM DO MUNDO” E “SORÔCO,
SUA MÃE, SUA FILHA”**

Trabalho de Conclusão de Curso de
Bacharel em Teatro pela Universidade do
Estado do Amazonas, como requisito para
obtenção do grau de Bacharel em Teatro.

Orientadora: Prof.^a Carolina Cecília
Carvalho Nogueira

MANAUS/ AM

2021

DAVI DA COSTA LOPES

**A CONSTRUÇÃO DO SOM: UM RELATO DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO
VOCAL E SONORA DAS CENAS “O MAIOR TREM DO MUNDO” E “SORÔCO,
SUA MÃE, SUA FILHA”**

Trabalho de Conclusão de Curso de
Bacharel em Teatro pela Universidade do
Estado do Amazonas, como requisito para
obtenção do grau de Bacharel em Teatro.

Aprovado em: 27 de julho de 2021

BANCA EXAMINADORA

Carolina Cecília Carvalho Nogueira

Prof.^a Carolina Cecília Carvalho Nogueira
Orientadora

Vanessa Benites Bordin

Prof.^a Vanessa Benites Bordin
Membro

Maíra Dessana S. da Silva

Prof.^a Maíra Dessana
Membro

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos que contribuíram nesta pesquisa.

À minha mãe e aos meus avós, que cuidaram de mim todo esse tempo e a toda minha família que desde o berço me ensinou o grande ofício da arte.

Aos meus três lares do coração Milena, Fernando e Giovanna, que sempre estiveram comigo nessa trajetória.

Às minhas almas gêmeas Mariana, Maria Antônia e Gabriel que sempre me instigaram a fazer o que eu amo. Nos fortalecemos até aqui!

Aos meus professores Jhon Weiner e Carol Cecília que plantaram a semente que seria esta pesquisa.

A todos os compositores eruditos que já existiram.

A todos os atores e cantores do mundo. Viva ao teatro musical! Viva a ópera!

RESUMO

Esta pesquisa tem como finalidade, relatar como se deu o processo de preparação vocal e construção sonora de duas cenas teatrais em local aberto, registrar as atividades na cidade de Manaus dos grupos teatrais, Drummond na Parada e Grupo TEU, onde os processos aconteceram e responder a uma pergunta: é possível uma boa preparação vocal e sonora da cena em um curto período de tempo? Para isso ela se baseia no conceito de paisagem sonora de Murray Schaffer como motor dessa preparação e em exercícios de canto, entre eles o canto *belting*, como pontos de apoio para um bom desempenho em cena.

Palavras-chave: Voz. Preparação. Canto. Teatro Musical.

ABSTRACT

This research aims to report the process of vocal preparation and sound construction of two theatrical scenes in an open place, to record the activities in the city of Manaus of the theater groups, Drummond na Parada and Grupo TEU, where the processes took place and to answer a question: is it possible to have a good vocal and sound preparation of the scene in a short period of time? For this, it is based on Murray Schaffer's concept of soundscape as the engine of this preparation and on singing exercises, including *belting* singing. As support points for a good performance on the scene.

Keywords: Voice. Preparation. Singing. Musical Theater.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	A importância do entendimento sobre paisagem sonora para análise das cenas “O Maior Trem do Mundo” e “Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha”	8
2.1	Teatro musicado e não musical	9
3	Grupo Drummond na Parada	9
3.1	O Maior Trem do Mundo	11
3.1.1	A necessidade do grupo	12
3.1.2	Os exercícios vocais	13
3.1.3	A cantiga como sonoridade	15
3.1.4	A técnica do belting como inspiração para um canto projetado e mais próximo da fala	17
4	Grupo TEU	19
4.1	Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha	19
4.1.1	Os exercícios vocais	20
4.1.2	Sorôco, a voz e o espaço	21
4.1.3	A Mãe	22
4.1.4	A Filha, texto como motor da criação da voz	23
4.1.5	O Coro	24
4.1.6	O espaço da cena	26
5	Uma análise do processo dois anos depois.	28
6	CONCLUSÃO	30
	REFERÊNCIAS	31

1 INTRODUÇÃO

A construção sonora de uma cena deve ter como base a clareza da mensagem que quer transmitir, seja de maneira literal ou subjetiva, já que sua proposta parte do grupo que a executa pensado para o público que a recebe. O espectador de maneira alguma deverá ter problemas para compreender qualquer que seja a proposta sonora de uma cena, se por um acaso ocorrer significará uma falta de consistência da proposta e de seus executantes.

A música tem o poder de transportar o espectador, já que sempre pode tender a ser retrato de uma época. Ela pode interferir diretamente na proposta e no desenrolar da trama apresentada ao público, especialmente nas duas montagens que estão sendo analisadas nesta pesquisa. Quando se canta um texto a música exerce um papel de grande importância, ao passo que o público vai recebendo os signos que lhes são apresentados. O ritmo, melodia e harmonia são fundamentais para a construção de um clímax dentro da cena (MANGINI, 2013, p. 15).

Schaffer (2001) afirma que audição é um dos sentidos que não pode simplesmente ser desligado. Não são como pálpebras que abrem e fecham. Ao dormir, nossa percepção auditiva desliga aos poucos, sendo o último dos sentidos a adormecer, assim como é o primeiro a acordar (SCHAFFER, 2001, p. 29). Nossa percepção dos sons é o que define nossa própria paisagem sonora, então pode-se dizer que uma cena teatral com música nada mais é que uma paisagem sonora construída de maneira consciente e apresentada ao público. Isso reverbera diretamente na voz do ator, que será construída a partir da proposta do encenador ou diretor, mas cabe a ele, encontrar as próprias chaves de seus gatilhos para o melhor funcionamento do seu aparelho vocal, a consciência do corpo é imprescindível nesse processo, não só para sua construção, como para sua execução (CAMPO, 2012, p. 38).

2 A importância do entendimento sobre paisagem sonora para análise das cenas “O Maior Trem do Mundo” e “Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha”

Para aprimorar o meu entendimento como preparador vocal e até mesmo como ator-cantor foi preciso conhecer e me aproximar mais sobre o conceito e a pesquisa sobre paisagem sonora. O termo ainda era novo para mim enquanto pesquisador sendo meu contato com ele quase nulo até o início desta pesquisa. Não demorou muito para que eu percebesse a importância desse assunto e o quanto ele complementava minhas pesquisas. Schafer (2001,p. 24) nos diz que “*A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico.*” E também que “*Uma paisagem sonora consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos.*” A voz do ator, principalmente quando me refiro ao ator de rua, pode dialogar intrinsecamente com o espaço onde ela se encontra o que vai de encontro a ideia de Schafer, de que o som se modifica através do espaço. Ter noção disso seria imprescindível para a análise sonora e vocal dos processos das duas cenas que são tema desta pesquisa.

A voz na rua quase sempre sofre o fato de competir com os sons urbanos, isto é, quando ela se encontra neste ambiente. Esta estética sonora nos conecta sempre com o que há de mais natural para nós, seja uma simples fala na rua ou até mesmo um grito. Schafer faz uma análise semelhante questionando a força da voz pertencente a figuras do cotidiano e como elas variam de acordo com o lugar onde se encontram, esta análise se relaciona diretamente com a proposta do Drummond na Parada, que se propõe justamente a furar a linha cotidiana com o teatro de rua. Desde um mendigo que clama por esmola a um vendedor ambulante ambos possuem em comum a necessidade do uso da voz para a sobrevivência, ou seja, por trás destes sons existem as inquietações dessas figuras presentes no dia-a-dia do lugar, logo compõe a paisagem sonora do local. Me dei conta disso enquanto analisava cada processo, pois isso estava, mesmo que de maneira inconsciente, presente nos atores nos momentos de construção e experimentação de ambas cenas. Algo que as duas também dividem entre si é sua ênfase em momentos de silêncio que foram propostos em sala de ensaio, afinal o silêncio também é importante enquanto impacto sonoro. O ficar calado, o não dizer nada por vezes pode dizer tudo e muito mais do que qualquer palavra que se possa existir em qualquer idioma.

Schafer (2001, p.19) cita o músico John Cage, que tem como pesquisa um estilo de som mais alternativo. Sua obra mais conhecida, “4’33”, tem como característica ser composta inteiramente com pausas, mais precisamente quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio como bem aponta o título. Com isso, podemos afirmar que a ausência do som também é uma espécie de sonoridade uma vez que uma cena teatral completamente sem som realçaria a sonoridade externa do lugar onde ela ocorre. Dentro dos processos, tanto de “O Maior Trem do Mundo” como “Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha” consideramos a questão do espaço como principal interferente na voz. No primeiro, deveríamos nos preparar para qualquer influência sonora externa que viesse a ter, afinal o espaço cênico mudava a cada apresentação. Enquanto, no segundo, tínhamos a garantia da cena acontecer numa zona afastada do Centro de Manaus, o que nos possibilitou explorar mais a sonoridade.

2. 1 Teatro musicado e não musical

Apesar de ambas as cenas possuírem texto, interpretação e música, é importante salientar que esta pesquisa, embora sofra grandes influências, não é sobre Teatro Musical, ou pelo menos não se propõe a definir os dois processos dessa forma. Ogando (2016, p.13) cita uma entrevista de Claudio Botelho onde ele considera o termo Teatro Musicado ultrapassado, salientando ser um termo que ficou nos anos 60, porém a autora cita diferenças entre os dois termos que, para esta pesquisa, funcionam para facilitar a definição do estilo dessas cenas das de Teatro Musical.

No teatro musical a música entra como narrativa (para contar a história), este se torna um dos elementos que se diferencia do Teatro Musicado, que se utiliza apenas de músicas dentro de um espetáculo teatral. (OGANDO, 2016, 12)

Por essas razões, considero que esta pesquisa se aproxime e se encaixe mais como Teatro Musicado, já que a música não é presente na cena de maneira contínua.

3 Grupo Drummond na Parada

O Grupo Drummond na Parada é um projeto da professora Carolina Cecília, oriunda de Itabira, cidade natal do poeta Carlos Drummond de Andrade. O grupo tem

como linguagem principal o teatro de rua, mas conforme as necessidades e deslocamentos da cena o grupo se articula em adaptá-la para o espaço solicitado naquele momento sejam eles caixas cênicas tradicionais, ou podendo ser até quadras, salas de aula em escolas, palcos, auditórios, ruas, entre outros.

O projeto nasceu com a proposta de se levar poesias de Carlos Drummond de Andrade teatralizados para a rua, mais precisamente nas paradas de ônibus onde o espaço não-convencional é ocupado pelo teatro, de modo que o público desloca sua atenção alguns minutos de sua rotina para um pouco de arte. Castro (2015) salienta em sua obra como essa relação ator-espaço é diferente quando em um lugar não convencional:

O espetáculo teatral, quando realizado na rua, segue padrões e influências que o determinam e o diferenciam claramente de uma encenação apresentada em outros espaços, como o tradicional palco italiano, por exemplo. (CASTRO, 2015, p. 17)

Dentro do grupo já foram feitas diversas montagens de vários poemas drummondianos, entre eles “As Namoradas Mineiras”, “A Morte do Leiteiro”, “Fulana”, “A Flor e a Náusea”, dentre algumas cenas do dramaturgo britânico William Shakespeare. Embora o grupo não tenha problemas em se apresentar em espaços mais convencionais, o forte do nosso coletivo sempre foram as paradas de ônibus já que apresentam uma característica mais invasiva, mais anticonvencional já que para o público, ou seja, as pessoas que estão esperando o ônibus, teriam aquele espaço como o último onde poderia se ter uma peça de teatro ou sequer uma curta cena. O grupo já participou de eventos como Semana do Livro, realizado em Manaus, também como a 17ª Semana Drummondiana, em Itabira, cidade natal do poeta tão citada em sua obra. O nosso grande objetivo dentro do grupo é que o teatro seja levado a todos, mesmo que por alguns momentos, na expectativa de que o espectador se lembre e seja tocado pela cena.

3. 1 O Maior Trem do Mundo



Foto retirada do acervo de registros do grupo Drummond na Parada

Carlos Drummond de Andrade em 1984, escreveu o poema “O Maior Trem do Mundo” onde alertava como as mineradoras prejudicariam Minas, poema este que deu origem à cena trabalhada neste artigo. A proposta da cena surgida a partir do poema nasceu após os Desastres de Brumadinho no estado de Minas Gerais, em 2018, onde a causa responsável pelo acidente foi a extração de minério feita pela Vale do Rio Doce, mineradora constantemente retratada e criticada por Carlos Drummond de Andrade em seus poemas. Santos (2016) ressalta esse repúdio do autor em seu texto:

O autor deixou de viver definitivamente em Itabira no ano de 1920, mas é possível verificar que ao longo de toda sua trajetória, nunca deixou de lado a sua cidade natal, sempre ressaltando a sua insatisfação com a histórica exploração. (SANTOS, 2016, p. 07)

A cena, com a maioria das feitas pelo Drummond na Parada, tinha o propósito de ser adaptável para qualquer tipo de espaço, fosse rua, teatro, arena ou salão. Por conta disso a necessidade de uma preparação vocal surgiu, para que a declamação soasse com qualidade. O poema descreve um trem onde seu percurso passa por vários lugares do mundo, enfatizando sempre sua estrutura de maquinaria para distanciar o leitor da ideia humanizada do trem com pessoas deixa-lo somente com a

visão dos vagões para carga. O trem descrito no poema leva tudo que existe de mais importante na sua terra, porque junto com o minério presente nos vagões que se vão também se vão suas lembranças de infância que precisam ser preservadas já que o lugar onde elas aconteceram não era mais o mesmo.

3. 1. 1 A necessidade do grupo



Foto retirada do acervo de registros do grupo Drummond na Parada. Apresentação na Feira do Estudante em 2019 no Manaus Plaza Shopping

Os atores sentiam uma carência de preparo vocal, não somente dentro do projeto, mas também dentro da universidade, que na época não oferecia disciplinas de conteúdo satisfatório sobre expressão vocal, canto, ou qualquer uma que contemplasse a área da voz, sendo esta fundamental para o teatro de rua. Quinteiro (1989, p.16) em sua obra alerta o leitor para os perigos de se menosprezar a importância da técnica vocal no teatro, já que a voz é um dos principais meios de comunicação do ator, que com um instrumento danificado não poderá atingir ao máximo de performance ou experimentação para processos sem uma educação adequada.

Uma boa formação de ator não pode, em nenhuma hipótese, ignorar ou adiar o ensino da voz, caso contrário, gerará um ator sem preparo para a voz dentro do teatro, o que pode ser fundamental na maioria dos espetáculos. O autor também nos explica que além da falta de formação de atores no campo da voz também ocorrem episódios como o do ator simplesmente deixar para o último caso os processos da voz, ficando alienado durante o processo de descoberta da personagem e assim

minando-o instantaneamente, podendo se prejudicar no processo (QUINTEIRO, 1989, p. 12).

O ator, por muitas vezes, na busca pela personagem, ou pelo processo de criação deixa passar a importância da sonoridade de uma cena, por mais que esta não emita nenhum som, afinal a ausência de som também é uma estética sonora dentro de uma cena. Por essas razões, o grupo Drummond na Parada necessitava de uma pesquisa mais aprofundada na voz, não só para a saúde vocal dos atores do projeto, mas também que ajudasse na construção da proposta da cena.

3. 1. 2 Os exercícios vocais

Dentro do Projeto Drummond na Parada, havia todos os tipos de atores, fossem experientes com canto ou não. Portanto partiu-se da premissa de que o processo de preparação vocal seria feito pensando nos atores como não-cantores. O critério não era a melhor afinação ou perfeição musical da cena, mas sim a saúde da voz dos atores não-cantores e sua confortabilidade durante o canto. Segundo Miller (2019, p. 32) nos afirma que um bom processo vocal é aquele que mais produz em menos tempo, ou seja, o processo de voz que mais chega perto da proposta sonora em um período curto de preparo. Era exatamente o que pretendíamos em “Maior Trem do Mundo”, sempre nos atendo claro para a confortabilidade dos atores enquanto cantavam na cena.

Iríamos girar em torno de 3 (três) pilares, a articulação, o apoio e a projeção para exercitar o conforto em cena enquanto os atores cantavam. Para uma boa cena os atores não poderiam ter dúvidas referentes à técnica vocal, caso contrário a insegurança da técnica poderia interferir na performance cênica e comprometer o espetáculo tanto cênica quanto sonoramente (MILLER, 2019, p. 26).

Foram iniciados exercícios com *bocca chiusa* que consiste em “[...]uma vogal nasal. O ápice fica colado atrás dos dentes incisivos inferiores. Não se deve pensar [m] ou [n]. Os maxilares devem estar ligeiramente separados e a expressão de satisfação, com as maçãs do rosto elevadas.” (PAPAROTTI, 2011. p.52) com vocalizes de até 3 (três) notas, de modo a desenvolver e acostumar a musculatura da voz ao canto.



Exemplo do vocalize de três notas utilizado no processo

Somente se a técnica básica pudesse ser desenvolvida nos atores corretamente é que o processo de preparação da voz seria bem sucedido. Os vocalizes seriam a chave para essa técnica que os atores precisariam ter, por isso não podíamos usar vocalizes muito elaborados por conta da inexperiência de alguns membros do elenco, os básicos precisariam ser pensados para o desenvolvimento da percepção musical de cada um deles (MILLER, 2019, p. 35).

Os atores também foram apresentados ao conceito da respiração diafragmática durante os vocalizes com o intuito de preparar o início da emissão vocal e evitar tensões.

A forma como um cantor inicia um som vocal é crucial para a frase subsequente. Um bom começo de um som cantado é de suma importância, independentemente do nível vocal alcançado pelo cantor. [...] Na ausência desta coordenação dinâmica ou ajustável, uma hiperfunção (atividade excessiva) caracterizará a ação de alguns músculos ou grupo de músculos, com uma hipofunção (atividade deficiente) correspondente acontecendo em algum outro músculo ou músculos. Em ambos os casos, o equilíbrio muscular terá sido substituído por rigidez muscular. (MILLER, 2019, p.39)

Depois de dominados os exercícios de articulação e apoio, passamos para os de projeção, afinal, a prioridade era facilitar o público de ouvir os atores. Fez parte do processo de preparo da voz a ideia de que a projeção seria o último a ser trabalhado, uma vez que todos exercícios feitos sem as bases articulatórias e de apoio poderiam resultar em vícios vocais, tensões ou problemas irreversíveis.

Também precisava ser levada em conta a energia dos atores-cantores, levando em consideração que a energia física não ultrapassasse os limites e a psicológica não se prejudicasse durante o processo, já que tanto a saúde física e emocional são fundamentais para um bom desempenho vocal, a ausência desse cuidado pode gerar complicações na voz que poderiam ser facilmente evitadas (GUSE, 2018, p. 105).

Dominados os pilares do canto, faltavam-lhes a proposta sonora, a estética musical para a aplicação da técnica pelos atores do grupo.

Um dos grandes desafios para a preparação vocal dessa cena foi a possibilidade de poluição sonora que o grupo certamente enfrentaria. Schafer (2001, p.17) explica que esse é um dos principais problemas no mundo em que vivemos hoje. Ele nos atenta para as diferenças de som em ambientes distintos e esse foi um dos principais pontos que observei durante a análise da construção da cena. Embora, na época, não estivéssemos familiarizados com o conceito de Schafer sobre paisagem sonora, o grupo já tinha certa consciência de voz e espaço, tanto que foi uma das principais razões desta pesquisa.

“A poluição sonora ocorre quando o homem não ouve cuidadosamente”, esta afirmação de Schafer (2001, p.18) me fez refletir não somente sobre o caráter acústico do espaço da cena como da própria sonoridade da mesma. Por mais que os atores não competissem com um som externo e indesejado específico, tal poluição sonora poderia ser ocasionada pelos próprios atores enquanto cantavam em cena caso falhassem em projeção, articulação e até mesmo afinação.

3. 1. 3 A cantiga como sonoridade

Em “O Maior Trem do Mundo”, assim como em outras cenas criadas pelo grupo Drummond na Parada, tinha-se o intuito de aproximar o máximo possível o público da proposta da cena e partindo dessa premissa foi que a proposta de se trabalhar cantigas populares nasceu. Souza (2007) nos apresenta 3 (três) divisões sobre o que conhecemos como cantigas populares.

Entendem-se esses tipos de cantigas como sendo as seguintes práticas sociais e culturais: **cantigas de brincar** – são aquelas em que as crianças brincam por meio de gestos e mímicas sugeridos pela letra da canção; **cantigas de roda** – são aquelas canções em que suas práticas sociais e culturais se dão através de brincadeiras de roda; **acalantos** – são as cantigas de ninar, que servem para embalar crianças para dormir; e **cantigas natalinas** – são as cantigas que se referem a temas natalinos. (SOUZA, 2007). p. 14-15.

Como as cantigas populares são presentes quase de maneira unânime na formação cultura de todo brasileiro, concluímos que deveríamos apresentar ao público algo com que estivessem acostumados e tivessem algum tipo de ligação afetiva. Músicas como “Atire o pau no gato”, “Peixe-vivo”, “Ciranda cirandinha”, são conhecidas por todos os brasileiros de modo que cada música está intrínseca na identidade cultural e sonora do Brasil. Procurei observar como a paisagem sonora de um local transporta o ouvinte que tenha uma familiaridade com aquele aspecto sonoro, mesmo em um ambiente distinto alguns determinados tipos de som podem transportar o ouvinte imediatamente (SCHAFER, 2001, p. 254). Por exemplo, no Brasil, a música nordestina tende a ser muito característica e tem uma ligação forte com a terra onde foi criada, ou seja, possui uma ligação direta com os que nasceram naquela região. Um nordestino que tenha uma ligação forte com sua terra, não importa onde ele se encontre, ao escutar esse estilo de música, automaticamente se transportará e se sentirá imerso através da paisagem sonora que lhe foi evocada naquele momento.

O grupo chegou ao consenso de se escolher uma cantiga popular e mudar sua letra original preservando assim a melodia. A ideia era criar uma familiaridade sonora no público com uma proposta sonora já conhecida, porém com um texto diferente.

Almejava-se que a cena, por se tratar de um tema triste, não poderia ter uma cantiga popular que remetesse a um tom alegre e feliz. A melancolia e o tom de lamento foram os critérios na hora de se escolher tal canção, dessa forma respeitando a memória das vítimas do desastre. A cantiga popular escolhida para cena foi “Se Essa Rua Fosse Minha”, porém somente a primeira estrofe da cantiga:

“Se essa rua, se essa rua fosse minha
 Eu mandava, eu mandava ladrilhar
 Com pedrinhas, com pedrinhas de brilhantes
 Para o meu, para o meu amor passar.”

Não se sabe ao certo qual o compositor de tal cantiga, mas não há dúvidas de que tal canção não possui um caráter alegre como muitas outras canções do mesmo gênero. A proposta da cantiga foi abraçada por todo o grupo, mudou-se a letra original para o contexto do poema e da cena:

“Essa terra, essa terra era minha
 E mandaram, e mandaram o trem levar
 Mil pedrinhas, mil pedrinhas de brilhante
 Para nunca, para nunca retornar.”

A proposta não foi só trazer um tom de tristeza, mas também de crítica e indignação que se tinha por conta dos descasos do governo com o desastre na época, que poderia ter sido evitado.

3. 1. 4 A técnica do belting como inspiração para um canto projetado e mais próximo da fala.

O *belting* é um gênero de canto típico do teatro musical descrito como uma extensão de voz de peito em notas agudas. Essa agudização é produzida por meio de ajustes do trato vocal, fonte e filtro, sem que se utilize a mudança de registro. (MANGINI, 2013, p. 01)

Logo viu-se a necessidade de uma técnica específica que valorizasse a palavra, pois dentro do elenco haviam apenas atores com experiência em canto lírico (operístico), de modo que por falta de profissionais da voz especializados nessa técnica no eixo artístico local do grupo, a técnica do belting não poderia ser trabalhada de maneira fidedigna e completa como pede o estilo. O canto belting, apesar de mais projetado e apresentar possibilidades articulatórias mais próximas da fala que o canto lírico, tem na maioria dos casos o artifício do microfone, algo que não tínhamos no Drummond na Parada. Deveríamos contar somente com a nossa própria projeção, obviamente de maneira saudável e sempre dialogando com as possibilidades sonoras do espaço.

Diferentemente do canto para teatro musical, onde a alteração faríngea é extremamente necessária para a construção dos personagens, no canto lírico a faringe tende a se manter mais estável (com poucas exceções), gerando uma identidade vocal que é extremamente benéfica para a carreira deste cantor. Independente de que papel o soprano Joan Sutherland esteja cantando em uma gravação, raramente algum cantor não diletante a confundiria com outro soprano. Essa identidade vocal é, sim, um ouro para a carreira de um cantor lírico e se deve ao seu equilíbrio. (ARAÚJO, 2019. p.35-36)

O belting seria apenas uma inspiração, uma base sonora onde os atores deveriam focar. Enquanto no lírico temos uma discrepância do som da voz falada na hora do canto, no belting temos o canto bem próximo da fala cotidiana. Diferente do canto operístico, que apresenta maior abertura do palato e abaixar da laringe, o belting favorece e ajuda o ator-cantor muito mais com as palavras. O estilo foi fundamental, sonoramente falando, para que se distinguisse os estilos do Teatro Musical e ópera, aproximando mais o público principalmente pelas obras musicais sempre serem traduzidas para o idioma do público que a prestigia, o que não acontece normalmente em uma ópera, que geralmente se canta no idioma original em que foi escrito, ou seja, se uma ópera alemã for apresentada no Brasil será cantada em alemão, uma francesa em francês e assim por diante. Araújo (2013, p. 74) afirma que a técnica do belting sofre influências antigas que chegam até os próprios castrati do período barroco da ópera.

Podemos definir Belting tecnicamente como uma voz de laringe um pouco mais alta, de espaço faríngeo mais restrito resultando acusticamente em um som muito brilhante (Pure belting). (ARAÚJO, 2013. p. 45)

Um dos desafios encontrados nos momentos de se trabalhar a técnica foi a falta de referências nacionais, a escassez de cantores brasileiros especializados nesse estilo, já que a técnica do belting só veio ser trabalhada no Brasil recentemente. Sendo assim, não existe uma vastidão arquivos de vídeo ou áudio com esta técnica performada de maneira correta para uma boa referência. Aprender a cantar também é aprender a ouvir, é aprender a entender a voz do outro e como o processo dele difere do seu processo. Um aluno que escuta seu professor de canto provavelmente tentará imitá-lo, mas nem sempre os exemplos que geralmente são usados serão úteis para ele. Também não poderia usar vídeos ou músicas de cantores estrangeiros que assumidamente utilizam a técnica do belting já que a técnica funciona diferente para cada idioma onde é trabalhada. Como afirma Araújo (2013):

A cor do Belting no Brasil não pode ser comparada a de outros países, como EUA. O uso das cavidades supraglóticas interferirá no timbre final desse Belting adequando ao nosso tipo de fala. (ARAÚJO, 2013. p. 46)

Mangini (2013), em seu texto, fala sobre essa escassez de informações, especificamente quando disponíveis em português.

Cantores de teatro musical precisam desenvolver a habilidade de produzir sons brilhantes e relativamente fortes, assim como emitir sons mais equilibrados, típicos de qualidades vocais como *legit*. Em função disso, o bem estar vocal é motivo de preocupação para os professores de canto e para os cantores. No entanto, há muita pouca informação baseada em evidências sobre como produzir qualidades vocais para o canto no teatro musical de forma eficiente e segura. (MANGINI, 2013, p. 14)

4 Grupo TEU

O Grupo de Teatro da UEA, criado em 2019 tem como propósito de possibilitar aos alunos mais experiências, experimentações e vivências dentro do teatro com o objetivo de uma abordagem mais prática do estudo teatral na universidade. Sua primeira montagem oficial foi “Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha”, uma adaptação para teatro do conto homônimo de Guimarães Rosa para a Semana do Livro do mesmo ano em que foi criado. Logo após a montagem foi “Sete Gatinhos” do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, sendo sua última montagem presencial já que no início de 2020 precisou parar suas atividades assim como a universidade de vido a pandemia.

4. 1. Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha

Guimarães Rosa escreveu sobre um homem viúvo, que contra sua vontade deixa sua filha e sua mãe, já consumidas pela loucura, na estação ferroviária onde serão levadas para um centro de tratamento de loucos. O evento é assistido por todos os habitantes da região que conhecem e respeitam Sorôco, que no caminho de volta para casa enlouquece e começa a cantar delirando e sendo seguido pela multidão. A proposta da cena surgiu a partir de uma notícia em fevereiro de 2019 onde o governo federal apresentava um projeto para que o Brasil retornasse a utilizar terapias de eletrochoque em manicômios, além de propor o retorno da internação de pacientes nesses lugares. O Ministério da Saúde, na época, apoiou a decisão que foi vista por especialistas como um retrocesso para o país que já havia abolido manicômios e tais terapias.

Tal acontecimento se relacionava diretamente com o conto de Guimarães Rosa e com o trágico episódio ocorrido na cidade de Barbacena, em Minas Gerais, intitulado Holocausto Brasileiro, onde se deu um dos maiores episódios de descaso com pacientes portadores de deficiência mental do país.

4. 1. 1 Os exercícios vocais

O elenco de “Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha” também era composto por atores não-cantores. E assim como em “O Maior Trem do Mundo” os mesmos exercícios de técnica vocal foram usados no processo de preparação vocal deste espetáculo. O objetivo não era ensinar todos os atores a cantar, mesmo porque o tempo de processo de construção da cena foi curto e o tempo de assimilação da técnica até sua execução são relativos de pessoa para pessoa, e sim que todos cantassem com conforto. Segundo Paparotti:

O ar expirado, ao passar pelas pregas vocais em posição de fonação, isto é, com as pregas aproximadas, transforma-se em som. A partir da passagem glótica, o som trafega pelo trato vocal podendo sofrer efeito de amplificação ou **damping** (amortecimento), modificando originalmente os harmônicos produzidos pela fonte glótica em formantes. (PAPAROTTI, 2011. p. 55)

Os atores precisavam aprender quais eram os músculos da voz tanto para melhor desempenho no espetáculo como para seu autodesenvolvimento. A falta de conhecimento dessas bases técnicas poderia resultar em desconforto e queda no desempenho vocal dentro da cena. Todos precisavam entender o que era voz e como funcionavam suas próprias vozes, quais os mecanismos usados no canto e a importância do ar para a potência vocal como a autora também afirma:

A voz são vibrações aéreas executadas nas pregas vocais durante a expiração. O som é produzido pelo ar que passa pela laringe fazendo com que as pregas vocais entrem em atividade mioelástica (atividade elástica muscular). Se você encher uma bexiga e deixa o ar escapar livremente, poderá ouvir o ruído do ar escapando. Porém, se esticar a boca da bexiga enquanto deixa o ar sair, um som estridente se produzirá. Quanto mais esticado, mais agudo será o som e vice-versa. (PAPAROTTI, 2011. p. 42)

4. 1. 2 Sorôco, a voz e o espaço



Sorôco. Foto retirada do acervo do grupo.

Para construir a voz de Sorôco, como preparador vocal e também como o ator que o interpretava, foi preciso se ater para a sonoridade que mais se adequaria ao personagem. De acordo com a experiência do ator como cantor, a ideia da voz de Sorôco partiu dos exercícios do canto lírico, uma vez mais impostada e ressonante, devido à idade do ator o canto do personagem precisava sugerir alguém mais velho, e sendo um tenor, a voz aguda no canto popular poderia deslocar o público, de maneira que não ornasse com a voz do personagem. Segundo Miller:

Os ajustes da língua, dos lábios, da mandíbula, do véu palatino e dos ressonadores podem definir uma posição fonética reconhecível mais precisamente durante o canto do que na fala por causa do fator duração. [...] Este alto grau de exatidão acústica na definição vocálica pode ocorrer no canto, no qual a produção da vogal “pura” é um objetivo realizável. (MILLER, 2019. p. 121)

Sorôco, diz em toda cena uma única frase: *“Deus vos pague essa despesa...”* (ROSA, 1988), ficando em silêncio o resto do espetáculo até seu desfecho onde canta, vocalizando com a vogal “Ô”, a melodia de um trecho da tradicional música mineira chamada “Pátria Minas”, de Marcus Viana. Melodia esta que também é tocada pelo grupo de metais que performavam o trem em cena.



Exemplo do trecho da melodia cantada por Sorôco

O ator encontrou certa dificuldade na articulação da vogal, sendo o som do “Ô” mais fechado, mas devido a proposta da cena não poderia ser mudado. Gurry (2014) cita afirmações de vários professores de voz que sons de “i”, “a” e “ê”, são mais preferíveis em questão de facilitar a abertura e projeção da voz, mas estes sons já pertenciam respectivamente à Filha, a Mãe e ao coro da multidão, que no final da cena se junta à Sorôco para cantar.

4. 1. 3 A Mãe



Atriz Vanessa Pimentel (Mãe) e Mariana Libório (Filha). Foto retirada do acervo do grupo.

A atriz construiu a voz da personagem da Mãe a partir de como deveria soar seu canto, sendo um papel sem falas e somente com a música para cantar. A voz construída partiu da ideia e técnicas do *fry*, utilizado em estilos como rock, pop e até mesmo no Teatro Musical. Para cantar era necessário muito de sua coordenação física, já que a personagem andava recurvada e a atriz ainda teria que se preocupar com um canto saudável. Em sua introdução, Gurry (2014) afirma que a coordenação física não pode estar separada das respostas psicológicas responsáveis para uma boa expressão do som.

Assim como Sorôco, a Mãe cantava a melodia de Pátria Minas, que também seria cantada pela filha. A personagem entoava o refrão da melodia, que representava

sua loucura, a de sua neta e posteriormente e de Sorôco no final da cena, somente com a vogal “a”, trazendo uma sonoridade melancólica, numa espécie de choro agonizante, um lamento pelo destino que teria ao lado da neta.

A técnica do *fry*, apesar de ter sido uma inspiração para a voz da personagem, não era dominada pela atriz, que no processo, poderia vir a longo prazo adquirir complicações no aparelho vocal. A falta de uma pesquisa aprofundada, apesar do curto período de processo do espetáculo, foi uma das falhas do preparo vocal durante a construção da cena, deixando a atriz imitando como podia de maneira intuitiva. Paparotti (2011) alerta para esse tipo de canto intuitivo, onde a imitação de certos tipos de sons sem a abordagem técnica correta pode vir a acarretar problemas na voz do ator ou cantor.

4. 1. 4 A Filha, texto como motor da criação da voz



Atriz Mariana Libório (Filha) no momento da cena em que ambas seguem para o trem. Foto retirada do acervo do grupo.

A personagem da Filha no conto de Guimarães Rosa nos traz uma menina com distúrbios mentais assim como a avó. Nós não sabemos durante a leitura do conto, ou no decorrer da cena, o que a levou a esse estado. Sabemos somente que ela será entregue pelo trem no mesmo horário e ao mesmo destino que a avó, de quem possivelmente herdou a condição.

No trecho do conto que *“ela não faz nada não, seu agente. Ela não acode quando a gente chama”* (ROSA, 1988) que na cena foi transformado numa brincadeira de roda como um surto ou brincadeira da menina para com a multidão, interpretada pelo coro, que observava os três, Sorôco, descreve a inocência e natureza pueril da filha, daí surgindo a inspiração para a voz tanto da Filha quando de seu pai dentro da cena.

A voz, diferente da Mãe, foi localizada no registro de cabeça, cantando somente a vogal “i”, a atriz não-cantora, porém de acordo com o timbre facilmente classificada como soprano, construiu a voz inspirada na técnica lírica, a qual não era familiarizada de maneira prática. Ressonância alta foi um dos termos utilizados durante o processo de preparação vocal. Estando na rua e cantando ao mesmo tempo que a Mãe o espaço favoreceu para que a voz de ambas pudesse ser ouvida.

4. 1. 5 O Coro

Os personagens que compunham o coro tinham como propósito narrar a história no decorrer da cena e ao final dela juntarem-se à Sorôco num canto de loucura que o personagem entoava enquanto enlouquecia após mandar a Filha e a Mãe para o trem. O canto popular foi usado mais intuitivamente com eles para que cada um cantasse do seu próprio jeito numa amálgama de vozes, dando um tom folclórico para a cena. O espetáculo se iniciava com o coro junto a orquestra de metais simulando um trem, enquanto a orquestra se encarregava de simular a sirene, os atores faziam sons de X e S simulando o som da locomotiva sobre os trilhos.

Schafer (2001, p.91) desenvolve algo semelhante ao analisar o ritmo de um ferreiro e seu assistente enquanto modelam foices. O autor diz que *“É preciso ter passado por essa experiência para apreciar [...]”* (SCHAFER, 2001, p. 92) sendo assim pode-se afirmar que somente alguém que presenciou certo tipo de sonoridade pode reproduzi-la mais fidedignamente. Isso foi algo que nos ocorreu durante o processo de construção do trem, feito através dos corpos dos atores em conjunto enquanto utilizavam sons de “X” e “S” num bloco simulando um trem seguindo a orquestra de metais. Manaus, o eixo onde todos vivíamos, não é uma cidade com estradas de ferrovia ativas, portanto os atores não eram familiarizados com a sonoridade de como um trem deveria soar. A construção se fez através de descrições

do professor que nos dirigia, sendo ele oriundo de Minas Gerais, estado que ainda hoje preserva suas vias ferroviárias.

No decorrer da cena um dos personagens narradores diz “Para o pobre os lugares são mais longe” (ROSA, 1988), e neste momento o coro repetia várias vezes explorando o extremo das oitavas graves e agudas, feitos respectivamente pelas vozes masculinas e femininas.

Mulheres

Homens

♩ = 80

po-bre lon-ge!

Pa-ra/o os lu-ga-res são mais

Exemplo do jogo de vozes que os atores faziam em cena brincando com os timbres masculinos e femininos

Essa sonoridade foi desenvolvida pensando em máquinas, de modo que a pronúncia deve ser mais próxima do *staccato* trazendo a ideia de engrenagens, ou de algo que se repete de forma monótona. Em contrapartida, a melodia cantada por Sorôco, no início feita pelos metais, traz um caráter mais humano, soando como um pesar dos personagens pelo triste fim da Mãe e da Filha. Para diferir do personagem de Sorôco, que cantava a vogal “Ô”, o coro cantava em “Ê”.

SORÔCO:

S

A

T

ô_ ô_

Ê_ Ê_

Ê_ Ê_

Exemplo das vozes no momento final da cena onde Sorôco junta-se ao coro

Apesar de Paparotti (2011) contraindicar o canto intuitivo, o tempo de processo do espetáculo foi relativamente curto ao necessário para preparar vocalmente cada integrante do coro. Cada um, dentro do espetáculo deveria se perceber e perceber sua própria voz respeitando suas áreas de desconforto e abuso vocal, afinal cada um possui um limite diferente quando se trata de aparelho vocal.

Também observei, enquanto preparador vocal, como a cena falada e cantada se ajustava de maneira saudável, vocalmente falando, e coerente na questão cênica. Abbate (2015, p.181/182) narra como foi esse processo para as operetas e musicais da Broadway, que precisaram fazer perguntas do tipo: por que eu canto agora? É necessária uma música neste momento? Questões essas que também considerei analisando retrospectivamente a cena. Cantávamos com um propósito, por uma só mensagem, que por mais que não ficasse clara para o público, deveria estar clara para nós que estávamos em cena.

4. 1. 6 O espaço da cena



Apresentação no Paço Municipal. Imagens retiradas do acervo do Grupo TEU.

Obviamente, o espaço onde o espetáculo ocorreria poderia influenciar diretamente na sonoridade da cena podendo soar com ou sem qualidade dependendo do local onde fosse acontecer. O espetáculo aconteceu no Paço Municipal, localizado na Rua Gabriel Salgado no Centro de Manaus, o local é uma área recém reativada pelo governo em comparação a outros pontos culturais da cidade, sendo assim é uma área de pouco tráfego de automóveis e até mesmo de transeuntes que não trabalhem ou morem na região. O local não possui problemas com trânsito, sendo assim localizado numa área distante de sons urbanos como buzinas, ruas movimentadas, entre outros. Tal localidade contribuiu para a atmosfera da cena e sua sonoridade, já que os atores e orquestra de metais não teriam que competir com sons que estivessem fora da cena, o que poderia ser diferente caso apresentassem em outros locais do Centro de Manaus. Segundo Castro (2015):

Não é difícil perceber que as inferências do espaço teatral sobre o espetáculo podem estabelecer conexões mesmo antes de a peça começar a ser ensaiada. Se a estrutura interfere na movimentação e criação dos atores, bem como na interação com o público, também pode interferir desde a elaboração da dramaturgia, muitas vezes criada para um espaço específico. (CASTRO, 2015, p. 18)

O espaço era disponível para a sonoridade que pretendíamos em cena. “Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha” era um espetáculo que possuía longas pausas e momentos de silêncio que ajudavam a contar a história e a imergir o público na cena, silêncio esse que era fundamental para o clima que a cena tinha. O silêncio, geralmente falando, é importante para a reflexão e a atmosfera de um momento, um bom exemplo disso são as cerimônias religiosas entre outras solenidades já se apropriam disso há anos (SCHAFFER, 2001). Durante as missas os padres fazem longas pausas após uma proclamação da palavra ou oração para que os fiéis de sua paróquia reflitam sobre o momento consigo mesmos, em torneios esportivos, quando se ocorre uma grande tragédia, é comum se fazer um minuto de silêncio em memória de alguém. Todos esses são exemplos de apropriação do silêncio para uma finalidade de impacto, também sendo fundamental para a circulação do som já que uma única sonoridade no ambiente não compete com outra para ser ouvida. Schaffer (2001, p. 304) explica que nós seres humanos percebemos isso desde os primórdios onde costumávamos observar os ecos das cavernas e perceber os ambientes em que aquele tipo de sonoridade ocorria.

Como a sonoridade da cena falava tanto quanto sua imagem, era necessário um cuidado maior para equilibrar imagem e som sem um interferir no outro de maneira conflituosa e sim complementar, afinal como Schaffer também diz: *“Uma paisagem sonora consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos.”*

A ausência de sons externos contribuiu para a projeção dos atores, especialmente do personagem de Sorôco que cantava sozinho. O lugar sendo aberto contribuía para o eco que auxiliava na projeção e atmosfera cênica como cita Schaffer (2001) *“A reverberação e o eco dão uma ilusão de permanência dos sons, e também a impressão de autoridade acústica.”* Ou seja, o personagem de Sorôco, assim como todo o resto dos que compunham o espetáculo eram auxiliados pelo próprio espaço cênico. *“O espaço afeta os sons modificando não apenas sua estrutura percebida pela*

reflexão, absorção, refração e difração, mas também características da produção sonora” (SCHAFFER, 2001, p. 303).

5 Uma análise do processo dois anos depois.

Revisitar esse processo para esta pesquisa dois anos depois de sua execução foi um desafio já que tive que buscar em minha memória, que ainda se lembrava de detalhes do processo. Apesar do curto período de tempo, ambas montagens tem suas semelhanças como a ausência de cantores experientes em abundância no elenco, ou a carência de consciência vocal simples dos grupos. Ambos processos tratavam de questões advinda do estado de Minas Gerais e foi preciso em ambos os grupos nos integrarmos com essas questões para uma boa imersão no processo e entender a mensagem por trás de cada um. Assim como nós, seres humanos, detemos de nossas pluralidades, assim também são os personagens que nós interpretamos (DEER, 2013, p. 84). Isso foi ficando bastante claro enquanto avançávamos no processo de construção da cena. Éramos amazonenses adaptando obras mineiras, então teria que, primeiramente, entender um pouco sobre a cultura do estado para que pudéssemos nos familiarizar com certos termos, expressões e palavras usadas por Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade.

Quando se tratava de Sorôco, deveria a partir do texto e o clima da cena advir da música, pois segundo Deer (2013) a música revela para o ator como construir a voz do personagem, nada muito diferente do que os compositores de ópera, como Wagner, por exemplo, já faziam compondo obras para vozes específicas que dariam vida aos personagens de maneira mais correta. A sonoridade não só revela a fala de seu personagem como coisas externas a ele como o lugar onde vive, seu status social ou até mesmo seu valor em relação às outras personagens da obra. Partindo da análise de uma construção sonora da cena, me fez questionar a necessidade das partes cantadas pelos atores. Este ou estes personagens devem mesmo cantar? Devem cantar isso nessa hora? O que há neste momento que torna a cena completamente propícia para a musicalidade? Foi assim que percebi que as palavras do texto em si, sua prosódia, sua sonoridade, sugeriam uma musicalidade. Enquanto em “Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha” o processo se deu do texto para música, em “Maior Trem do Mundo” o processo se deu da música para o texto, ou seja, da adaptação de uma música popular já existente e conhecida para o contexto da cena.

Com a força da música nossas cenas desenhavam sonoramente os sentimentos do texto, sendo ele poesia ou conto, ajudando a aproximar mais o público das nossas propostas cênicas. Afinal, a música é o melhor jeito de se registrar como o passado soava, e a partir dela conseguimos analisar as evoluções deste processo e assim aprender e entender a sonoridade do presente em que vivemos (SCHAFFER, 2001). Isso é provado também quando Schaffer afirma que *“Os maiores ruídos do mundo atual são tecnológicos, assim, o colapso da tecnologia os eliminaria”* já que no passado, quando a tecnologia não era desenvolvida, as pessoas ouviam diferente do que ouvem hoje, logo o repertório de sons causados pelos ambientes era diferente. Por exemplo, hoje em dia numa metrópole quando se caminha somos atravessados pelos sons urbanos como sinais de trânsito, buzinas de carro, se caminhássemos numa época onde não existissem carros ou sinais de trânsito teríamos uma diferente percepção da paisagem sonora daquele local. Quando assistimos um filme que se passa antigamente, para que sejamos transportados é necessário que os sons remetam a sua respectiva época já que os sons desenhavam paisagens em nossa mente. Toda paisagem sonora varia de acordo com sua época, localidade e tecnologia já que quando modificamos o ambiente logo modificamos a paisagem sonora.

Analisando os processos em retrospecto, o ideal para ambos seria um tempo maior de preparação vocal e construção sonora, pois ambas cenas foram apresentadas mais de uma vez, *“Sorôco”* três vezes, e *“Maior Trem”* cerca de oito vezes, ou mais. As cenas não eram demoradas, mas pensando numa perspectiva de grupo de teatro em temporada, o abuso vocal e esforço demasiado dos aparelhos vocais dos atores poderia acarretar algum tipo de problema.

6 CONCLUSÃO

As duas montagens tiveram um período curto de tempo para o desenvolvimento completo e satisfatório para uma preparação vocal de qualidade e uma construção sonora mais desenvolvida, sendo assim cumpriram seus papéis no tempo em que foram desenvolvidas sem deixar nada a desejar cenicamente. Tanto “Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha”, do Grupo TEU quanto “O Maior Trem do Mundo”, do grupo Drummond na Parada, tiveram seus processos e apresentações interrompidos devido a pandemia de COVID 19 que assolou o Brasil desde o início do ano de 2020, sendo assim ambas cenas ficaram inviáveis de serem trabalhadas novamente ou melhoradas.

O termo “paisagem sonora” descrito por Schaffer (2001) contribuiu diretamente para uma melhor análise deste processo onde as construções vocal e sonoras de ambas cenas se interligam durante o processo, uma em complemento da outra. Enquanto a paisagem sonora constrói o som, a preparação vocal nos ajuda a emití-lo da melhor maneira, sendo essa a mais saudável para o aparelho fonatório do ator.

Dentro desse processo de análise sonora e vocal, não somente foi importante analisar as cenas, mas os textos onde elas foram inspiradas. Tanto o conto de Guimarães Rosa quanto a poesia de Carlos Drummond de Andrade, se mostraram atemporais durante ambos os processos, trazendo um sentido motivacional para que estas obras ainda sejam adaptadas para o teatro nos dias de hoje mesmo tendo sido escritas no século XX. Suas mensagens foram importantes e ambas as cenas conseguiram transmitir isso da melhor maneira possível e dentro dos limites de cada grupo.

REFERÊNCIAS

- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma História da Ópera*. 1º ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2015.
- ARAÚJO, Marconi. *Belting Contemporâneo: Aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop*. Musimed Edições Musicais. Brasília/DF, 2013.
- ARAÚJO, Marconi. *O Canto Lírico Contemporâneo: Aspectos técnico-vocais para Música de Câmara e Ópera*. Musimed Edições Musicais. Brasília/DF, 2019.
- CAMPO, Giuliano; MOLIK, Ewa Olesko. *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik: O Legado de Jerzy Grotowski*. 1º Edição. São Paulo: É Realizações, 2012.
- CASTRO, Jhon Weiner de. *Espaço teatral: a influência direta em montagens para o teatro de rua. Uma análise a partir dos trabalhos do grupo mambembe*. UFU, Minas Gerais, 2015.
- DEER, Joe; DAL VERA, Rocco. *A Atuação em Teatro Musical: Curso completo*. 1º Edição – Brasília: Editora Dulcina, 2013.
- GURRY, Néstor Ramón Cordero. *A voz de tenor: bases históricas da pedagogia vocal a partir do Bel Canto até os conceitos metodológicos da atualidade*, Belo Horizonte/MG, 2014.
- GUSE, Bello Cristine. *O cantor-ator: contribuições para o desenvolvimento cênico do cantor lírico a partir de Wesley Balk*. São Paulo, 2018.
- MANGINI, Maurício Machado. *Preparadores vocais: características e práticas com atores do teatro musical no Brasil*. São Paulo, 2013.
- MILLER, Richard. *A Estrutura do Canto: Sistema e Arte na Técnica Vocal*. 1º ed. É Realizações Editora. 2019.
- OGANDO, Suellen. *O Que É O Teatro Musical: uma perspectiva da história do Teatro Musical – origens – influências – Broadway - West End e Brasil*. Giostri. São Paulo, 2016.
- PAPAROTTI, Cyrene; LEAL, Valéria. *Cantonário: Guia Prático para o Canto*. 2º ed. Salvador, 2011.
- QUINTEIRO, Eudisia Acuña. *Estética da Voz: uma voz para o ator – São Paulo – Summus*, 1989.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SANTOS, Maria Luísa de Camargos. *O Olhar de Carlos Drummond de Andrade para Minas Gerais: o estudo de caso de Belo Horizonte e Itabira*. São Luís - MA, 2016.
- SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SOUZA, Ryta de Kassya Motta de Avelar. *Cantigas populares: um gênero para alfabetizar*. Recife. 2007