



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
Centro de Letras e Artes – CLA  
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC  
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

(RE) CRIANDO VOZES  
Um estudo sobre a composição vocal nos musicais biográficos

ANA LÚCIA DE ALCANTARA CALVENTE

RIO DE JANEIRO  
2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
Centro de Letras e Artes – CLA  
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC  
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

(RE) CRIANDO VOZES

Um estudo sobre a composição vocal nos musicais biográficos

ANA LÚCIA DE ALCANTARA CALVENTE

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Professora Doutora Maria Enamar Ramos Neherer Bento.

Linha de Pesquisa: Processo Formativo e Atuação Cênica

RIO DE JANEIRO  
2010

C167 Calvente, Ana Lúcia de Alcantara.  
(Re)criando vozes : um estudo sobre a composição vocal nos musicais biográficos / Ana Lúcia de Alcantara Calvente, 2010.  
ix, 184f. + CD-ROM

Orientador: Maria Enamar Ramos Neherer Bento.  
Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Teatro musical. 2. Musicais biográficos. 3. Atores – Construção vocal. 4. Voz falada. 5. Voz cantada I. Bento, Maria Enamar Ramos Neherer. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras Artes. Curso de Mestrado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD – 792.6



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO  
Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

“(RE) CRIANDO VOZES. UM ESTUDO SOBRE A COMPOSIÇÃO VOCAL NOS MÚSICAS  
BIOGRÁFICOS”

por

ANA LÚCIA DE ALCANTARA CALVENTE

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Maria Enamar Ramos Neherer Bento - Orientadora

Prof. Dra. Elza Maria Feraz de Andrade (UNIRIO)

Prof. Dra. Mirna Rubim (PPGM/UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: Aprovada

Rio de Janeiro, RJ, em 22 de novembro de 2010

*Para Nina e para Clara, com amor definitivo.*

## AGRADECIMENTOS

Aos atores Diogo Vilela e Soraya Ravenle pela disponibilidade e atenção dispensada à minha pesquisa.

À minha orientadora Enamar Ramos pelo companheirismo com que me acompanhou neste projeto.

Às Professoras Mirna Rubim, Elza de Andrade, Ângela Garcia e Joana Ribeiro pelo aceite ao convite para compor a banca de avaliação desta dissertação.

Aos profissionais da área de canto que responderam minhas perguntas que integram esta pesquisa: Glória Calvente, Mirna Rubim, Felipe Abreu, Pedro Lima e Josimar Carneiro.

Às queridas amigas Clarisse Lopes e Natália Fiche que me incentivaram a percorrer este caminho e a Fábio Cordeiro que fez com que ele fosse possível.

Aos amigos José Mauro Brant, Flávia Rinaldi e Ana Bevilaqua por me abrirem seus arquivos pessoais, seus DVDs dos espetáculos, pesquisas e livros para que eu pudesse iniciar meus trabalhos.

Ao queridíssimo Felipe Abreu por todas as orientações na área da voz cantada, sugestões e discussões.

Ainda à Clarisse Lopes e a Angela de Castro e Carla “Augusta” Francalanci pelas leituras, discussões e sugestões.

Às professoras Ana Maria Bulhões de Carvalho, Nara Kaiserman e Mirna Rubim por toda a orientação recebida em minha qualificação, ainda à Mirna por todas as dúvidas e caminhos indicados para a pesquisa da voz cantada.

Aos queridos Adriana Borges e Flávio Mendes pela confecção do CD e DVD utilizados para este trabalho.

À todos os meus colegas queridos da turma do mestrado em especial à Carmen Valdez, Anna Wiltgen e Bárbara Tavares pelo apoio nos momentos mais difíceis.

Ao Sr. Alberto Luiz da Silva Santos da Rádio Nacional que selecionou as entrevistas dos cantores.

Ao Paulo Pimenta, meu chefe, que me apoiou em todos os malabarismos que fiz para cumprir todas as etapas.

À minha mãe e demais familiares.

Aos meus amigos pelo apoio, em especial à Silvinha Carvalho por segurar a minha mão.

Por fim, ao amado Volkhart, pelo amor, por segurar a onda sempre, pelo apoio irrestrito e por me permitir alçar vôo.

**CALVENTE, Ana Lúcia de Alcantara. (Re) Criando vozes: um estudo sobre a composição vocal nos musicais biográficos. 2010. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.**

## **Resumo**

O presente trabalho apresenta um estudo do processo de construção vocal do personagem nos Musicais Biográficos Brasileiros, levando em consideração as mudanças realizadas nas características que conferem qualidade à voz do ator em busca de uma aproximação com a voz do cantor biografado. Para tal, são analisadas as performances de Soraya Ravenle para recriar Dolores Duran no musical *Dolores* e a de Diogo Vilela para representar Cauby Peixoto no espetáculo *Cauby!Cauby!* Através de entrevista com os atores sobre o processo de construção vocal de seus personagens e a partir do levantamento dos parâmetros que caracterizam a voz humana, a pesquisa investiga as características da fala espontânea e do canto natural do ator em oposição à sua fala e canto em cena para observar as mudanças realizadas. Tais mudanças serão também comparadas à fala e ao canto do cantor biografado a fim de observar se estas visavam a aproximação com a voz do cantor biografado. Foram utilizados como instrumentos de análise da voz falada a Escala Brandi de Avaliação da Voz Falada de Edmée Brandi e para análise da voz cantada foram observados os parâmetros correlatos na voz cantada tendo por base, sobretudo, os estudos de Françoise Estienne.

Palavras Chaves: Teatro Musical, Musical Biográfico, Voz falada, Voz cantada, Construção vocal do ator.

**CALVENTE, Ana Lúcia de Alcantara. Creating voices: a study of the vocal composition in musical biographies. 2010. Master's Degree Dissertantion (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.**

## **Abstract**

The process of vocal construction of roles in Brazilian musical biographies under consideration of the changes in the characteristics of the actor's voice seeking to assimilate the object of the biography is studied. The performances of Soraya Ravenle as Dolores Duran in the musical *Dolores*, and of Diogo Vilela as Cauby Peixoto in *Cauby!Cauby!* are analyzed. The characteristics of the actors' spontaneous speech and natural song as opposed to their song and speech on the stage are studied on the basis of interviews with the actors, as well as of the parameters characterizing the human voice, in order to observe these changes. Additionally, the characteristics of the similarities between the actors' voices and those of the singers being played are described based on an analysis of the singers' voices. The Brandi Spoken Voice Evaluation Scales are used to analyze the spoken voice and the evaluation of the sung voice is based on studies by Françoise Estienne.

Key Words: Musical Theater, Biographical Musical, speech, song, actor's vocal performance

## SUMÁRIO DE FIGURAS E QUADROS

Figura 2.1	Trato Vocal (Miller, 1996:49)	53
Figura 2.2	Aparelho Fonador (Pinho, 1998:9)	54
Figura 2.3	Laringe: glote, supraglote e infraglote (Sanchez, 1984:40)	55
Figura 2.4	Pregas vocais – foto (Boone & McFarlane, 1994:46)	56
Figura 2.5	Pregas Vocais – esquema (Miller 1996:49)	57
Quadro 3.1	Protocolo das Escalas Brandi de Avaliação da Voz Falada (adaptado)	92
Quadro 3.2	Limites médios das faixas tonais Brandi	93
Quadro 3.3	Protocolo de Análise da Voz Cantada	102
Quadro 3.4	Resultado da Análise – voz falada Soraya Ravenle	109
Quadro 3.5	Resultado da Análise – voz falada Soraya Ravenle em cena	110
Quadro 3.6	Resultado da Análise – voz falada Dolores Duran	111
Quadro 3.7	Quadro comparativo de resultados – voz falada no espetáculo <i>Dolores</i>	112
Quadro 3.8	Resultado da Análise – voz cantada Soraya Ravenle	116
Quadro 3.9	Resultado da Análise – voz cantada Soraya Ravenle em cena	117
Quadro 3.10	Resultado da Análise – voz cantada Dolores Duran	118
Quadro 3.11	Quadro Comparativo de Resultados - voz cantada no espetáculo <i>Dolores</i>	119
Quadro 3.12	Resultado da Análise – voz falada Diogo Vilela	121
Quadro 3.13	Resultado da Análise – voz falada Diogo Vilela em cena	122
Quadro 3.14	Resultado da Análise – voz falada Cauby Peixoto	123
Quadro 3.15	Quadro comparativo de resultados – voz falada	124
Quadro 3.16	Resultado da Análise – voz cantada Diogo Vilela	127
Quadro 3.17	Resultado da Análise – voz cantada Diogo Vilela em cena	128
Quadro 3.18	Resultado da Análise – voz cantada Cauby Peixoto	129
Quadro 3.19	Quadro Comparativo de Resultados - voz cantada	130
Fotos Anexo 9:		
Figura 9.1	Dolores Duran ( <a href="http://www.vejaabril.com.br/blog/passarela/tag/canção-da-volta">www.vejaabril.com.br/blog/passarela/tag/canção-da-volta</a> )	176
Figura 9.2	Dolores Duran ( <a href="http://www.pimentanamuqueca.com.br">www.pimentanamuqueca.com.br</a> )	176
Figura 9.3	Dolores Duran ( <a href="http://www.imagemgratis.com.br/imagem-de-dolores-duran.html">www.imagemgratis.com.br/imagem-de-dolores-duran.html</a> )	176
Figura 9.4	Dolores Duran ( <a href="http://www.pimentanamuqueca.com.br">www.pimentanamuqueca.com.br</a> )	177
Figura 9.5	Soraya Ravenle em cena (Imagem retirada do Jornal O Globo, Rio Show, dia 08 de janeiro de 1999, página 22. )	177
Figura 9.6	Soraya Ravenle em cena (Imagem retirada do Jornal O Dia, O Dia D, 25 de janeiro de 1999, página 3. )	178
Figura 9.7	Soraya Ravenle em cena (acervo pessoal de José Mauro Brant)	178
Figura 9.8	Soraya Ravenle em cena (acervo pessoal de José Mauro Brant)	179

Fotos Anexo 10	
Figura 10.1	Cauby Peixoto ( <a href="http://www.alphalazer.blogspot.com/2010/10/cauby-peixoto-se-apresenta.html">www.alphalazer.blogspot.com/2010/10/cauby-peixoto-se-apresenta.html</a> ) 180
Figura 10.2	Cauby Peixoto ( <a href="http://www.portalbarueri.com/lazer-com-cauby-peixoto-em-osasco.com">www.portalbarueri.com/lazer-com-cauby-peixoto-em-osasco.com</a> ) 180
Figura 10.3	Cauby Peixoto ( <a href="http://www.lastfm.com.br/music/Cauby+Peixoto/+images">www.lastfm.com.br/music/Cauby+Peixoto/+images</a> ) 181
Figura 10.4	Diogo Vilela em Cena ( <a href="http://www.programa.multiply.com">www.programa.multiply.com</a> ) 181
Figura 10.5	Diogo Vilela em <i>Cauby! Cauby!</i> (programa do espetáculo) 182
Figura 10.6	Diogo Vilela em cena ( <a href="http://www.programa.multiply.com.br/photos/album/70/Diogo_Vilela">www.programa.multiply.com.br/photos/album/70/Diogo_Vilela</a> ) 183
Figura 10.7	Diogo Vilela em cena ( <a href="http://www.ondeanda.multiply.com/photos/album/279/Diogo_Vilela#photo=108">www.ondeanda.multiply.com/photos/album/279/Diogo_Vilela#photo=108</a> ) 183
Figura 10.8	Diogo Vilela em <i>Cauby! Cauby!</i> (programa do espetáculo) 184

## SUMÁRIO

Sumário de Figuras e Quadros	vi
Introdução	01
Capítulo 1 – O Teatro Musical Biográfico	10
1.1. – Conceito	10
1.2. – O papel da voz no Teatro Musical Biográfico Brasileiro	16
1.2.1 – Especificidades na voz cantada	19
1.3 – Os Espetáculos	31
1.3.1 – <i>Dolores</i>	31
1.3.1 – <i>Cauby! Cauby!</i>	32
1.4 – Os Atores	34
1.4.1 – Soraya Ravenle	34
1.4.2 – Diogo Vilela	38
Capítulo 2 – A Voz	44
2.1 – Definições e conceitos	44
2.2 – A produção anatomofisiológica da voz	52
2.3 – Considerações sobre voz falada e sobre voz cantada	58
2.4 – Características vocais	63
2.5 – Características da voz falada	65
2.6 – Características da voz cantada	74
2.7 – Interpretação das mudanças vocais detectadas pelos intérpretes	83
Capítulo 3 – Capítulo 3 Análise das vozes	89
3.1 – Voz falada	90
3.2 – Voz cantada	101
3.3 – Resultados	108
3.3.1 – <i>Dolores</i>	108
3.3.1.1 – Voz falada	108
3.3.1.2 – Voz cantada	115
3.3.2 – <i>Cauby! Cauby!</i>	120
3.3.2.1 – Voz falada	120
3.3.2.2 – Voz cantada	126
3.4 – Análise complementar	131
3.4.1 – <i>Dolores</i>	132
3.4.2 – <i>Cauby! Cauby!</i>	132
Conclusão	134
Referências	141

Anexos:

Anexo 1 - entrevista Soraya Ravenle	148
Anexo 2 - entrevista Diogo Vilela	156
Anexo 3 - questionário Mirna Rubim	167
Anexo 4 - questionário Glória Calvente	168
Anexo 5 - questionário Pedro Lima	170
Anexo 6 - questionário Felipe Abreu	171
Anexo 7 – questionário Josimar Carneiro	173
Anexo 8 – Protocolo das Escalas Brandi da Voz Falada (integral)	175
Anexo 9 – Caracterização no espetáculo <i>Dolores</i>	176
Anexo 10 – Caracterização no Espetáculo <i>Cauby!Cauby!</i>	180
Anexo 11 – CD com as vozes analisadas:	contracapa
Faixa 1 – trecho da entrevista de Soraya Ravenle (faixa 1 17:22/19:40)	
Faixa 2 – trecho do espetáculo <i>Dolores</i> (faixa 9 0:44:07/0:44:45)	
Faixa 3 - entrevista de Dolores Duran no programa Hora dos Cartazes de Ivon Cury em 15/12/1956)	
Faixa 4 – canção <i>Amor Perfeito</i> interpretada (Ivor Lancelotti/Paulo Cesar Pinheiro) no espetáculo Opereta Carioca (faixa 5 0:28:28/0:28:28)	
Faixa 5 - canção <i>Por Causa de Você</i> (Dolores Duran e Tom Jobim)– retirada do DVD do espetáculo Dolores (faixa 14 1:11:58/1:32:52)	
Faixa 6 – canção <i>Por causa de você</i> (Dolores Duran e Tom Jobim) interpretada por Dolores Duran no CD Dolores Duran canta para você dançar faixa 2 (1957)	
Faixa 7 - trecho da entrevista de Diogo Vilela (faixa 3 01:09/02:06)	
Faixa 8 – trecho do espetáculo <i>Cauby! Cauby!</i> (faixa 1 0:24:03/0:26:310)	
Faixa 9 – entrevista de Cauby Peixoto no Programa Cultura Nacional entrevistado por Humberto Reis em 03/02/1991	
Faixa 10 – canção <i>Eu sou o que sou</i> (Jerry Hamann versão de Miguel Falabella) interpretada por Diogo Vilela no espetáculo A Gaiola das Loucas (retirada do site youtube)	
Faixa 11 - canção <i>Bastidores</i> (Chico Buarque) interpretada por Diogo Vilela no espetáculo <i>Cauby! Cauby!</i> (disco 2 1 0:44:07/0:44:45)	
Faixa 12 – canção <i>Bastidores</i> (Chico Buarque) interpretado por Cauby Peixoto no CD <i>Cauby! Cauby!</i> faixa 1 (1980)	

## Introdução

A voz entrou na minha vida de uma forma diferenciada da que eu conhecia antes quando tinha aproximadamente 20 anos. De simples instrumento para comunicação e expressão, se tornou também trabalho e lazer. Trabalho, pois resolvi ser fonoaudióloga e, dentro das várias possibilidades oferecidas por este campo de trabalho, o estudo da voz desde sempre me encantou e foi a área em que me especializei. Lazer, pois foi nesta época que comecei a cantar em corais e grupos vocais atividade que realizo até hoje, mais de 20 anos depois.

A princípio essas duas atividades corriam de forma paralela sem se encontrarem, mas com o tempo vi que era possível promover um encontro entre essas paixões e comecei a desenvolver um trabalho que contemplasse as duas atividades. Por uma proximidade óbvia, comecei trabalhando com cantores, de quem entendia as inquietações e principais problemas. Nessa época participei de um grupo de estudos formado por professores de canto que buscavam aprender mais sobre a voz e discutir as principais dificuldades dos professores de canto, sobretudo o canto popular. O Grupo de Estudos da Voz (GEV-RJ)<sup>1</sup> reunia professores de canto expressivos da cena carioca além de duas fonoaudiólogas, e por 10 anos consecutivos nos encontramos regularmente para discussões sobre funcionamento vocal, técnica, didática, saúde vocal e prevenção. Essa maravilhosa experiência me permitiu estender não só meus conhecimentos na área de voz como também minha atuação e logo comecei a trabalhar também com atores, locutores, professores e toda a sorte de profissionais que usam a voz como instrumento profissional.

---

<sup>1</sup> O GEV era formado pelos professores de canto: Alza Alves, Clara Sandroni, Cecília Spyer, Felipe Abreu, Glória Calvente, Kaleba Vilela, Marco D'antônio, Suely Mesquita e pelas fonoaudiólogas Ângela Maria de Castro e Ana Calvente.

A voz, para mim então, ganhou então novas cores e nuances que eram percebidas em forma de sons e de cada uma de suas qualidades e características. Escutar tal som me fornecia uma série de informações sobre a voz de um indivíduo e, esses dados combinados, tal qual um quebra-cabeça, resultavam na voz única de cada pessoa, aquela que confere individualidade tal como o descrito pelo filósofo esloveno Mladen Dólar (2007) em seus estudos sobre a voz humana e sua terceira forma de uso.

Foi esse poder de conferir individualidade, de ser propriedade de um único indivíduo que me chamou a atenção ao estudar o teatro musical biográfico brasileiro. Seria a voz do cantor biografado, indiscutível marca de reconhecimento deste junto a seu público, um obstáculo na composição vocal do ator? Como o ator poderia se apropriar dessa marca única a fim de criar em cena a ilusão de que ele é o ídolo que está retratando? O ator modifica características de sua voz natural em busca de uma aproximação com a voz do personagem biografado? Essa preocupação acontece no canto e na fala ou apenas em uma dessas manifestações?

Esta pesquisa se propõe a estudar o trabalho de voz do ator brasileiro, com a fala e o canto, especialmente no contexto dos musicais biográficos brasileiros contemporâneos. Desde os anos 90, em particular no Rio de Janeiro, tem sido comum a presença de espetáculos que procuram trazer para a cena a biografia de cantores populares, figuras de grande reconhecimento público. Desse modo, esta seria uma das tendências do teatro brasileiro contemporâneo – a vertente dos musicais biográficos. Neste contexto, o trabalho vocal do ator parte de um modelo de emissão sonora (a voz do cantor biografado) cujas características vocais são reconhecidas pelo grande público – na medida em que se retrata a história de um intérprete da música popular brasileira, cultuado por gerações. É neste sentido, que gostaria de abordar o trabalho do ator enfocando seus procedimentos durante o processo e em cena, diante de um de seus instrumentos primordiais: a voz.

Dada a impossibilidade de estudar todos os espetáculos do gênero, resolvi, para o presente trabalho, analisar a performance de um ator e de uma atriz protagonistas de dois espetáculos do gênero. Dessa forma gostaria de focar minha atenção no desempenho de Soraya Ravenle no espetáculo *Dolores* e de Diogo Vilela por sua atuação em *Cauby! Cauby!*. Selecionei estes dois atores por suas significativas atuações, por terem recebido indicações e prêmios, além de boa receptividade da crítica e do público,<sup>2</sup> e também por oferecerem a oportunidade de analisar, no contexto dos musicais biográficos, o trabalho do ator com a voz, falada e cantada, levando em consideração as qualidades da voz feminina e da voz masculina.

*Dolores*, com texto de Fátima Valença e Douglas Dwight, direção de Antônio de Bonis e direção musical de Tim Rescala, fez sua estréia em 6 de janeiro de 1990 no Teatro II do Centro Cultural do Banco do Brasil, do Rio de Janeiro. A peça conta a trajetória da cantora e compositora Dolores Duran (1930-1959). Cantando principalmente samba-canção e músicas românticas, participou também do início da bossa nova no final dos anos 50. Segundo a empregada de Dolores, quando chegou à sua casa, na noite em que faleceu, a cantora teria dito que “gostaria de dormir até morrer”. Impressionados com esta frase os autores começam a narrativa da peça deste ponto, fazendo com que a personagem Dolores passe a recordar sua vida, desde a estreia aos 10 anos no programa de calouros de Ary Barroso, *Calouros em Desfile*, até a sua vida como *crooner* de boates no final dos anos 40 e 50.

O espetáculo *Cauby! Cauby!* estreou no Rio de Janeiro, em 13 de julho de 2006, no Teatro Sesc Ginástico. Escrito por Flávio Marinho, que também assina a direção junto com Diogo Vilela, e direção musical de Liliane Secco, o enredo conta a trajetória do cantor Cauby Peixoto a partir de uma entrevista dada a um jovem jornalista em que o cantor relembra

---

<sup>2</sup> Soraya Ravenle recebeu o Prêmio Shell por *Dolores*, e Diogo Vilela recebeu, além do Shell, o Prêmio APCA de melhor ator de musical por *Cauby! Cauby!*.

momentos de sua carreira iniciada na década de 1950. Além de seus grandes sucessos, a peça mostra o encontro de Cauby com ídolos da música brasileira e internacional.

Para a análise do trabalho dos atores foram percorridos dois caminhos. O primeiro incluiu uma entrevista semi-estruturada com os dois atores onde foi solicitado que falassem sobre os espetáculos, seus respectivos processos de composição de personagem e sobre as possíveis mudanças vocais que acreditavam ter realizado em busca de uma aproximação com a voz do cantor biografado. Num segundo momento foram realizadas por mim análises vocais da voz falada e da voz cantada dos atores em dois momentos: em sua fala espontânea e de sua fala em cena e da fala espontânea e canto dos cantores biografados para a verificação de suas características vocais principais. Para o estudo da voz falada foram utilizados trechos gravados na entrevista concedida pelos atores, dos DVDs dos espetáculos, bem como entrevistas dos cantores biografados coletadas nos arquivos da Rádio Nacional. Na voz cantada, foram analisadas faixas de CDs dos cantores biografados comparadas à mesma canção interpretada pelos atores nos espetáculos, e para a voz cantada dos atores, canções retiradas de outros espetáculos onde os atores cantam com sua voz natural. A partir desses dados comparamos os resultados para observar quais características da fala espontânea do ator ou de seu canto natural teriam mudado em sua voz cênica no intuito de produzir uma semelhança com a voz do cantor biografado. Vale ressaltar aqui que este trabalho não visou comparar a voz ou a atuação dos dois atores e sim o percurso de cada trabalho individualmente, apontando para as várias possibilidades no processo de atuar.

O processo de entrevistas se revelou bastante interessante. A princípio não conhecia os atores que me dispunha a estudar nem sabia se seriam receptivos à minha pesquisa. Encontrar Soraya Ravenle me pareceu uma tarefa mais fácil, pois tínhamos vários amigos em comum e em outra oportunidade ela já tinha gentilmente participado de minha pesquisa para conclusão de

curso de Pós-graduação em Voz Falada, realizado na Universidade Estácio de Sá, em 1996. Em nosso encontro, Soraya relatou sobre o momento de sua carreira ao viver *Dolores*, primeiro espetáculo musical que protagonizou e sobre o lugar que o musical significou em sua carreira, pois promoveu a união das três áreas de atuação profissional: como atriz, cantora e bailarina. Hoje, Soraya é uma atriz com forte identificação com o teatro musical, sendo reconhecida como importante atriz do gênero. Conversamos sobre a dificuldade de pesquisar sobre a vida de Dolores Duran dada à escassez de material sobre ela, já que a cantora morreu precocemente aos 29 anos. Apesar disso, Soraya pôde realizar longas entrevistas com amigos da cantora que foram determinantes para a sua composição de Dolores Duran. Falou sobre seu trabalho como cantora e seus estudos de canto e, por fim, conversamos sobre o momento do teatro musical no Rio de Janeiro e no Brasil

O encontro com Diogo Vilela foi fruto do acaso e da oportunidade quando Enamar o viu na plateia de um espetáculo a que ambos assistiam. Após se apresentar como professora da universidade falou sobre o meu projeto e solicitou um contato. Diogo prontamente se propôs a me receber e falar sobre seu trabalho em *Cauby! Cauby!*. Definido por ele mesmo como um trabalho obsessivo, para o qual levou três anos se preparando, o ator relatou que se dedicou com muito afinco às aulas de canto, pois não se considera um cantor e julga ser esta a área que necessita de maior cuidado. Diogo já havia trabalhado como protagonista no musical *Metralha* (1996), dedicado à vida de Nelson Gonçalves, discorreu sobre os processos realizados nos dois musicais e ainda no trabalho que à época ainda não havia estreado, *A Gaiola das Loucas* (2010), onde iria cantar com sua voz natural. Profissional metuculoso, a partir da percepção sobre o personagem a ser retratado consegue trazer para si as características que possibilitam produzir a ilusão de que em cena ele é o próprio cantor retratado. Esta é uma impressão forte que Vilela consegue imprimir em seus trabalhos e uma tônica em todas as entrevistas de jornais e televisão à

época dos espetáculos biográficos em que atuou se referem ao resultado do trabalho destacando a grande semelhança com o cantor retratado. Se, ao contrário de Soraya Ravenle, Vilela encontrou farto material para suas pesquisas sobre Cauby Peixoto, tendo direito, inclusive, a encontros com o ídolo ainda vivo, por outro lado sabia do tamanho de sua responsabilidade ao interpretar alguém ainda tão presente no cenário musical nacional.

Para a análise das vozes adotou-se um protocolo para a voz falada e outro para a voz cantada. Este estudo é perceptivo auditivo, ou seja, se processa pela análise auditiva dessas vozes, classificadas por meio de um protocolo de avaliação. Para o estudo da voz falada foi utilizado o trabalho da fonoaudióloga carioca Edmée Brandi (1996b) denominado Escalas Brandi da Voz Falada, adaptado para este trabalho. Para a análise das vozes no canto, ainda que esta análise seja um pouco mais subjetiva, pois obedece muitas vezes às indicações contidas na partitura musical, foi construída uma escala de parâmetros utilizando dois trabalhos: o da fonoaudióloga e filóloga belga Françoise Estienne (2004) e uma escala de análises elaborada por mim quando da confecção de meu trabalho para a conclusão do curso de pós-graduação em voz falada, para obtenção do título de especialista em voz, realizado em 1996.

Paralelo ao estudo do trabalho dos atores havia outra questão inquietante no âmbito dos espetáculos musicais: em muitos deles, observou-se que a interpretação das canções por parte de alguns atores/cantores, ainda que de excelente nível técnico, parecia não se adequar à música cantada no musical biográfico brasileiro. Nestes espetáculos em que a trilha sonora apresentada é a música popular brasileira, observou-se que as características de interpretação deste tipo de música são específicas, com estreita relação com a língua brasileira falada, tornando, por isso, a interpretação do ator diferente da interpretação para musicais americanos. Poderíamos supor que exista, então, uma estética vocal que caracterize o canto no musical biográfico?

Ainda que não seja objetivo deste trabalho dar conta das especificidades das técnicas vocais referentes ao canto, foi realizada uma breve discussão com alguns profissionais que trabalham com a preparação vocal em espetáculos musicais sobre as técnicas empregadas e principais diferenças. Para opinar sobre este assunto foram ouvidos os seguintes professores de canto, preparadores vocais, cantores e diretores musicais: Mirna Rubim, Glória Calvente, Pedro Lima, Felipe Abreu e Josimar Carneiro.

O Capítulo 1 trata sobre o musical biográfico brasileiro e está dividido em quatro partes: na primeira parte é realizado um breve estudo sobre este teatro, tais como os que acontecem a partir da década de 1990, sobretudo no Rio de Janeiro, embasado no trabalho de Ana Maria Bulhões-Carvalho (2005; 2009); na segunda parte são levantadas algumas considerações sobre a importância da voz em tais espetáculos e a relação entre ouvinte e cantor na chamada Era de Ouro do rádio, época em que os cantores biografados nos espetáculos estudados iniciam suas carreiras e ficam conhecidos. Nesta segunda parte também é apresentado estudo que se refere à especificidade da voz cantada nessa vertente do teatro musical, relacionando o comportamento vocal na emissão do português brasileiro e suas consequências na canção desenvolvido pela pesquisadora Sara Lopes (1997) como também uma discussão sobre as técnicas vocais utilizadas pelos cantores com as respostas dos profissionais em música entrevistados. Na terceira parte são apresentados dados sobre os dois espetáculos e na quarta parte dados sobre a carreira dos atores estudados.

O Capítulo 2 está dividido em sete partes. Na primeira são apresentadas definições e conceitos da voz utilizando por base principalmente o pensamento de Mladen Dollar (2007), bem como as ideias de Ferreira (1995; 1998), Grotowski (1987) e Aleixo (2007). Na segunda, foi feito um recorte relativo à produção anatomofisiológica da voz, tomando por base sobretudo os estudos de Behlau (2001; 2005), Brandi (1996; 2007), Estienne (2004) e Russo (1993). Para a

terceira parte são levantadas as principais considerações sobre as vozes falada e cantada e suas principais diferenças ainda embasada nos mesmos autores. Na quarta estão descritas as principais características relativas à voz que serão desenvolvidas na Parte 5 referente à voz falada e Parte 6 sobre a voz cantada. Como última parte deste Capítulo - Interpretação das mudanças detectadas pelos atores – é desenvolvida uma correlação entre as mudanças citadas pelos atores com as características vocais alteradas para a obtenção do resultado descrito.

No Capítulo 3 são apresentadas as análises feitas nas amostras das vozes dos atores e dos personagens biografados para a observação. Para a análise da voz falada foi utilizado o trabalho da fonoaudióloga carioca Edmée Brandi (1996b) – Escalas Brandi de avaliação da voz falada, em protocolo adaptado. Para a fala espontânea dos atores, foram selecionados trechos da entrevista concedida para compor este trabalho. Para analisar a voz no momento da atuação utilizei trechos dos dois espetáculos, gravados em DVD pela produção dos mesmos. O DVD de *Dolores* me foi gentilmente cedido pelo ator José Mauro Brant e o de *Cauby! Cauby!* pela atriz Flávia Rinaldi. Para a análise da fala espontânea de Dolores Duran e Cauby Peixoto foram selecionadas entrevistas dada por eles na Rádio Nacional. Dolores foi entrevistada por Ivon Cury em 15 de dezembro de 1956 no programa *Horário dos Cartazes*. A entrevista de Cauby é mais recente, de 3 de fevereiro de 1991, no programa *Cultura Nacional* apresentado por Humberto Reis. Para a análise da voz cantada foi elaborado para este trabalho um protocolo de avaliação tomando por base os estudos de Estienne e de outra análise realizada por mim em trabalho de pós-graduação em voz falada. Para os registros da voz cantada foi utilizada, para a voz natural de Soraya Ravenle, a canção *Amor Perfeito* (Ivor Lancelotti e Paulo Cesar Pinheiro) retirada do DVD do espetáculo *Opereta Carioca* (2008). Tal canção foi escolhida por apresentar um andamento musical mais lento, similar ao das canções escolhidas para a análise do canto de Soraya em cena e do cantor biografado. De Diogo Vilela foi analisada a canção *Eu Sou o que Sou* (Jerry

Hermann com versão de Miguel Falabella) interpretada por ele no espetáculo *A Gaiola das Loucas* (2010) postada pela produção do espetáculo no site YouTube. Ainda que represente uma canção onde o ator está em cena, Vilela afirmou que neste espetáculo estaria cantando com sua voz natural e que, por não ser cantor, seria o registro possível a ser pesquisado. Para a escolha das canções dos espetáculos e interpretadas pelo cantor homenageado comparou-se a mesma canção para ver mais nitidamente possíveis mudanças vocais dos atores. Para Soraya e Dolores Duran foi escolhida a canção *Por Causa de Você* (Dolores Duran e Tom Jobim). Foi escolhida uma canção composta por Dolores Duran, pois pode-se observar que, como intérprete, muitas vezes Dolores, cantora versátil que era, acabava por reproduzir a tonalidade da gravação original da canção. Soraya interpreta a canção no DVD da peça e Dolores a interpreta no disco “Dolores Duran canta para você dançar”, relançado em CD pela EMI na coleção Dois em um. Para Diogo em cena e Cauby Peixoto a canção selecionada foi *Bastidores* (Chico Buarque), canção lançada em momento de grande retomada de Cauby ao mercado nacional: a interpretação de Diogo Vilela também foi retirada do DVD do espetáculo e a de Cauby Peixoto do CD “Cauby! Cauby!” (1980). Após a análise foram apresentados os resultados do estudo realizado. Por fim é apresentada uma análise complementar sobre mudanças corporais feitas pelo ator, percebidas, sobretudo, em sua expressão facial que auxiliam a promover as mudanças sonoras produzidas no processo de composição vocal.

Cabe esclarecer que esta pesquisa não pretende esgotar o tema do teatro musical brasileiro, mas contribuir com aprofundamentos especialmente sobre a voz do ator. Até mesmo dada a impossibilidade de definir-se de modo absoluto como seria uma forma ideal ou mais adequada para o ator trabalhar com a voz, tendo em vista a multiplicidade de tendências encontradas no horizonte do teatro brasileiro contemporâneo.

## Capítulo 1

### O teatro musical biográfico

#### 1.1 – Conceito

O musical biográfico brasileiro, vertente do teatro musical, começa a aparecer no cenário teatral no início da década de 90, sobretudo no Rio de Janeiro. Uma mistura de teatro e show musical, esses espetáculos trazem à cena a história de vida de cantores e compositores populares de grande reconhecimento público. O texto é apresentado com a inserção de músicas do repertório do próprio personagem biografado, mostrando seus maiores sucessos.

A partir de espetáculos como *Lamartine para Inglês Ver* (1989) observa-se já um esboço de tal movimento. A pesquisadora Ana Maria de Bulhões-Carvalho em artigo denominado “Diz isso cantando: notas sobre o teatro musical biográfico contemporâneo” (2005) aponta o musical *Metralha* (1996) escrito e dirigido por Stella Miranda como sendo o primeiro nome efetivamente do gênero, onde toma-se a história de um músico, compositor ou intérprete, que fez bastante sucesso e arrebatou corações, de grande simpatia do público em geral e conta-se sua trajetória de vida, pessoal e artística, entremeando seus principais sucessos, como costura entre tais acontecimentos.

Esses espetáculos, de forte apelo popular, lotam teatros, Brasil afora. Seu alto índice de audiência pode ser explicado não só pelo sucesso do ídolo homenageado, como também pela própria estrutura do espetáculo que apresenta narrativa e música. Os musicais biográficos estão especialmente identificados com a cena carioca, uma vez que tais musicais surgem no Rio de Janeiro e o gênero aqui se desenvolve. Em matéria publicada no *Jornal do Brasil* em 14 de março de 2007, sob o título “Em busca de um sotaque nacional”, o crítico teatral Macksen Luiz afirma que no Rio de Janeiro o musical é o gênero que recebe a maior afluência

de público. Nessa mesma edição do *Jornal do Brasil*, a jornalista Rachel Almeida, em matéria intitulada “A explosão dos musicais”, dá o exemplo do musical *Cauby! Cauby!* (2006) que em 96 apresentações levou um público de 56 mil espectadores ao teatro. A explicação, talvez, para tamanho sucesso, seja a multiplicidade de linguagens, com teatro, música e dança, traduzindo-se, como afirma Bulhões-Carvalho (2005:1) “em um espetáculo de bom gosto, que informa, ilustra, convence, e, sobretudo, encanta e diverte”.

Em geral, tais espetáculos são construídos levando-se em conta os fatos da vida do personagem que se quer destacar, juntando seus feitos profissionais e alguns dados de sua vida pessoal que possam ser interessantes e produzir efeito dramático, tais como amores não correspondidos, problemas, vícios, doenças e inserindo-os no universo dos espetáculos musicais. Isso tudo contado de forma leve, sempre de forma a não macular a imagem do personagem biografado, tratando-o quase sempre como herói. O intuito de tais histórias é prestar sempre uma homenagem ao ídolo escolhido.

Para contar tais histórias pode ser usada uma narrativa de forma mais linear em alguns casos, em outros se utiliza a estrutura de quadros, usando a música como ligação entre eles.

Bulhões-Carvalho define como devem ser tais musicais (2005:3):

Um musical correto deve conter, em sua fórmula mágica, músicas, bem interpretadas; figurino, e gosto adequado, bem executado, cenários que permitam os saltos espaço-temporais necessários, coreografias que aproveitem a economia dos versos musicados e, no centro disto tudo, um personagem bem construído, de modo a dar contas da peripécia de uma vida, cujo interesse por estar no anedótico, mas cujo valor advém da música, da qual devem ser oferecidos exemplos na justa medida e com qualidade de execução.

Em *Dolores*, a narrativa começa instantes antes da morte da cantora, quando após um dia de trabalho, ao chegar em casa, Dolores diz que quer dormir até morrer. A partir daí, a carreira da cantora é contada, a partir de sua infância, quando aos 10 anos participa do programa de Ary Barroso, *Calouros em Desfile*, sua profissionalização e sua vida como *crooner* nas boates em Copacabana. A história é conduzida principalmente pelas canções mais importantes da cantora como intérprete, e de suas composições. Tais canções eram

interpretadas não só pela personagem Dolores, como também pelos outros artistas do elenco principal do espetáculo (José Mauro Brant, Lenita Ribeiro, Ana Velloso e José Antônio Carnavale). Entre a apresentação das canções se desenvolvia o texto que contava fatos de sua carreira entremeados com fatos da vida pessoal, das relações pessoais e amorosas de Dolores.

No musical *Cauby! Cauby!* o mote para contar a história de Cauby Peixoto é uma entrevista que este dá a um jovem jornalista que não conhece a carreira do cantor e a história é contada em blocos diferentes: o início da carreira do jovem Cauby, antes de encontrar o empresário Di Veras, a transformação de Cauby em ídolo do rádio; o período em que morou nos Estados Unidos; sua volta ao Brasil, o período da bossa nova quando Cauby vive um período de menor sucesso e sua retomada nos anos 80. Em cada um desses períodos a história é entremeadada das canções que foram sucesso na voz do cantor bem como a de outros intérpretes da época que, em cena, também aparecem retratados, representando os amigos que foram fundamentais em sua carreira, interlocutores e até desafetos.

A canção, dessa forma, pode ser o fio sobre o qual a dramaturgia é apresentada como em *Dolores*, ou ilustrar a história e costurar os acontecimentos como acontece no espetáculo *Cauby! Cauby!*.

O teatro musical biográfico, forma miscigenada de teatro, mistura em sua base as estruturas da biografia e do musical.

Sob a ótica da biografia, tais espetáculos necessitam contar uma história que desperte o interesse e a curiosidade do público, com uma pesquisa fidedigna da história do personagem que será retratado. Tais pesquisas, com levantamento de fontes e entrevistas podem durar bastante tempo, como no trabalho relatado por Diogo Vilela em *Cauby! Cauby!* que ficou por pelo menos três anos estudando para viver o cantor Cauby Peixoto no espetáculo, ou ainda mais como o relatado por Douglas Dwight: o texto do espetáculo *Dolores* é fruto de uma pesquisa de quase 20 anos sobre a vida e obra da cantora Dolores Duran. Ao contar uma

história, além da apurada pesquisa, o dramaturgo precisa lidar com questões de ordem ética, em relação ao que deve ou não contar, o que se deduziu a partir das pistas encontradas, o quanto de ficção ele pode acrescentar a uma história a fim de criar momentos de tensão necessários para a fluência do espetáculo. A linguagem teatral transforma tais acontecimentos em presente, dando a eles frescor, como se tudo estivesse acontecendo ali, agora.

Sob a ótica do musical, a estrutura também se apresenta de forma complexa. A história pode ser narrada não só através do texto como também das canções que podem ser usadas para dizer o texto. Quase sempre usando apenas músicas do repertório do personagem biografado, ou algumas outras da época, o musical biográfico normalmente não apresenta canções inéditas como nos musicais americanos onde a canção contém por muitas vezes os diálogos do próprio texto dramático. Ainda assim as canções exemplificam uma emoção, um sentimento ou uma situação dentro da narrativa e a música aparecerá dessa forma, sempre como parte integrante da história. Para tais espetáculos existe uma grande necessidade técnica específica, não só de mão de obra especializada, pois os atores além de atuar devem saber cantar e dançar, como também tecnológica, com um bom equipamento de som, pois normalmente tais espetáculos são microfônados, necessitando não só de bons microfones como também todo um sistema de retorno do som. Somado a isso devem contar com bons técnicos para operação desse equipamento, que sejam capazes de fazer com que a interface equipamento técnico e ator renda da melhor forma possível. Observa-se também demanda por espaço físico adequado, pois muitas vezes os musicais apresentam elenco numeroso, números de dança, além de precisar ter boa acústica, tudo para o bom funcionamento do espetáculo.

A atuação do ator é parte imprescindível para o sucesso de tais espetáculos. Cabe a ele transmutar-se na figura do biografado, desvendando as características que fizeram do personagem um mito, trazendo à memória do espectador a lembrança conhecida e consagrada de um ídolo e trazendo à tona a ilusão de ser ele, o ator, corpo e voz do outro, trazendo ao

espectador o que Bulhões-Carvalho (2009:93) chama de “ilusão da presença”, pois o teatro possibilita que o personagem possa ser reavivado e o que se veja em cena seja próprio artista famoso, reencarnado de forma verossímil, para que o público o reconheça, e identifique no ator traços de seus ídolos:

No teatro a biografia ganha uma terceira dimensão, impossível na forma escrita, que faz com que se possa crer que o que se vê em cena seja o “próprio” artista famoso, reencarnado de forma verossímil, a lembrança de traços que o marcaram, permitindo um reconhecimento e uma identificação figural tão competente a ponto de trazer de volta os traços mnemônicos pelos quais o biografado passou a idealização mítica do público. (Bulhões-Carvalho, 2009:92)

O ator, em sua construção, busca conseguir perceber as principais características do ídolo e conseguir trazer essa percepção para sua interpretação na busca por uma aproximação. Mas além dessa capacidade de perceber quem foi o personagem biografado e revivê-lo, o ator terá que atuar e cantar de forma a fazer jus à figura do cantor revivido. Tal necessidade cria maior especificidade para o trabalho de ator nesses espetáculos, pois são requeridas uma multiplicidade de habilidades: os atores além de atuar devem cantar bem para poder dar conta da dificuldade do repertório utilizado ou da expertise do cantor homenageado. Como relata Bulhões-Carvalho (2009:93):

No caso do cantor, intérprete ou compositor, para que seu simulacro ganhe *status* de verdadeiro, é necessário ao ator, além do *physique de rôle*, a condição de não embaçar o brilho da memória sonora que se tem de sua atuação.

Somado a isso, o ator deve também saber dançar, pois quase sempre são incluídos números de dança. Assim, podemos observar, quando olhamos a ficha técnica desses espetáculos que eles apresentam não só atores que cantam, como também um grande número de cantores com experiência ou não em atuação cênica, mas que possam cumprir as exigências do canto, bem como bailarinos que saibam também cantar.

Observa-se, assim, um hibridismo também em relação aos profissionais que atuam nesses espetáculos. Alguns cantores começam a se vincular aos musicais atuando em vários

espetáculos do gênero. Da mesma forma, o desenvolvimento do gênero leva ao interesse de vários jovens atores que buscam uma formação mais voltada para musicais, seja na vertente biográfica ou nos musicais americanos, que são traduzidos para cá e encenados principalmente em São Paulo e aos poucos entrando no mercado também no Rio de Janeiro. Em recente entrevista ao jornalista Luiz Felipe Reis, veiculada no Segundo Caderno do jornal *Globo*, Charles Möeller, diretor de grande reconhecimento no gênero musical relata que para o musical *Hair*, ainda em fase de montagem, recebeu cinco mil currículos de candidatos interessados em participar das audições para escolha do elenco. A todo momento surgem nos meios de comunicação divulgação de novos cursos livres destinados a preparar atores para trabalhar nos musicais e temos dentro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) um curso de pós-graduação *lato sensu* em teatro musicado. Sobre este atual momento da formação de atores para musicais, Soraya Ravenle acredita que estamos vivendo uma época bastante interessante no sentido de ampliação do número de profissionais atuando em espetáculos do gênero. Para ela o número de espetáculos de teatro musical em geral tem se multiplicado, sobretudo no Rio e em São Paulo, trazendo com isso um grande número de jovens profissionais interessados nesse segmento estudando com afinco para esse mercado. Acredita que esse movimento está ainda em curso e ainda não colheu todos os frutos que pode gerar. Existe uma evolução crescente nesses últimos anos, que produz hoje espetáculos com bastante apuro técnico, mas acredita que ainda pode atingir níveis de qualidade superior. Destaca também a falta de salas de espetáculo compatíveis com as necessidades da montagem de espetáculos de teatro musical de grande porte, sobretudo, os espetáculos musicais advindos da Broadway com grandes elencos.

## 1.2 – O papel da voz no teatro musical biográfico brasileiro

Os musicais biográficos brasileiros, da forma como vêm acontecendo nos últimos anos, sobretudo no Rio de Janeiro, retratam a história e as canções de grandes músicos brasileiros com especial destaque para os ídolos da chamada Era de Ouro do rádio, movimento iniciado nos anos 40, quando o rádio era umas das grandes diversões e as famílias se reuniam para ouvir telenovelas, notícias, programas humorísticos, de auditório ou de variedades e a música com seus grandes cantores e cantoras.

O rádio, aparelho de enorme importância nos lares em meados do século XX como veículo de comunicação, cultura e lazer, levava às casas informação, criava estilo de vida, estimulava o comportamento ajudando a forjar os traços de nossa nação. Nestor Canclini, em seu livro *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade* (2008:262) destaca a importante influência do rádio, principalmente dos anos 1930 a 1950, e do cinema no papel de unificação de linguagem dentro de uma sociedade: começam a definir gostos, formas de vestir, de falar, costumes que acabam por criar uma identidade nacional.

No Brasil, sobretudo nos anos 1940 e 1950, se destaca a Rádio Nacional que foi de enorme importância para a cultura nacional. Em seu *Almanaque da Rádio Nacional* (2007:13), Ronaldo Conde Aguiar afirma que o rádio “pôs o Brasil e o mundo na sala do brasileiro” e conclui que nenhuma outra emissora teria tido o alcance e penetração conseguida pela Rádio Nacional em desempenhar o papel de informar e formar a cultura do povo brasileiro.

A Rádio Nacional ajudou a criar e divulgar cantores e compositores da música popular brasileira, tornando muitos deles grandes mitos nacionais. O público não só acompanhava de suas casas, mas também comparecia, com presença maciça, aos programas de auditório, amando suas cantoras e cantores, criando fã-clubes que os acompanharam por toda a carreira, alguns desses grupos sobrevivendo até hoje. Esse amor e idolatria é provavelmente um dos

motivos do sucesso de público dos musicais biográficos brasileiros: a grande ligação dos espectadores com figuras que fizeram parte de suas vidas por longos períodos. Com isso os cantores, suas músicas e suas vozes eram conhecidos e amados pelo público em geral. Tal relação pode ser observada no número de ídolos da Rádio Nacional retratados em musicais do gênero como Linda e Dircinha Batista (*Somos Irmãs*), Nelson Gonçalves (*Metralha*) Cauby Peixoto (*Cauby! Cauby!*), Orlando Silva (*Orlando Silva, o Cantor das Multidões*), Dorival Caymmi (*O Rei do Mar*), Carmem Miranda (*South American Way*), Francisco Alves (*Chico Viola*), Isaurinha Garcia (*Personalíssima*), Dolores Duran (*Dolores*) entre outros.

Ainda que a imagem dos cantores fosse conhecida do público que comparecia aos programas de auditório, pelas revistas ou até pela televisão que, implantada no Brasil em 1950, começava a chegar aos lares brasileiros, o principal ponto de contato entre artista e público era o rádio, o veículo de comunicação mais abrangente dessa época. Através dele era a voz dos cantores e radioatores que primeiro chegava aos lares. Ao acompanhar a programação do rádio, a relação do público com seus ídolos era construída pelo sentido da audição e quem ouvia a programação era chamado de ouvinte. Dessa forma a voz dos ídolos homenageados eram marcas de reconhecimento junto ao público. Como afirma Aguiar (2007:14) ao falar sobre as radionovelas, mas que nos faz também pensar sobre a relação dos cantores com seu público, coisa inimaginável nos dias de hoje: “naquele tempo, tudo se criava e se fazia através da interpretação pela voz, sem imagens, rostos ou cenas mudas”. Por isso, creio ser a questão vocal de suma importância para o ator no momento em que inicia o processo de composição para retratar um personagem cantor. Como tratar esse elo entre o ídolo e seu público? Deverá ele buscar se aproximar de tal voz?

Nos dois casos estudados, segundo o depoimento dado pelos atores, observa-se um movimento, na composição do personagem, em busca da voz do cantor biografado.

Em *Dolores* a atriz Soraya Ravenle relata que se preocupou com a voz cantada de Dolores Duran e que, embora em sua composição tenha se dado de forma global em busca de um entendimento e percepção de quem e como era o mito a ser recriado, conseguia identificar algumas características vocais que buscou trazer para a sua interpretação. Destaca ter trilhado um caminho buscando uma voz mais cheia, mais encorpada. Dolores Duran foi a primeira protagonista do gênero musical interpretado por Soraya. O espetáculo apresenta em sua ficha técnica uma preparadora vocal, Débora Garcia, mas Soraya relata que tal trabalho destinou-se mais a preparação e o aquecimento dos cantores no processo de ensaios do que à descoberta e construção do personagem, tendo sido este um movimento mais solitário da atriz que foi acontecendo durante os ensaios. Para a voz falada de Dolores, segundo o relato da atriz, não houve mudança significativa, pois não havia um modelo sonoro conhecido. Em suas pesquisas Soraya não tinha nenhum registro de voz falada de Dolores Duran. O único relato sobre mudanças na voz falada refere-se à percepção de que Dolores era uma pessoa alegre e Soraya quis demonstrar isto dando leveza à sua fala. Para construir seu personagem, a atriz teve um total de quatro meses: dois do momento em que soube que viveria a personagem até o início dos ensaios, que levaram aproximadamente mais dois até a estreia.

Em *Cauby! Cauby!* Diogo Vilela relata ter feito modificações tanto na voz falada quanto na voz cantada. Explica que desejou retratar Cauby Peixoto ao ver uma entrevista do cantor disse que quis representá-lo no palco, que sentiu que poderia representar aquela pessoa. “Percebi a sensação que aquela pessoa gostaria de transmitir em vida, porque isso também é importante na interpretação no teatro” (Anexo 2:157). Achava que sua voz apresentava semelhanças com a voz do cantor: a fala era parecida, pois ambos falavam de forma suave e calma além de ter o mesmo timbre que Cauby na voz cantada. Diogo se preparou por três anos para fazer o espetáculo e contou com aulas de canto e orientação vocal de Vitor Prochet para auxiliá-lo na voz cantada. Acha importantíssimo o estudo do canto, uma vez que não se

considera um cantor e necessita sempre, em sua opinião, desenvolver suas habilidades técnicas neste terreno. Para a voz falada Diogo recorre à consultoria da fonoaudióloga Glorinha Beutenmüller que diz visitar cada vez que inicia um trabalho, afirmando que tal contato o auxilia a achar o tom do personagem. Perguntado se teria modificado mais sua voz falada ou cantada, Diogo acha que trabalhou mais na música do que na fala, pois achava a forma em que fala semelhante à do cantor. É importante ressaltar que Diogo já havia protagonizado o espetáculo *Metralha* (1996) anteriormente onde já havia desenvolvido um trabalho metucioso na busca de interpretar a vida de Néilson Gonçalves.

### **1.2.1 – Especificidades na voz cantada**

Segundo Bulhões-Carvalho os musicais biográficos buscam homenagear “figuras reais do universo de cantores, cantoras, compositores e compositoras da história de nossa música popular” (2005:4). Dessa forma, é justo supor que a música retratada nesses espetáculos é a música popular brasileira, com suas características melódicas e rítmicas. Para cantar a música popular o ator deverá interpretar as canções de forma compatível com esse gênero musical, que conforme a opinião dos profissionais entrevistados para o presente trabalho, a saber: Mirna Rubim, Glória Calvente, Felipe Abreu, Pedro Lima e Josimar Carneiro, preparadores vocais, e diretores musicais de espetáculos de teatro musical (Anexos 3, 4, 5, 6 e 7) se dá de forma distinta da interpretação das canções dos musicais da Broadway, advindas da canção americana com sua forma peculiar de interpretação. Tais especificidades podem ser observadas na tonalidade das canções que se apresentam próximas ao padrão da fala, na divisão rítmica das músicas, na embocadura das vogais e na nasalidade do português brasileiro, resultado da mistura dos sons da língua portuguesa com as línguas indígenas encontradas aqui e dos negros escravos trazidos para cá, além da articulação dos fonemas.

A música popular criada no Brasil sofreu bastante influência das raízes indígenas e, sobretudo, da música dos negros, de ritmo muito acentuado. Sara Lopes em artigo denominado “Assim falou a revista” (2004:43) descreve que a língua portuguesa associada à sonoridade de negros e índios trouxe para o português brasileiro

uma fala com timbre mais nasalizado<sup>3</sup> que influenciou a extensão do limite da fala pois sons nasalizados não encontram boa possibilidade de emissão em tons agudos, que dependem de uma postura vocal voltada para a pureza do som em detrimento das características de variedade e mobilidade sonoras, alterando a emissão e desqualificando o tom étnico.

O teatro musicado<sup>4</sup> tem estreita relação com o surgimento de uma genuína música popular brasileira. É nos espetáculos do teatro de revista do final do século XIX e início do século XX que essa manifestação musical começa a aparecer, misturando os ritmos trazidos da Europa com formas musicais encontradas aqui como o lundu e o maxixe. O próprio teatro acaba sendo responsável pela divulgação dessa nova música. Para José Ramos Tinhorão (1972:42), além de apresentar os tipos brasileiros, o teatro de revista foi o primeiro grande lançador de composições de música popular. Assim, maxixes, lundus, jongos, marchas, tangos e posteriormente a música carnavalesca, desfilavam nas revistas e por muitas vezes se tornavam conhecidas além delas. A pesquisadora Neyde Veneziano (1994:153) afirma também a importância da revista como palco para a divulgação da música popular brasileira: “Durante as décadas de 1920 e 1930 deu-se um período brilhante e fervilhante no qual cabia à revista também o papel de divulgadora dos lançamentos musicais, principalmente das marchinhas carnavalescas”.

A voz, no canto popular, apresenta-se mais próxima da voz falada do que no canto lírico. Naidich, Segre e Jackson (1989) afirmam que o cantor popular deve procurar uma

---

<sup>3</sup> Sara Lopes descreve em seu trabalho a nasalidade como a sonoridade produzida pela quantidade de sons nasais ou nasalizados encontrados no português falado no Brasil (ver mais no trabalho de Joaquim Matoso Câmara Jr). Tal nasalidade se dá pelo abaixamento do véu palatino na emissão das vogais criando um acoplamento entre as cavidades oral e nasal promovendo uma maior passagem de ar para a cavidade nasal produzindo sons nasais ou nasalizados.

<sup>4</sup> Encontramos a terminologia teatro musicado nas referências aos espetáculos do final do século XIX e início do século XX. Para os espetáculos contemporâneos encontramos a terminologia teatro musical para denominá-los.

ressonância natural e espontânea, a mais próxima possível da emissão da voz falada. Lopes, em artigo denominado “Do canto popular e da fala poética” afirma ainda (2007:21)

Da fala, pois, a canção aprende a ser feita: no total aproveitamento da sonoridade particular do idioma, no tom étnico da fala, na estrutura e nas ações internas das palavras, na variedade dos temas abordados, na identidade do olhar sobre os temas, na melodia entoativa da oralidade. É importante registrar o quanto as linhas melódicas e a entoação do discurso oral, além das palavras, respondem pelo estabelecimento da cumplicidade com o ouvinte. A canção consegue garantir essa cumplicidade fundamental na relação com o público porque se constrói em função dele.

Na canção brasileira se observa grande importância das palavras do texto que, associado à melodia, identificam a canção e são seus principais elementos, de tal forma que entoação e cadência da fala ajudam a tecer melodia e ritmo. O texto da música popular precisa ser entendido. Ele é parte imprescindível do contexto musical. Por sua proximidade com a fala, sua frequência deverá se encontrar numa região mais mediana, não só por uma questão de adequação com o português brasileiro, mas também por uma questão de inteligibilidade de seu texto. Uma melodia, por exemplo, cantada em uma região muito aguda, como na ópera, pode, pela própria dificuldade em articular alguns sons em frequências muito agudas, limitar a compreensão do texto. Para Lopes (2007:22) a região central da voz, com seus tons médios, é o meio sonoro mais apropriado para o exercício da fala brasileira e o ponto de partida para a escolha da tonalidade da canção. Nessa região também pode se perceber que a respiração e apoio se encontram ainda de forma mais cômodas e naturais.

A colocação da fala em uma região mais central de emissão também contribui para a acentuação silábica e rítmica do português brasileiro. Em comparação com a acentuação silábica lusitana que quase suprime as sílabas adjacentes à tônica, no português brasileiro a intensidade se espalha pelas sílabas vizinhas à tônica fazendo com que os parâmetros de altura e duração concorram para o estabelecimento do ritmo da fala através de recursos melódicos ou de entoação. O ritmo, assim, permite recriar na canção a prosódia natural à fala. Lopes (2004:44) afirma ainda:

A música popular, recriada no Brasil a partir de seu canto natural, nacionaliza a integração entre texto e melodia, fazendo dela uma interdependência entre palavra e o som para desenvolver as possibilidades poéticas e expressivas do ritmo e das linhas melódicas.

Essas especificidades presentes na emissão do português brasileiro aparecerão também na execução da voz cantada quando a música popular brasileira é interpretada. Por isso para interpretar as canções dos musicais biográficos brasileiros os atores deverão estar familiarizados com as técnicas utilizadas para a melhor interpretação desse tipo de canção.

Ao serem questionados se percebem tais diferenças de interpretação no canto nos musicais em que a música brasileira é o foco comparando-os aos musicais cujas canções são originariamente escritas em inglês, ainda que cantadas em versões na língua portuguesa, Soraya Ravenle e Diogo Vilela reconhecem que existem tais diferenças. Observam também que algumas vozes se adequam mais a um tipo de musical do que outro.

Soraya Ravenle acredita que sua voz é bastante identificada com os musicais brasileiros. Ainda que tenha estudado para poder atuar em musicais que utilizem a técnica mais voltada para musicais americanos e se sinta apta para tal, sua atuação é maior em musicais onde o foco é a música popular brasileira. Percebe que neste momento em que os espetáculos musicais têm se multiplicado na cena brasileira, também se observa o aumento do número de atores mais direcionados a esse gênero. Vários jovens começam a se dedicar a estudar os musicais para poderem atuar como intérprete e, assim, essa especificidade já se traduz. Destaca que muitos desses intérpretes estudam os musicais americanos, para atender a nova demanda e quando solicitados a viver um intérprete nacional sentem dificuldade em cantar e dividir ritmicamente um samba, muitas vezes por falta de hábito de ouvir esse tipo de música.

Diogo Vilela também acredita que exista uma estética diferenciada para o canto dos musicais nacionais, que no idioma inglês percebe o som como mais horizontal com muitos sons nasais. Quando canta em português utiliza uma emissão mais verticalizada, e que a

técnica utilizada para musicais americanos tem estreita relação com a fonética do inglês, não sendo compatível com o nosso português brasileiro.

Para aprofundar um pouco mais esta questão, essas perguntas foram feitas a profissionais que trabalham com o teatro musical. A mesma pergunta foi dirigida a cinco profissionais que trabalham diretamente com musicais e com atores que cantam, nas funções de preparadores vocais, professores de canto, diretores musicais e cantores. Dessa forma, serão apresentadas as opiniões de Mirna Rubim doutora em *Voice Performance* pela Universidade de Michigan (2004) e professora adjunta de Canto da Unirio desde 1996, atua como professora de canto, cantora e preparadora vocal em espetáculos tais como *A Noviça Rebelde* (2008) como cantora e *A Gaiola das Loucas* (2010) como cantora e preparadora vocal; Glória Calvente preparadora vocal de espetáculos como *As Aventuras de Zé Jack e Seu Pandeiro Solto na Buraqueira no País da Feira* (2005) direção de João Falcão, *A Canção Brasileira* (2005) direção de Paulo Betti e *Carmen, o It Brasileiro* (2009) direção de Antônio de Bonis, entre outros; Pedro Lima, cantor e preparador vocal de vários espetáculos como *Otelo da Mangueira* (2005) direção de Daniel Herz, *Gota d'Água* (2008) direção de João Fonseca e *Oui-oui a França É Aqui* (2009); Felipe Abreu, professor de canto e preparador vocal de grandes nomes da música popular brasileira que atuou como preparador vocal em dois espetáculos com direção de Jorge Fernando: *Rocky Horror Show* (1995) e *Cabaret La Boop* (1996) e no processo seletivo para a formação de elenco do musical *Cambaio* (2000) com direção de João Falcão; e, por fim, Josimar Carneiro, professor de arranjo e prática de conjunto do curso de música da Unirio, atuou em muitos musicais como músico e diretor de musicais de espetáculos como *South American Way* (2001), *Godspell* (2002) ambos com direção de Miguel Falabella, diretor musical em *Otelo da Mangueira* (2005) direção Daniel Herz, *Império* (2006), direção de Miguel Falabella entre outros. Atuou também, como músico, no espetáculo *Dolores*, um dos objetos deste estudo.

Os profissionais responderam a mesma pergunta: em sua opinião, o ator/cantor brasileiro deve modificar ou adaptar sua técnica vocal caso a peça musical em que atue seja de origem norte-americana (musicais da Broadway) ou de origem brasileira? Quais seriam as principais diferenças? E as principais dificuldades?

Mirna Rubim observa, em sua prática de docência, que alguns atores/cantores já apresentam uma emissão americanizada em qualquer situação e acredita que isso ocorra porque já cantam em inglês há muitos anos. Para ela a escrita do musical ao estilo Broadway acaba levando o intérprete a adotar gestos vocais nesse estilo, mesmo sem saber exatamente o que isso signifique. Por outro lado identifica atores/cantores que possuem uma emissão genuinamente brasileira que não se deixam contaminar por um acento estrangeiro. Diz que não saberia explicar exatamente o porquê desses comportamentos e acredita ser esta uma interessante lacuna para pesquisas. Quanto às diferenças, Mirna aponta que as básicas estão na posição das vogais. O *belting* (técnica utilizada nos musicais americanos) adota uma postura vocal em direção à vogal /é/ (e aberto) e todas as vogais tendem a ter essa embocadura. Já o português brasileiro tende a uma colocação mais baixa, com menos tónus, mais arredondada, macia. O inglês apresenta uma atividade consonantal mais intensa que o português. Logo, somando-se essa atividade consonantal mais intensa a vogais mais abertas e estridentes, o resultado será um som como o ouvido nos musicais da Broadway. Para ela, o ator/cantor que consegue manter uma identidade nacional, mesmo cantando um musical da Broadway o faz devido ao próprio idioma português e sua docilidade e malemolência nacional. A principal dificuldade, definida por ela, está em se manter a brasilidade do idioma ao cantar o que estaria relacionado com intimidade do intérprete com o repertório brasileiro. Cita Soraya Ravenle como exemplo de cantor que mantém essa característica imaculada afirmando que ela poderá cantar qualquer musical que manterá a integridade do idioma em seu cantar.

Glória Calvente acredita que a técnica vocal necessária para realizar esse ou aquele repertório tem relação com suas demandas técnicas e estilísticas específicas. Afirma que a tradição de música vocal no hemisfério Norte (tanto a tradição anglo-saxônica como a tradição *gospel* negra) influenciou significativamente o estilo musical Broadway, portanto as demandas técnicas exigem que o cantor possa dar conta de grandes tessituras, preparo da ressonância para a atuação na região aguda, boa sustentação, *legato*<sup>5</sup> agilidade e robustez vocal. A tradição do musical norte-americano difundiu também entre os atores/cantores brasileiros atuantes nesse mercado a técnica do *belting* que apresenta fonação sobre alta pressão, com utilização acentuada de ressonância metálica na voz, a partir do alongamento da região de voz de peito, o que acaba conferindo uma sonoridade bastante específica. Já em relação à canção brasileira, ressalta que esta vem sendo tratada de forma diferente, especialmente após a bossa nova, no que tange particularmente à voz feminina que acaba se restringindo a uma região médio-grave. Portanto, musicais que buscam uma estética musical mais brasileira acabam evitando tessituras vocais extremadas especialmente nas vozes femininas, já que existe um gosto popular bastante acentuado para a voz masculina aguda na música popular brasileira em geral.

Glória Calvente percebe duas dificuldades nesse processo: em primeiro lugar, observa que os profissionais que trabalham com o musical brasileiro tendem a negligenciar seu investimento em técnica vocal, por considerá-la prescindível pelas características do chamado “canto brasileiro”. Julga que isso representa certa deformação no entendimento da questão do papel da técnica vocal para o teatro musical, independente de seus estilos e demandas, e crê que a ausência desse trabalho pode expor o ator/cantor ao risco de estar despreparado para as demandas de sua atividade, tais como ritmo de trabalho concentrado e bastante intenso, tanto durante a montagem como durante as temporadas, além da intrínseca necessidade de robustez

---

<sup>5</sup> *Legato* modo de executar uma música vocal ou instrumental em que as notas estão o mais possível ligadas entre si, sem interrupção entre as sucessivas notas.

ressonantal para o canto profissional, independente dos diferentes estilos musicais possíveis. Apesar disso, constata que cada vez mais as equipes técnicas das produções percebem a importância de ter elencos qualificados para a tarefa do canto profissional, sendo este um dado que agrega qualidade ao trabalho, cada vez mais valorizado no meio teatral profissional. A segunda dificuldade percebida é relativa ao ensino da técnica vocal. Muitos atores/cantores que estudam canto acabam tendo sua *performance* restrita a uma determinada sonoridade, em geral ligada à sua linha de estudos. Para ela, muitas vezes, essa é uma postura estimulada pelos professores de canto na demarcação de seu “território” de atuação profissional. Isso acaba criando um padrão de “homogeneização” do canto de muitos profissionais, que é alvo de crítica de muitos diretores, que buscam o desenvolvimento de uma linguagem musical mais brasileira. Em sua atuação profissional tem percebido por parte de diretores teatrais com quem trabalhou o desejo de poder contar em seus elencos com profissionais que apresentam flexibilidade no que diz respeito ao canto, menos aprisionados à estética musical do *belting*, para o desenvolvimento de elencos cada vez mais gabaritados a desenvolverem uma linguagem musical brasileira. Termina destacando com esses exemplos de que não é possível pensar-se em uma técnica vocal que sirva a todos os estilos e demandas musicais, e que mercados profissionais mais gabaritados e exigentes valorizam exatamente a versatilidade dos profissionais, sua capacidade de adaptação ao maior número possível de demandas.

Da mesma forma, para Pedro Lima, o ator/cantor deve estar, com inteligência artística, a serviço das canções. Ressalta que as principais diferenças se apresentam na sonoridade. Percebe que os musicais americanos encenados no Brasil, mesmo que as canções sejam cantadas em português, sua interpretação remete à sonoridade americana e afirma que estando no Brasil, quer ouvir brasileiros cantando com som de brasileiros, além de timbres personalizados. Na canção brasileira as vogais se apresentam de forma clara, transportadas por um ar bem administrado e com consoantes firmes, nem pastosas nem marciais, que

estabeleçam bem a divisão rítmica. Por essas razões acredita que o cantor brasileiro não deva forjar um sotaque interpretativo ao estilo norte-americano, até por acreditar ser pretensioso achar que se possa cantar no estilo Broadway pois acredita que existem várias formas de cantar a música norte-americana. Pedro Lima afirma que uma das principais dificuldades observadas é uma “pasteurização” das interpretações e das sonoridades. E encerra colocando que, em sua opinião, o fato de as peças serem adaptações estrangeiras não justifica a manutenção da forma americana de cantá-las afirmando: “Se fecharmos os olhos não ouvimos personalidade, mas uma forma, um modelo” (Anexo 5:170).

Felipe Abreu acredita que se pode dizer, de modo generalizante, que as estéticas vocais dos musicais norte-americanos e brasileiros são distintas sob vários aspectos. Enquanto a dos primeiros até hoje mantém laços estéticos com a tradição da opereta europeia e do *music hall* inglês, a dos segundos cada vez mais se aproxima da estética vigente na música popular urbana brasileira. O ator/cantor brasileiro que atua em musicais de origem norte-americana deve seguir os padrões do canto praticados na Broadway, dividido em duas principais vertentes: o chamado canto *legit* (abreviação de *legitimate*, legítimo), caracterizado por uma técnica vocal muito próxima à da opereta, e o *belting*, que traz como características uma emissão em que o segundo formante (F2)<sup>6</sup> é privilegiado, através de adaptações como laringe mais alta, ressonância mais metálica e frontal e um ciclo gótico com fase de fechamento maior, entre outras. Em ambos os casos, a emissão de forte intensidade e a onipresença do *vibrato*<sup>7</sup> são essenciais. De tal forma consolidaram-se essas duas vertentes que hoje formam padrões vocais, que os atores/cantores devem seguir a tal ponto que os testes de elenco pedem especificamente que os personagens sejam cantados com voz *legit* ou *belting*.

---

<sup>6</sup> Formantes são as ressonâncias do trato vocal na fala, isto é, são as faixas de frequência que concentram maior energia acústica. F2 se refere ao segundo formante, que diferencia acusticamente as vogais no canto (Russo, 1993:120).

<sup>7</sup> Vibrato – Segundo o The New Harvard Dictionary of music é uma pequena variação de frequência, utilizada pelos performers para enriquecer ou aumentar o som.

Abreu ressalta ainda que no caso de musicais brasileiros, a diversidade vocal é bem maior, dependendo do estilo musical do espetáculo. Os centrados em gêneros como o samba, ou a marchinha de carnaval, ou bossa nova, ou MPB, admitem atores/cantores de estilos bem diversificados, desde aqueles com vozes sem *vibrato* e de emissão mais coloquial até aqueles de grandes vozes com muito *vibrato* e estilo “antigo”, como no caso dos musicais biográficos das grandes estrelas do rádio brasileiro do século XX. Fatores como criatividade e precisão rítmicas são em geral muito mais importantes do que em musicais norte-americanos. Na maioria das vezes, a montagem de um musical de origem brasileira comporta num mesmo elenco estilos vocais muito mais diversos entre si do que um musical norte-americano.

Ainda segundo Abreu, as principais dificuldades encontradas pelo ator/cantor brasileiro para se adaptar ao estilo de musicais de origem norte-americana devem-se principalmente ao fato desta estética não ter muitos pontos em comum com a cultura musical brasileira, devendo ser conhecida e adquirida através de familiarização com aquele universo, tanto do ponto de vista musical quanto do vocal, além do estudo das técnicas vocais específicas (como a do *belting*). Afirma ainda que tais dificuldades sejam percebidas especialmente no caso das mulheres, pois a cultura vocal brasileira, pelo menos desde a década de 1960 e ainda hoje, privilegia cantoras de vozes quentes e graves, enquanto o musical norte-americano em geral pede cantoras de vozes penetrantes e agudas, seja no caso dos papéis *legit* seja nos de *belting*, estes últimos com uma estética vocal muito distante do gosto popular brasileiro atual.

Josimar Carneiro acredita que quando o ator/cantor brasileiro modifica sua técnica para participar de uma montagem, responde mais a uma questão de mercado de trabalho do que a uma ordem estética. Aquele que busca ingressar no mercado de franquias americanas de teatro musical precisa aprender, mesmo que parcamente suas técnicas, pois esse modelo Broadway de cantar é uma espécie de pré-requisito e o ator/cantor precisa cantar dessa forma

para se inserir no mercado. Nos musicais americanos são admitidos ainda, alguns cantores líricos e alguns bons atores que possam cantar e se movimentar, pois segundo Carneiro não é muito fácil encontrar ainda mão de obra especializada, ou seja, atores também fluentes no canto e na dança. Ressalta que não desmerece tal forma de cantar, que é natural da cultura americana vindo de sua fala e dos acentos de sua língua. Afirma ainda que há cantores com essa natureza, mas o que geralmente se observa é o que define como uma absoluta falta de personalidade musical, não dominando nem totalmente as técnicas para o canto de musicais americanos, nem as da música brasileira e acredita que se muitos cantores que participam dos musicais americanos fossem trabalhar no mercado americano também não conseguiriam se inserir por não dominar de forma efetiva as técnicas para o canto americano.

Por fim, Josimar Carneiro aponta que as diferenças quanto à técnica vocal são muitas: a língua, o acento, os ornamentos e a sonoridade, mas afirma que a principal delas está na compreensão musical do ritmo. A técnica serve como uma ferramenta para aperfeiçoar o fazer musical, mas não é suficiente para alcançar o objetivo maior que é uma interpretação verdadeira e pessoal. Para tanto é necessário ter muita vivência e prática do seu repertório para alcançar compreensão dos seus gêneros e estilos. Esta seria também a maior dificuldade enfrentada: e fazer com que o ator/cantor encontre sua personalidade como artista e conseguir fazer sua assinatura independente da montagem em que esteja atuando. Encerra acreditando que hoje em dia a estética americana invadiu o teatro brasileiro e que o fato de a montagem ser composta por marchinhas e sambas não significa que possua uma estética brasileira. E conclui afirmando que a estética é de quem cria o espetáculo e a responsabilidade de quem contrata.

As respostas expostas por esses profissionais, reconhecidos por seus trabalhos para o teatro musical e na preparação de atores/cantores são consonantes ao expor diferenças na interpretação de canções em musicais brasileiros quando comparados com os musicais

advindos da canção norte-americana. Todos são unânimes em levantar que a forma de interpretar a canção americana e brasileira tem estreita relação com a língua e sua sonoridade. Levantam a necessidade do ator/cantor conhecer as técnicas utilizadas não só para alcançar uma melhor qualidade técnica e profissional e versatilidade, mas também assegurar um maior conhecimento de suas possibilidades junto ao mercado do teatro musical. Algumas opiniões abrem espaço para novas discussões como a sonoridade vocal nos musicais americanos cantados em português brasileiro, bem como certo aprisionamento dos intérpretes a suas técnicas dificultando sua fluência de um estilo de musical ao outro. A necessidade de se seguir o modelo ditado pelo mercado dos musicais americanos confronta-se com a dificuldade em aquisição de uma interpretação com personalidade musical por parte do ator/cantor colocando-o realmente como intérprete e não como um repetidor das músicas sugeridas. Uma última observação deve ser ressaltada, colocada neste trabalho pelo depoimento de Josimar Carneiro é que a direção do espetáculo e a escolha do elenco possam determinar o modelo a ser seguido para uma peça específica, não sendo só o estilo da música cantada responsável por definir a forma interpretação.

Por fim, se pode compreender que a música popular brasileira, elemento fundamental no teatro musical brasileiro contemporâneo apresenta certas especificidades que ditariam uma forma estética genuína para se interpretar seus números musicais, ligado às características da canção brasileira e aos nossos ritmos, bem como a língua portuguesa da forma como é falada no Brasil. Abre-se, aqui, uma lacuna para pesquisadores que queiram aprofundar o estudo da emissão cantada no musical brasileiro em comparação com o musical americano.

## 1.3 – Os espetáculos

### 1.3.1 – *Dolores*

O espetáculo *Dolores* teve sua estreia em 6 de janeiro de 1999, no teatro II do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Escrito por Fátima Valença e Douglas Dwight o espetáculo é fruto de uma extensa pesquisa, de quase 20 anos, sobre a cantora. Contando a história da compositora, fato em si raro na época, pois haviam poucas mulheres compositoras e intérprete, mostra sua carreira e resgata também detalhes de sua vida pessoal. A direção do espetáculo coube a Antônio de Bonis, e Tim Rescala foi responsável pela direção musical.

“Não me acorde. Vou dormir até morrer.” Esta frase dita por Dolores Duran à sua empregada Rita na noite em que morreu, impressionou tanto os autores, que foi escolhida para o início da narrativa da história de Dolores Duran, cujo verdadeiro nome era Adiléia da Silva Rocha, nascida em 1930. A partir dessa última noite a narrativa retorna no tempo e mostra passagens da vida da cantora desde sua estreia aos 10 anos no programa de calouros de Ary Barroso, *Calouros em Desfile*, até a sua vida como *crooner* de boates de Copacabana, no final dos anos 40 e 50, quando respirava a efervescência da boemia carioca. Lembrada como cantora de músicas românticas que cantava as desventuras do amor, e uma das precursoras do movimento da bossa nova, foi, segundo a opinião de músicos, responsável por sofisticar melodias e harmonias do samba-canção, gênero bastante em voga nos anos 50. O espetáculo mostra a versatilidade de Dolores Duran, que tinha grande facilidade para imitação e que podia cantar em vários idiomas com sotaque perfeito.

Aborda ainda seu problema congênito de coração que a vitimou aos vinte e nove anos, suas relações pessoais, seus romances, apresentando também uma faceta mais desconhecida de Dolores, sempre associada ao repertório romântico chamado de “dor-de-cotovelo”: a de uma pessoa alegre e divertida, com um grande senso de humor, que adorava festas e estar com amigos.

Em *Dolores*, Soraya Ravenle interpretou a cantora e compositora Dolores Duran. Outros quatro atores: Lenita Ribeiro, Ana Velloso, José Mauro Brant e José Antônio Carnavale se revezavam em vários papéis como Marisa Gata Mansa, Alberico Campana, Ary Barroso, Julie Joy, Antônio Maria, citando apenas alguns. Além destes um coro de atores formado por Alessandra Hartkopf, Andre Valente, Breno Augusto Guimarães, Fabiano Boechat, Jorge Aucar, Julia Rabello, Laura Castro e Márcia Votre dava sustentação à encenação. Uma orquestra de músicos acompanhava os atores em cena, formada por Monique Aragão ao piano, Dodô Ferreira no contrabaixo, Josimar Carneiro no violão, Oscar Bolão na bateria e percussão e Ricardo Rente no sax-tenor e flauta.

São apresentadas 32 canções em cena: composições da própria Dolores e músicas que foram sucesso em sua voz foram interpretadas ao vivo pelo elenco. As canções foram interpretadas não só por Soraya, mas também pelo quarteto de atores principais que junto com ela formavam o elenco.

O espetáculo permaneceu um ano e quatro meses em cartaz, numa temporada de absoluto sucesso de crítica e público. Estreou no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ), seguindo com apresentações no Teatro Ginástico (RJ), no Teatro das Artes (RJ), no Teatro Brasileiro de Comédia (SP), no Teatro Carlos Gomes (RJ) e Teatro João Caetano (RJ). O espetáculo foi levado para São Paulo. Soraya Ravenle recebeu por sua interpretação o Prêmio Shell de Melhor Atriz em 1999.

### **1.3.2 – *Cauby! Cauby!***

O espetáculo *Cauby! Cauby!* teve sua estreia em 13 de julho de 2006, no teatro Sesc Ginástico, Rio de Janeiro. A peça foi escrita por Flávio Marinho a pedido de Diogo Vilela, que ao assistir o cantor Cauby Peixoto em uma entrevista na televisão, desejou homenagear o ídolo representando-o nos palcos. Assim, o musical conta a vida e carreira do cantor a partir

dos anos 50 até o momento em que sofre um infarto durante um show em 2000. A direção musical e arranjos ficaram a cargo de Liliane Secco. A pesquisa para a peça baseou-se no livro de Rodrigo Faour *Bastidores: 50 anos da voz e do mito* e o libreto com o texto do espetáculo foi posteriormente editado pela Imago em 2007.

O espetáculo narra os principais fatos da carreira de Cauby Peixoto (Cauby Peixoto Barros). Com uma vida pessoal bastante discreta, o espetáculo dirige seu foco, sobretudo, à carreira do cantor. Nascido em uma família de músicos, Cauby se inicia na carreira em fins dos anos 1940 com o apoio de seu irmão o pianista Moacyr Peixoto até que encontra com Di Veras, que transforma-se em seu empresário e mentor. Esta relação é definitiva na vida e carreira do cantor pois o empresário as dirigiu em seus mínimos detalhes, orientando desde o vestuário até a lidar com as fãs, com a imprensa, inventando detalhes da vida pessoal para afastar boatos sobre a sexualidade do cantor, Di Veras “arrumou” namoradas para o cantor, entre outros fatos para construir sua imagem junto à imprensa e público. A relação com o empresário foi determinante não só na vida profissional como também na vida pessoal de Cauby. Di Veras o leva para os Estados Unidos, e num espaço de seis meses transforma Cauby num dos grandes sucessos da Rádio Nacional. Em uma segunda temporada nos Estados Unidos passa 14 meses, onde grava na televisão, e conhece seus grandes ídolos Nat King Cole e Bing Crosby. Retorna ao Brasil após este período para junto de suas fãs. Mostra seu contato com a bossa nova. Nesse período o cantor afastou-se um pouco mais da mídia, vivendo grande retomada nos anos 80. A carreira do cantor é mostrada até o momento em que Cauby passa mal durante uma apresentação em 2000 enquanto gravava o CD “Meu Coração É um Pandeiro” (2000), e tem que ser operado do coração. O final do espetáculo é apoteótico realizando um sonho que o personagem Cauby diz ter: um espetáculo com o *glamour* de Hollywood, coristas dançando, ao som da canção *New York, New York*.

O elenco era composto por Diogo Vilela no papel de Cauby Peixoto, Carlos Gregório como Di Veras, Sílvia Massari como Dalva de Oliveira e Lana Bittencourt; Arlindo Lopes viveu Alex, Francisco Carlos e Nuno; Carlos Leça no papel Paulo Gracindo; Stella Maria Rodrigues a secretária Lucy, Marya Bravo nos papéis de Angela Maria, Nara Leão e Wanda; Flávia Rinaldi como Emilinha Borba; Mauro Gorini como Moacir Peixoto, Bing Crosby e Luiz Carlos Vinhas e Rodrigo França como Nat King Cole, repórter do *Pasquim* e o professor de jiu-jítsu. No terreno das relações pessoais de Cauby, o texto mostra o amigo devotado, sobretudo à suas amigas como Angela Maria, Lana Bittencourt e Emilinha Borba, além de um caso amoroso com uma prostituta de nome Wanda, responsável por sua tardia iniciação sexual.

As 29 canções apresentadas eram executadas por uma orquestra ao vivo que acompanhava os artistas em cena. Assim revezavam-se no contrabaixo Omar Cavalheiro e João Mauro Macedo; na bateria Affonso Netto e Zé Mário; no piano Débora Levy e Gilson Moura; no sax-soprano e clarinete Levi Chaves e Fernando Trocado e no teclado Paula Faour e Angela Lima.

O espetáculo também cumpriu temporada em São Paulo voltando para o Rio de Janeiro em janeiro de 2007 no Teatro João Caetano. Foi encenado também em Belo Horizonte em março de 2007. O musical em 96 apresentações foi assistido por 56 mil espectadores. A produção recebeu diversas indicações para premiação. Diogo Vilela recebeu o Prêmio Shell de Melhor Ator em 2006 e o troféu APCA de melhor ator de musical.

## **1.4 – Os atores**

### **1.4.1 – Soraya Ravenle**

(Soraya Jarlicht, 28/11/62)

Nascida em Niterói, Soraya Ravenle, atriz, cantora e bailarina, tem forte ligação com o teatro musical. Seu nome pode ser visto nas fichas técnicas de vários espetáculos de teatro musical apresentado nos últimos anos. Assim, além de *Dolores*, a atriz esteve presente em espetáculos como *Estrela Dalva*, *Teatro Musical Brasileiro*, *Samba Valente de Assis*, *Metralha*, *Tuhu – O Menino Villa Lobos*, *Viva o Zé Pereira*, *Número Faz Favor*, *South American Way*, *A Ópera do Malandro*, *Sassaricando*, *Opereta Carioca*, *É com esse que eu vou*, dentre outros.

Seu interesse pela música e dança começa ainda na infância. Aos 5 anos inicia seus estudos de dança, piano e teoria musical os dois últimos no conservatório em Niterói. Termina o curso de teoria aos 12 anos. Na adolescência, canta em grupos vocais. Aos poucos se afasta um pouco da música, mas continua trabalhando com a dança e o teatro, graduando-se em 1986 no curso de formação de atores do Calouste Goulbenkian. A retomada de contato com a música se dá através do próprio teatro, quando encena *A Mulher sem Pecado* de Nelson Rodrigues e é selecionada para interpretar uma das canções da trilha sonora escrita por Edu Lobo. A partir desse momento, Soraya toma contato com espetáculos do gênero musical voltando a cantar, participando de várias montagens. Hoje, seu nome é bastante identificado com o gênero.

Para desenvolver e aperfeiçoar sua voz cantada, Soraya relata que nos últimos 20 anos mantém uma rotina regular de aulas de canto com diversos professores como Heloísa Madeira, Agnes Moço, Maurício Moço, Débora Garcia, Eliane Sampaio. Nos últimos anos faz aula com a professora Mirna Rubim, e recentemente fez uma preparação com Felipe Abreu para um CD que ainda será lançado, dedicado à obra de Paulo César Pinheiro.

Para viver Dolores Duran, Soraya encontrou grande dificuldade para captar material sobre a cantora. Algumas poucas imagens, a discografia da cantora, apenas duas imagens que mostravam a cantora em movimento, filmadas em duas chanchadas, além do material

utilizado pela jornalista Ângela de Almeida na confecção de um livro sobre Dolores Duran, ainda inacabado. Somado a isto, devemos levar em consideração o fato de Dolores ter morrido muito jovem, aos 29 anos. Soraya relata também que grande parte do acervo pessoal da cantora se perdeu em um acidente. Para obter informações para sua composição, Soraya entrevistou, então, vários amigos da cantora como Julie Joy, Dirce Belmonte, Alberico e Marisa Gata Mansa. Esses relatos foram determinantes para que Soraya pudesse conhecer o universo de Dolores para representá-la no teatro. Entre o início do trabalho e a estreia a atriz dispôs de quatro meses, sendo os dois últimos de ensaio.

Na preparação da voz falada, não houve, a princípio, nenhum trabalho específico, mas durante a temporada Soraya apresentou problemas no uso da voz, necessitando sofrer uma cirurgia para a retirada de um pólipó<sup>8</sup> das pregas vocais e fez um trabalho de reabilitação com a fonoaudióloga Irandy Garcia.

Por sua interpretação em *Dolores*, Soraya recebeu o Prêmio Shell de Melhor Atriz de 1999; foi escolhida a personalidade teatral do ano pelo jornal *O Globo* e, também, uma das 20 personalidades mais marcantes de 1999 pela revista *Veja Rio*.

Soraya atua em televisão, na TV Globo, tendo feito sua estreia na novela *Laços de Família* (2000) de Manoel Carlos, direção de Ricardo Waddington, vivendo a personagem Ivete. Fez ainda a temporada 2007 da novela *Malhação*, direção de Roberto Vaz, vivendo a personagem Alaíde. Em 2008 atuou na novela *Beleza Pura*, de Andréa Maltarolli, direção de Rogério Gomes, com a personagem Débora. Em 2009 viveu Zefa na novela *Paraíso* de Benedito Rui Barbosa, esta também dirigida por Rogério Gomes.

Participou também na TV Globo de séries e minisséries como um episódio da série *Os Normais* (2001), de Alexandre Machado e Fernanda Young e de um episódio do seriado *A*

---

<sup>8</sup> Lesões que podem acometer as pregas vocais, geralmente unilaterais, normalmente causadas por pequeno traumatismo que pode ser fonatório ou não.

*Diarista* (2004). Em 2009 a atriz participou da minissérie *Dalva e Herivelto*, onde viveu a cantora Emilinha Borba.

No cinema, atuou em *Sermões* (1989) e no episódio “Quem Seria o Feliz Conviva de Isadora Duncan”, do longa-metragem *Oswaldianas* (1991) ambos com direção de Júlio Bressane; *For All* (1997) dirigido por Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz e no curta-metragem *Xeque Mate* (1996), de Ricardo Bravo. Em *A Partilha* (2001), com direção de Daniel Filho, participou como atriz e como cantora na trilha sonora do filme. Em 2006 participou do filme *Mulheres do Brasil* de Malu de Martino e produzido por Elisa Tolomelli lançado em 2006.

No teatro atuou nos seguintes espetáculos: *A Estrela Dalva* (1986), com Marília Pera, direção de Renato Borghi; *Boca de Ouro* (1988) e *A Mulher sem Pecado* (1992) de Nelson Rodrigues, ambas com direção de Cláudio Torres Gonzaga; *Pirandello Nunca Mais* (1994), de Ricardo Hofstetter, dirigido por Stela Freitas; *Theatro Musical Brasileiro II* (1994) de Luís Antônio Martinez Correia e Marshal Netherlands, supervisão de Paulo Betti; *Samba Valente de Assis* (1995), de Zé Trindade Neto; *Metralha* (1996) de Stella Miranda, protagonizado por Diogo Vilela; *Tuhu – O Menino Villa Lobos* (1997); *Viva o Zé Pereira* (1998) espetáculos infantis de Karen Aciolly; *Número Faz Favor*, de Eliana Caruso e Cacá Mourthé (1998), no Museu do Telephone. Por este trabalho foi indicada para os Prêmios Mambembe e Coca-Cola de Melhor Atriz de 1998. Em 1999 estreou *Dolores*, de Douglas Dwight e Fátima Valença, neste espetáculo Soraya viveu sua primeira protagonista, a cantora Dolores Duran. *South American Way* (2001), contava a vida da cantora Carmen Miranda. Neste espetáculo de Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa, Soraya divide o papel de protagonista com Stella Miranda; *Suburbano Coração* (2002); *Ópera do Malandro* (2003/2005), de Chico Buarque, dirigido por Cláudio Botelho e Charles Möeller, teve seu nome indicado ao Prêmio Qualidade Brasil de 2003 no papel de Terezinha. O espetáculo fez temporadas no Rio, São Paulo e Portugal; *Lupicínio & Outros Amores* (2004) de Cláudio Botelho, direção de Charles Möeller

e direção musical de Liliane Secco; *Estatutos de Gafieira* (2005) de Ana Veloso e Vera Novelo com direção de Aderbal Freire; *Ópera do Malandro em Concerto* (2006); *Samba da Minha Terra* (2006); *Sassaricando – e o Rio Inventou a Marchinha* (2007/2008), musical de Rosa Maria Araújo e Sérgio Cabral. O espetáculo teve direção de Cláudio Botelho e direção musical de Luis Felipe de Lima, estreou no Sesc Ginástico e saiu em turnê pelas principais capitais do país. *Opereta Carioca* (2008/2009), escrito por Gustavo Gasparani e dirigido por João Fonseca, foi seu 19º musical. Em 2010 participa do espetáculo *Era no Tempo do Rei*, baseado no romance de Ruy Castro com músicas de Carlos Lyra e Aldir Blanc.

Como cantora, foi vocalista da cantora Fernanda Abreu em 1992, integrou o grupo vocal Arranco de Varsóvia, de 1995 a 1999, com o qual gravou dois CDs – “Quem é de Sambar” (1996) e “Samba de Cartola” (1998). Com este grupo, participou da noite brasileira na Expo 98 em Lisboa. Gravou o CD do espetáculo teatral *Número Faz Favor* (1998), e a faixa *Apaixonada* de Ed Motta e Nelson Motta, para a trilha sonora do filme *A Partilha* (2001).

#### **1.4.2 – Diogo Vilela**

(José Carlos Monteiro de Barros, 28/10/1957)

O carioca Diogo Vilela iniciou sua carreira de ator, ainda menino, aos 12 anos, na novela *Ponte dos Suspiros*, de Dias Gomes. Em 2009 completou 40 anos de carreira.

Diogo se declara um eterno estudioso de sua profissão. Defende que o ator deva buscar a humanidade para a construção de seus personagens. Nos espetáculos musicais biográficos, em que se conta a vida de um artista já conhecido, acredita ser importante que o ator crie uma sensação de ilusão, pois o espectador vai assistir à encenação buscando um reconhecimento, um reencontro com seus ídolos do passado. Para a caracterização de seus personagens busca a alma do biografado e entender seus principais conflitos para que possa

trazer à cena tal ilusão. Trabalha com essa percepção, juntando pequenos fragmentos, moldados com intuição e técnica.

Dentro de seus estudos, relata seus trabalhos na área dos estudos da voz. Para trabalhar sua voz falada estuda desde sua adolescência com a fonoaudióloga Glorinha Beuttenmüller, profissional renomada com grande atuação junto a atores no Rio de Janeiro. Quando vai trabalhar um novo personagem afirma que sempre recorre a ela e isto ajuda a achar o eixo que será dado ao personagem.

Diogo não se considera cantor, mas sim “um ator com voz para musicais” (Anexo 2:160), sempre gostou de cantar. Faz aulas de canto regularmente com o professor Vitor Prochet há 15 anos.

Relata que desejou representar Cauby Peixoto no teatro após ver uma entrevista do cantor na TV. Tinha, a seu favor, o fato de possuir uma voz cantada no mesmo registro do Cauby. Ele se preparou por três anos, com uma rotina que incluía aulas de canto, a leitura de todos os livros que falavam sobre o artista, assistir a diversos shows do cantor e entrevistas dadas, além de alguns encontros com o próprio Cauby. Ouviu todos os CDs do cantor e estudava cantando junto para melhor interpretar o cantor nos palcos. Diogo não procurou imitar Cauby, mas sim uma semelhança cênica, e afirma que foi importante entender o universo do cantor para encontrar o personagem. Fala sobre sua interpretação como uma reprodução sentida, sensorial (Anexo 2: 157). Neste sentido estudou o contexto da época em que Cauby começou a cantar observando cantores românticos e percebendo como os hábitos comuns a essas épocas se refletiam na forma como os grandes cantores cantavam. Pela percepção dessas características Diogo delinea o seu Cauby.

Atuando em televisão, cinema e teatro, seus principais trabalhos serão descritos a seguir.

Na televisão trabalhou em diversas novelas, casos especiais, minisséries e programas de humor:

Novelas: na TV Globo participou de *A Ponte dos Suspiros* (1969) de Dias Gomes, baseada na adaptação radiofônica feita pelo dramaturgo carioca Cesar Fabri do romance de Michel Zevaco, e dirigida por Marlos Andreucci; *O Semideus* (1973), escrita por Janete Clair, com direção de Walter Avancini; *Gina* (1978), escrita por Rubens Ewald Filho, baseada em romance homônimo de Maria José Dupré, direção de Sérgio Mattar e supervisão geral de Herval Rossano; *Memórias de Amor* (1979), escrita por Wilson Aguiar Filho, baseada no romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, com direção de Gracindo Júnior e a supervisão de Herval Rossano; *Coração Alado* (1980) escrita por Janete Clair e dirigida por Paulo Ubiratan e Roberto Talma; *Guerra dos Sexos* (1983) de autoria de Sílvio de Abreu, coautoria de Carlos Lombardi e direção de Jorge Fernando. Na TV Manchete atuou em *A Marquesa de Santos* (1984), escrita por Wilson Aguiar Filho com a colaboração de Carlos Heitor Cony e dirigida por Ary Coslov e *Novo Amor* (1986), de Manoel Carlos, dirigida por Jardel Melo, Denise Sarraceni e Herval Rossano. De volta a Globo participou da novela *Sassaricando* (1987) de Sílvio de Abreu, direção de Cecil Thiré, Lucas Bueno e Miguel Falabella; *Deus nos Acuda* (1992), de Sílvio de Abreu, com colaboração de Alcides Nogueira e Maria Adelaide Amaral e, dirigido por Jorge Fernando, Marcelo Travesso e Rogério Gomes; *Quatro por Quatro* (1994), de Carlos Lombardi, com direção de Ricardo Waddington, Alexandre Avancini e Luiz Henrique Rios; *Salsa e Merengue* (1996) de Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa, com supervisão de Gilberto Braga e direção de Wolf Maya; *Era Uma Vez* (1998) de Walter Negrão, com colaboração de Elizabeth Jhin, Márcia Prates e Júlio Fischer, direção de Rogério Gomes, Jorge Fernando, Marcelo Travesso e Fabrício Mamberti; *Suave Veneno*, (1999) de Aguinaldo Silva com colaboração de Angela Carneiro, Maria Helena Nascimento, Felipe Miguez, Fernando Rabello e Marília Garcia, dirigidos por Marcos Schechtman, Alexandre

Avancini e Moacyr Goés; *As Filhas da Mãe* (2001) de Silvio de Abreu, coautoria de Alcydes Nogueira e Bosco Brasil, direção de Jorge Fernando.

Séries, minisséries, microsséries e casos especiais: na TV Globo participou de *O Poço* (1977), de Mário de Andrade, dentro da série Aplauso; *Marcha Fúnebre* (1978), da série Casos Especiais; da série Aplauso encenou *Ao Lado Meu na Imensidão* (1979), de Osman Lins especial com direção de Domingos de Oliveira; *A Falange Vermelha* (1982). Dentro da série Caso Especial encenou *Alice, Alice* de Joaquim Assis (1983), direção de Denis Carvalho, Em 1982 fez, para a TV Cultura de São Paulo, *Mary Stuart*, adaptação de Carlos Lombardi, baseado no romance homônimo de Friedrich Schiller, dirigida por Edison Braga. Na TV Manchete atuou na minissérie *Viver a Vida* (1984) de Manoel Carlos, dirigida por Mário Márcio Bandarra. Na volta à Globo atuou na minissérie *O Tempo e o Vento* (1985), com roteiro baseado na obra homônima de Érico Veríssimo, adaptado por Regina Braga e Doc Comparato, e dirigida por Paulo José, *Armação Ilimitada* (1986) no episódio “Os olhos de Zelda Scott”; *O Pagador de Promessas* (1988) minissérie de Dias Gomes dirigida por Tizuka Yamazaki; *A Maldita* (1992) de João Ubaldo Ribeiro, minissérie Brasil Especial, direção Reynaldo Boury. Na série Terça Nobre atuou nos episódios *O Santo que Não Acreditava em Deus* (1993) também de João Ubaldo Ribeiro e *Lisbela e o Prisioneiro* (1993) de Osman Lins direção de Guel Arraes; *Suburbano Coração* (1994), de Naum Alves de Souza, direção de Guel Arraes e João Falcão. Ainda em 1994 fez a minissérie *Incidente em Antares*, baseada na obra de Érico Veríssimo com direção de Paulo José. No mesmo ano, ainda na série Terça Nobre atuou em *O Coronel e o Lobisomem*, adaptação do livro de José Candido de Carvalho, com direção de Guel Arraes. Participou de vários episódios da série *Comédia da Vida Privada*, bem como de diversos episódios do programa *Você Decide*. Em 1999, atuou na microssérie *O Auto da Compadecida*, baseada na obra de Ariano Suassuna, com roteiro de Adriana Falcão, Guel Arraes e João Falcão, com direção de Guel Arraes. Esta microssérie

teve uma versão para o cinema, com o tempo reduzido; *Caramuru – A Invenção do Brasil* (2000) direção de Guel Arraes e Jorge Furtado, minissérie e filme; episódios de *Os Normais* em 2002 e 2003. Na série *A Diarista* participou de um episódio em 1994. Fez ainda *Amazônia de Galvez* e *Chico Mendes*, minissérie em 2007.

Programas humorísticos: na TV Manchete participou de *Tamanho Família* (1985), programa humorístico criado por Mauro Rasi, sendo escrito por Miguel Falabella, Geraldo Carneiro e Leopoldo Serran com direção de Ary Coslov; *TV Pirata* (1988/1990); em final de 2005 participou do piloto de *Toma Lá Dá Cá* e nos anos de 2007, 2008 e 2009 participou do programa com o mesmo nome.

No cinema atuou em *Bete Balanço* (1980) de Lael Rodrigues; *Areias Escaldantes* (1985) de Francisco de Paula; *A Espera* (1986), curta-metragem de Maurício Farias; *Rock Estrela* (1986) de Lael Rodrigues; *Leila Diniz* (1987) de Luiz Carlos Lacerda; *O Grande Mentecapto* (1989), baseado no romance de Fernando Sabino, direção de Oswaldo Caldeira; *Oswaldianas* (1992) de Júlio Bressane; *Miramar* (1997) também de Júlio Bressane; *For All* (1997) dirigido por Luis Carlos Lacerda e Buza Ferraz. Duas séries da TV Globo tiveram seu conteúdo adaptado para o cinema. *O Auto da Compadecida* (2000) e *Caramuru – A Invenção do Brasil* (2001), já referidas em seu trabalho em televisão. *O Coronel e o Lobisomem* (2005), baseado na obra de José Candido Carvalho dirigido por Maurício Farias; *Irma Vap – O Retorno* (2006) com direção de Carla Camurati e *A Guerra dos Rocha* (2008) com direção de Jorge Fernando. Ainda no cinema, Diogo fez a dublagem do personagem Manfred “Manny” nos desenhos *A Era do Gelo* (2002), *A Era do Gelo 2* (2006) e *A Era do Gelo 3* (2009), sendo considerado a voz oficial deste personagem no Brasil, pela Disney.

No teatro fez *O Milagre de N. S. Magrinha*; *Os Três Mosqueteiros* (1975); *A Barca d’Ajuda* (1975) de Benjamin Santos; *O Último Carro* (1976) de João das Neves, no grupo Opinião; *Os Cigarras e os Formigas* (1977), de Maria Clara Machado; *Era Uma Vez nos*

*Anos 50* (1978), de Domingos de Oliveira; *Sinal da Vida* (1979), de Lauro César Muniz; *Lola Moreno* (1979) de Bráulio Pedroso; *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Lorêdo* (1980), de Mauro Rasi e Vicente Pereira; *Ensina-me a Viver* (1981) de Colin Higgins, direção de Domingos de Oliveira, *As Bodas de Felissa* (1982) de Stella Miranda; *A Mente Capta* (1982), direção de Wolf Maia; *Cloud Nine – Numa Nice* (1983), de Caryl Churchill, direção de André Adler; *Testemunha de Acusação* (1983) de Agatha Christie; *Olhos Ardentes* (1984), de Hamilton Vaz Pereira e Fausto Fawcet; *A Bandeira dos Cinco Mil Réis* (1986), de Geraldo Carneiro; *El Grande de Coca-cola* (1987), de Ronald House e Diana White; *Cabaret* (1990), de Joe Masteroff, John Kander e Fred Ebb, direção de Jorge Taklas; *Solidão, a Comédia* (1992), de Vicente Pereira; *Navalha na Carne* (1994) de Plínio Marcos com direção de Marcus Alvisi; *Cinco Vezes Comédia* (1996) direção de Hamilton Vaz Pereira; *Metralha* (1996), de biografia do cantor Nelson Gonçalves escrito e dirigido por Stella Miranda. Por este espetáculo, Diogo recebeu o Prêmio Shell de Melhor Ator em 1996. Em 1997 encenou *Diário de um Louco*, de Gogol, com direção de Marcos Alvisi, quando também recebeu o Prêmio Shell de Melhor Ator de 1997. Em 2000 encenou a *Paixão de Cristo* em Nova Jerusalém. Em 2001 protagonizou *Hamlet*, de William Shakespeare, no mesmo ano dirigiu a atriz Glória Menezes no espetáculo *Jornada de um Poema* de Margaret Edson; ainda como diretor atuou no espetáculo *Elis, a Estrela do Brasil*, de Douglas Dwight e Fátima Valença. Em 2003, ao lado de Débora Bloch atuou em *Tio Vânia* de Tcheckov, com direção de Aderbal Freire Filho. O espetáculo *Cauby! Cauby!* de Flávio Marinho foi encenado em 2006 e Diogo ganha o Prêmio Shell de Melhor Ator de 2006. *Otelo* de William Shakespeare (2008). Em março de 2010 estreou o espetáculo *A Gaiola das Loucas*, de Jean Poiret, dirigido por Miguel Falabella.

## Capítulo 2

### A voz

#### 2.1 – Definições e conceitos

Atenção especial deve ser prestada ao poder de emissão da voz de modo a que o espectador não apenas escute a voz do ator perfeitamente, mas seja penetrado por ela como se fosse estereofônica. O espectador deve ser envolvido pela voz do ator, como se ela viesse de todos os lados, e não apenas de onde o ator está. As diversas paredes devem falar com a voz do ator... (Grotowski, 1987:120)

O corpo do ator é a matéria-prima a ser trabalhada em seu exercício profissional e sua voz, parte deste corpo, é um dos canais utilizados por ele para expressar-se. Por meio dela fluem palavras, músicas, onomatopeias, vocalizações, ruídos, gemidos, gritos e choro.

Para Ferreira (1995:3), a voz é o resultado da combinação de fatores biológicos, psicológicos e sociais, portanto está presente na representação dos vários papéis sociais que as pessoas desempenham no seu dia-a-dia.

A voz é também um dos veículos essenciais da comunicação humana, pois é portadora da palavra e da linguagem. A voz falada é uma das mais completas formas de expressão do ser humano. Com ela expomos nossas ideias, temperamento, sentimentos e emoções, criando elementos para a comunicação, vital entre os homens. Pela voz, influenciamos o outro e somos influenciados pelas pessoas com quem interagimos. Sabemos que a comunicação do

homem com outro ser humano se dá, sobretudo, pela linguagem falada. Para Agamben (2006:147), o homem é o único ser que dispõe dela. É na linguagem falada e por meio dela que o homem se constitui como sujeito.

Ainda que a comunicação se estabeleça verdadeiramente com a linguagem, a voz também é uma poderosa ferramenta de transmissão de emoções e sentimentos. O bebê quando chora, ri ou balbucia consegue estabelecer contato e manifestar seus desejos.

Se a linguagem falada é expressão de nosso pensamento e de nossas ideias, a voz, por sua vez, é veículo de expressão dessa linguagem, podendo influenciar, não em seu conteúdo, mas na forma de escuta do outro. Quando entendemos a voz como corpo, observamos uma complexa rede composta de músculos, ossos, sentidos, afetividade e memória que se unem em prol da expressividade do ser humano. Merleau-Ponty (1994:136) fala sobre o nosso próprio corpo não como um objeto do mundo, mas como meio de nossa comunicação com ele.

O filósofo esloveno Mladen Dólar<sup>6</sup>, em seu livro *His Master's voice – Eine Theorie der Stimme* (2007:15), apresenta três formas para o uso da voz. Descreve a princípio, as duas formas mais comuns: como portadora de significado e como objeto de admiração estética. Na primeira forma, a voz se apresenta como suporte da palavra, de uma frase ou qualquer tipo da expressão da linguagem que deseja significar. Neste caso, a voz é a matéria que pode carregar tal significado. A voz é o instrumento, o veículo, o meio, enquanto a linguagem e o significado representam a meta. Para Dólar, quando o objetivo é a linguagem, a voz é

---

<sup>6</sup> PhD em Filosofia, Mladen Dólar lecionou por 20 anos na Universidade de Lubljana, Eslovênia, onde atualmente é pesquisador associado. É um dos fundadores da Escola de Psicanálise de Lubljana. Autor de vários livros, alguns publicados também em inglês. Em 2010 Dolar iniciou trabalho na Jan Van Eyck Academie, em Maastricht, Holanda como Pesquisador Consultor.

justamente o que não pode ser dito. A voz está presente no ato de falar, mas não é linguagem. É, pois, um elemento extralinguístico que nos possibilita falar os fonemas, mas que, sozinha, não pode ser discernida pela linguística. A voz precede o conteúdo e o torna possível. Já a voz como objeto de admiração estética, tem estreita relação com o trabalho na busca da voz cênica do ator. O ator usa sua voz como ferramenta e busca com ela chamar a atenção sobre sua interpretação. O som de sua voz pode transmitir ao espectador também as sensações vividas pelos personagens. Assim, por exemplo, o ouvinte pode se encantar com uma voz que soe agradável e harmônica, mas pode também admirar uma voz que traduza a angústia de um personagem, estabelecendo uma relação de cumplicidade entre eles.

Para o ator também a necessidade de expressão e comunicação do texto é de vital importância, pois o teatro se dá no contato com o outro, na presença do espectador, no ato da encenação ou, como definiu Grotowski (1987:28), o teatro “é o que ocorre entre o espectador e o ator”. Ao ator cabe o papel de lidar com este fenômeno da expressão, de percebê-la em si mesmo e preparar-se para ser, ele mesmo, emissor de uma mensagem. O corpo do ator é o seu material a ser lapidado, experimentado, dominado e transformado em busca desta expressão, sendo a voz parte deste corpo. O estudo desses elementos, então, é apenas parte das engrenagens do seu trabalho. Esta deve estar integrada a uma totalidade que pensa, sente e age no fenômeno da interpretação. O corpo e a voz serão veículos dessa expressão.

A voz é uma das matérias-primas do ator em sua atuação que pode se traduzir como um diferencial em sua interpretação, ou mais como afirma Aleixo (2007:13): “A voz é o próprio ator. É o seu corpo em movimento. É mais profundamente, a respiração, o ritmo cardíaco, o hálito, os odores, as vísceras.” Ela tem o poder de encantar a plateia, trazer a intenção desejada para um personagem. Em entrevista feita para este estudo, Diogo Vilela diz: “acho que teatro é, sobretudo, voz, o símbolo do teatro, para mim, é a voz. Através da voz

você faz a emoção, você convida alguém a ouvir, faz as modificações e encarna até outras pessoas”. (Anexo 2, 156).

No teatro, a voz do ator se modifica para criar a voz do personagem. A voz do intérprete precisa ser moldada de forma a ficar compatível com o seu papel. Todo cuidado deve ser dispensado a este processo, pois tais mudanças podem trazer consequências danosas. Assim o ator precisa saber mesclar sua técnica, para que consiga dizer seu texto com clareza, com intensidade vocal suficiente para ser ouvido e ainda manter sua saúde vocal íntegra para que possa cumprir seus compromissos com o espetáculo, com emoção e verdade em sua encenação. Ao mesmo tempo, um turbilhão de emoções pode passar despercebido num ator rouco ou sem voz, ou até, qualquer desvio apresentado em seu comportamento vocal mudar o foco de atenção do espectador afastando-o da interpretação deste ator. Destarte, acredito que o ator deva conhecer a técnica para que possa abrilhantar sua performance. Quando o ator entende seu processo vocal, descortina para si um maior aperfeiçoamento técnico e uma possibilidade de atuar com mais ferramentas em seu processo criativo. Processo vocal é definido por Brandi (1996:95) como o processo que integra o sistema de emissão da voz com o sistema de fonação (que transforma o som em palavras faladas), enfim, é todo percurso desde a produção da voz até sua transformação em mensagem articulada, em comunicação.

Quanto mais o ator conhecer seu próprio corpo, mais liberdade e possibilidades terá para usá-lo. Sobre isso, afirma Grotowski (1987:30):

Se levarmos em consideração, por exemplo, o problema do som, a plasticidade do aparelho vocal e respiratório do ator deve ser infinitamente mais desenvolvida do que a do homem na rua. Mais ainda, esse aparelho deve ser capaz de produzir reflexos sonoros tão rapidamente de modo que o pensamento – que remove toda a espontaneidade, não tenha tempo de intervir.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “Si nous considérons par exemple le problème du son, l’appareil vocal de l’acteur doit être infiniment plus développé que ceux de l’homme de la rue. En outre, cet appareil doit être capable de produire des réflexes de son si rapides que la pensée – qui pourrait retirer toute spontanéité – n’ait pas le temps d’intervenir” (p. 34; *Vers un Théâtre Pauvre. L’Age d’Homme*, 1971).

Quando falamos espontaneamente, nossa atenção se concentra naquilo que queremos dizer, na transmissão de nossa mensagem. O ator, ao contrário, em sua atuação quase sempre tem o texto que vai falar já conhecido e tem como desafio expressar tal pensamento da melhor forma possível para atingir e afetar o outro. Apenas falar o texto, para o ator, pode não ser suficiente. A forma utilizada para isso é essencial para estabelecer sua relação com o público. A voz do ator é, dessa forma, instrumento para emocionar, para persuadir o espectador. Discutindo sobre a arte da persuasão, Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (1996), em seu livro *Tratado de argumentação – a nova retórica*, afirmam que a persuasão está relacionada com o corpo, com o sentimento e imaginação, exatamente aquilo que o ator quer suscitar no outro, quando em performance. Barba escreve sobre a materialidade da voz e observa que esta é um prolongamento do corpo que permitirá ao ator intervir concretamente no espaço. Para ele, a voz é uma força material e que se comporta como uma mão invisível que parte do nosso corpo e age de maneira que todo o organismo vivencie e participe desta ação:

O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavras e som. A voz é corpo invisível que opera no espaço, reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade. (...) Na verdade pode-se falar em ações vocais que provocam em uma reação imediata naquele que é atingido. (Barba, 1995:79)

Mladen Dólar (2007:22), além das duas formas já expostas, propõe uma terceira possibilidade para o uso da voz, a voz como objeto de identidade. Podemos estar conscientes da voz por meio de determinadas características como sotaque, entonação, melodia, cadência e inflexão, que apesar de estarem fora da linguagem, são usadas para darem sentido a ela. Outra forma de conhecimento da voz é pela sua individualidade. Nós podemos, quase sem nenhuma falha, reconhecer uma pessoa pela sua voz, seu timbre particular, ressonância, altura, cadência, melodia, a forma particular de pronunciar determinados sons. A voz é como

uma impressão digital, instantaneamente reconhecida e identificada, inclusive por meio de procedimentos mensuráveis por equipamentos específicos. Não existem duas vozes iguais, cada voz é uma marca que distingue um ser humano. Ela é uma emanção da pessoa e traduz suas emoções mais tênues. A voz é produzida em nosso corpo e embora não se possa vê-la ou tocá-la, está presente. Assim, a voz é um corpo que não se vê, mas que por meio de suas características ou atributos, objetos dessa voz, pode suscitar emoções, trazer lembranças.

Alguns dos atributos que formam esse objeto voz são os parâmetros vocais. Segundo Behlau (1988:71) tais parâmetros são identificados com as dimensões não verbais da voz, como, por exemplo, altura, intensidade, ritmo, velocidade, tessitura e registro, que, quando combinados, definem as características vocais de um indivíduo. Esses parâmetros podem determinar também o comportamento vocal em um determinado momento. Behlau e Pontes (1999:11) afirmam que “usamos diferentes qualidades vocais de acordo com a situação que estamos, dependendo do interlocutor a quem nos dirigimos e de acordo com nosso estado físico e emocional”. No estudo da voz esses parâmetros são os elementos auditivamente percebidos na voz humana. São analisados pela ciência denominada psicoacústica ou acústica fisiológica que segundo Russo (1993:139) está relacionada com o ouvinte, uma vez que escreve a relação entre as sensações auditivas e as propriedades físicas de um estímulo sonoro.<sup>8</sup>

Esses elementos contidos na voz humana permitem ao ouvinte identificar uma série de informações sobre um sujeito falante, possibilitando a formação de juízo de valor sobre uma voz. É possível também perceber uma correlação entre a voz e certas características de

---

<sup>8</sup> O capítulo 14 do livro *A Acústica e psicoacústica aplicadas à fonoaudiologia* de Russo, 1993, apresenta relevante discussão sobre o tema.

personalidade do indivíduo, que podem levar à percepção do estado psicológico do mesmo, no momento em que fala, pelo impacto de sua voz no outro. Com frequência, apenas ao escutar um amigo ao telefone, temos a impressão de que algo errado está acontecendo, por exemplo. Essa correlação entre as características vocais e estados psicológicos foram estudadas pela psicodinâmica vocal. Segundo Behlau e Pontes (1999:16),

A psicodinâmica vocal é exatamente esse processo de leitura de vozes, onde auxiliamos o indivíduo a reconhecer os elementos de sua qualidade vocal que foram condicionados durante sua vida. Com esse trabalho, procuramos trazer ao consciente as informações contidas na qualidade vocal individual e os efeitos dessa voz sobre os ouvintes.

A psicodinâmica vocal se refere ao impacto que a voz provoca nos interlocutores. Este estudo descreve associações entre os parâmetros vocais com sensações psicodinâmicas, avaliando o impacto psicológico produzido pela qualidade vocal levando-se em consideração os parâmetros que caracterizam a voz de uma pessoa. Seu objetivo é levar um indivíduo a reconhecer os elementos de sua qualidade vocal e, pela conscientização desses fatores, realizar mudanças em sua expressão vocal. Ainda segundo Behlau e Ziemer (1988:71), tal leitura de vozes pode ser analisada sob três níveis: (1) biológico, que diz respeito às características anatômicas e fisiológicas do indivíduo; (2) socioeducacional, relacionado com a cultura, podendo ser expressos sob a forma de sotaques, regionalismos e da seleção de certos modelos vocais tidos como adequados ou inadequados, e (3) o nível psicológico que nos fornece informações sobre as características básicas da personalidade de um indivíduo no momento da emissão. Assim podemos perceber que ocorrem mudanças vocais nos diferentes estados emocionais. E conclui: “a forma como o indivíduo usa a voz reflete sua psicodinâmica”.<sup>9</sup> Exemplificando algumas entre tais correlações, uma voz que se apresente

---

<sup>9</sup> Mais informações em Behlau e Ziemer, 1988; e Behlau e Pontes, 1995.

com um pouco de ar pode passar a impressão de sensualidade, uma pessoa que fale muito rápido pode ser interpretada como ansiosa e uma voz grave e forte pode ser tida como autoritária. O estudo da psicodinâmica vocal poderá ser útil ao ator, pois este poderá desenvolver a percepção da correlação entre emoções suscitadas para seu personagem com a respectiva impressão sonora que tal sentimento causa. Diogo Vilela em seu relato, por exemplo, relaciona a sensação de passar amor na voz, produzida pelos homens nas décadas de 40 e 50 como forma de sedução e reproduz tal sensação com uma voz levemente aerada, que traduz uma sensação de sedução. Os intérpretes estudados neste trabalho também utilizaram tais impressões psicológicas em suas composições vocais. Soraya Ravenle tentou levar para sua interpretação a alegria de Dolores Duran e percebia uma sensação maior de tristeza e fôssia em suas interpretações musicais. Diogo Vilela, por exemplo, descreve momentos em que esta percepção fica evidenciada em sua interpretação: quando tenta passar amor na voz, deixando a voz levemente soprosa para atingir um efeito suave e em outro momento em que faz uma cena em que Cauby, muito jovem, conversa com o irmão mais velho, coloca uma voz muito suave, sem acentuar nada, querendo representar a pureza do jovem Cauby. Em outro momento, quando Cauby chega aos Estados Unidos e faz muito sucesso, relata que coloca a fala um pouco mais aguda demonstrando que o cantor está se achando importantíssimo. Todas essas aproximações vocais feitas em relação às emoções estudadas pelos intérpretes podem ser identificadas com o estudo da psicodinâmica vocal.

## 2.2 – A produção anatomofisiológica da voz

A voz é tema presente em diversas áreas de estudos, mas para o presente trabalho o enfoque vocal será feito pelo recorte da fonoaudiologia,<sup>10</sup> por ser a formação desta pesquisadora. Tal percurso objetiva mostrar como é produzida anatomofisiologicamente a voz humana e como neste processo podemos observar os parâmetros que, combinados, constituem as principais características dessa voz.

A voz pode ser definida como o som que é produzido nas pregas vocais (nome científico do que é conhecido popularmente como cordas vocais) em contato com a corrente de ar proveniente dos pulmões. Esse processo também é conhecido por fonação. O som é modificado no trato vocal, que é o conjunto de órgãos que vai desde a região glótica até a boca e/ou narinas no caso dos sons nasais, sendo amplificada nas cavidades oral e nasal, que funcionam como caixa de ressonância (Figura 2.1).<sup>11</sup> Estienne (2004:03) define voz como “um instrumento que funciona através de um gesto que tem intenção de comunicação desdobrando-se em direção de um ou mais ouvintes, através de um espaço e um tempo”. Já Brandi (1990a:03) define a voz falada como realidade altamente complexa unindo comportamentos fonatórios primários como ruídos faringo-orais os mais variados com a emissão articulada, passando a apresentar variações de colorido, volume e sonoridade em sua voz, num sinal de inteligência e criatividade para criar significações por meio de sons orais.

---

<sup>10</sup> “A fonoaudiologia é a ciência que tem como objeto de estudo a comunicação humana, no que se refere ao seu desenvolvimento, aperfeiçoamento, distúrbios e diferenças, em relação aos aspectos envolvidos na função auditiva periférica e central, na função vestibular, na função cognitiva, na linguagem oral e escrita, na fala, na fluência, na voz, nas funções orofaciais e na deglutição”, segundo texto aprovado pelo Plenário do Conselho Federal de Fonoaudiologia durante a 78ª sessão plenária ordinária, realizada nos dias 6 e 7 de março de 2004.

<sup>11</sup> Figura retirada de Miller (1996:49).

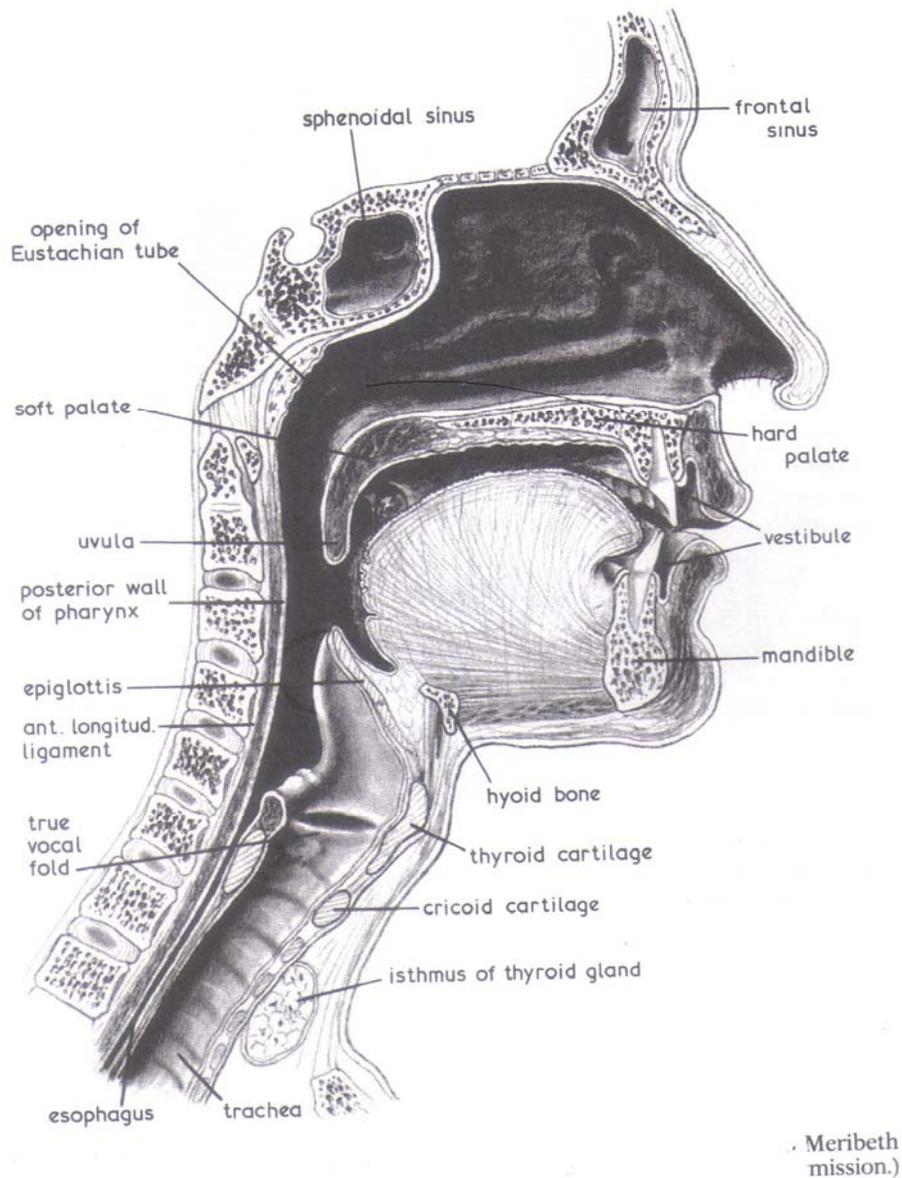


Figura 2.1 – Trato Vocal

Na boca, este som é articulado com auxílio de lábios, língua, dentes, véu palatino, mandíbula e bochechas, e assim é produzida a fala. Falar envolve processos psíquicos e mecânicos que dão forma às palavras articuladas e organizadas de acordo com o idioma responsável por traduzir noções das características e identidade de um povo, além de expressar as ideias envolvidas na comunicação. Está apoiada num universo psicofísico e

sociocultural e também se apresentam associadas à postura do corpo e da fisionomia. Dessa forma como afirma Behlau (2001:64) a voz é uma manifestação com base psicológica, mas de sofisticado processamento muscular.

Do ponto de vista anatomofisiológico, a produção da voz humana não se deve a apenas um órgão dentro do corpo humano, e sim a um conjunto de estruturas que se relacionam para produzir os sons da fala e do canto. Este conjunto é chamado aparelho fonador(Figura 2.2).<sup>12</sup>. Andrada e Silva e Costa (1998:43) sugerem, por uma questão didática, dividir este conjunto em áreas de ação: (1) uma área composta por uma fonte de pressão aérea, (2) uma região onde esta energia é modificada, (3) uma região de modulação sonora e (4) uma área responsável pela articulação do som.

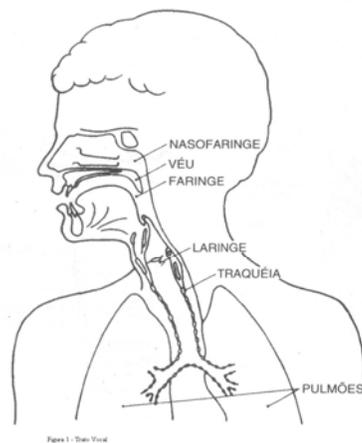


Figura 2.2 – Aparelho Fonador.

A área geradora de pressão aérea é formada pelo tórax e pelos pulmões trabalhando juntamente com a musculatura abdominal, cuja função é gerar força suficiente para

---

<sup>12</sup> Figura retirada de Pinho.(1998:9)

transportar o ar produzido nos pulmões até a laringe. O ar expirado, ao passar pela laringe, é responsável por entrar em contato com as pregas vocais fazendo-as vibrar e com este movimento produzir energia sonora: o tom fundamental,<sup>13</sup> que posteriormente será modificado e acrescido de seus harmônicos<sup>14</sup> e vai gerar o som como ouvimos.

A transformação da energia aérea em energia sonora ocorre dentro da laringe que está situada no pescoço, entre a traqueia e a faringe. É constituída por cartilagens, músculos e é revestida por epitélio. Podemos dividi-la em três espaços: a supraglote, glote e infraglote, sendo a glote o espaço entre as pregas vocais (Figura 2.3)<sup>15</sup>. O som da voz é produzido na glote e é na região supraglótica que este é acrescido de ressonância. Os músculos laríngeos têm grande importância na produção da voz. Com a sua movimentação aproximam e afastam as pregas vocais permitindo a produção do som.

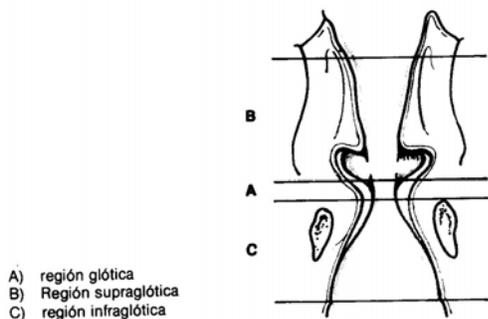


Figura 2.3 – Laringe: glote, supraglote e infraglote

---

<sup>13</sup> Tom fundamental ou frequência fundamental de uma voz, é regulado por massa, comprimento e tensão do músculo vocal. Sua altura é determinada pela frequência dos pulsos emitidos pela abertura das pregas vocais. Sua frequência é a mesma do primeiro harmônico.

<sup>14</sup> Harmônicos são os outros sons encontrados na onda sonora, múltiplos inteiros da frequência fundamental. Ver em Russo, 1993.

<sup>15</sup> Figura retirada de Sanchez, 1984:40

As pregas vocais (figs 2.4<sup>16</sup> e 2.5<sup>17</sup>) são formadas por duas dobras de músculo e mucosa e se estendem horizontalmente na laringe. Estão inseridas anteriormente na cartilagem tiroide que é composta por duas lâminas laterais em formato quadrangular e dois pares de cornos superiores. O ângulo de junção entre as duas lâminas direita e esquerda é conhecido como proeminência laríngea (é o que chamamos popularmente de pomo de adão). Ela varia de acordo com o sexo, sendo facilmente observável no pescoço, sobretudo nos homens onde o ângulo formado por essas duas lâminas fica bastante ressaltado. O músculo que forma as pregas vocais se insere na altura dessa angulação na parte interna da cartilagem. Posteriormente, tem sua inserção no processo vocal das cartilagens aritenoideas. O músculo que forma as pregas vocais juntamente com o epitélio é o músculo tireoaritenoideo ou TA.



Fig 2.4. Pregas vocais - foto

---

<sup>16</sup> Figura retirada de Boone e McFarlane, 1994: 46

<sup>17</sup> Figura retirada de Miller, 1996:49

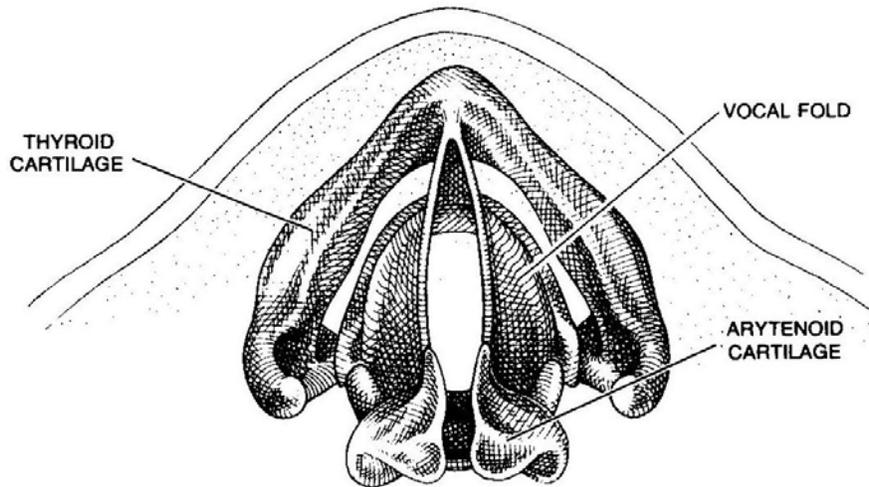


Fig. 2.5 Pregas vocais - esquema

Podemos descrever o processo de produção da voz da seguinte forma: na inspiração ocorre um discreto abaixamento da laringe e as pregas vocais são abduzidas (abertas) para a entrada do ar. Já na expiração a laringe se eleva e as pregas vocais se aduzem (se aproximam). O fluxo da corrente de ar força uma abertura das pregas vocais aduzidas, mas encontra forte resistência dos ligamentos e músculos que aproximam as pregas vocais novamente e assim provocam uma sequência de aberturas e fechamentos das pregas vocais que promovem a vibração da mucosa que reveste as pregas vocais. Essa movimentação produz um som complexo formado por uma frequência fundamental e seus harmônicos. Este som produzido pelas pregas vocais pode ser considerado a “matéria-prima” que será transformada pelas cavidades de ressonância e pelos órgãos articuladores em sons fonêmicos, ou seja, palavras.

A modulação sonora é dada pelas cavidades de ressonância que amplificam o som desde o momento em que passam pelas pregas vocais até chegarem à boca. Assim aquele som percorre o trato vocal, composto por laringe, faringe e pelas cavidades, oral e nasal, e vai sendo modificado, ampliado, até se tornar a voz como a ouvimos. Mudanças na forma,

posição e grau de elasticidade das estruturas do trato vocal possibilitam variadas combinações acústicas, o aumento ou diminuição da intensidade de diferentes harmônicos que se traduzem numa enorme variedade de sons que somos capazes de produzir.

Os sons da fala são constituídos por uma combinação de sons vocálicos e consonantais. A articulação deste som em palavras é feita pelos órgãos articuladores, a saber: lábios, língua, dentes, bochechas, véu palatino e mandíbula. Os sons vocálicos são sonoros, intensos e contínuos e o trato vocal permanece aberto em sua execução. Já as consoantes são o resultado de movimentos como a constrição e a fricção do trato vocal que interrompem o fluxo aéreo produzindo um ruído explosivo ou contínuo, respectivamente. Grandes modificações de forma e tamanho podem ocorrer na boca, sobretudo pela modificação da posição da língua ou pela ação da musculatura faríngea, interferindo, às vezes, drasticamente na emissão vocal. Essas modificações são a fonte principal para as adaptações vocais realizadas pelo ator nos musicais biográficos, tanto na fala quanto no canto.

### **2.3 – Considerações sobre a voz falada e a voz cantada**

Um ator de musical tem que conhecer e dominar esses dois aspectos vocais durante seu exercício profissional: falar o texto e cantar as canções do espetáculo. Para ter tal fluência e técnica, seu trabalho vocal é bastante específico, o que acaba criando uma necessidade de maior especialização do ator para este gênero. Em sua preparação, além da voz, todo seu corpo precisa estar pronto, disponível para ser ativado segundo as necessidades do espetáculo.

Apesar de serem produzidas por um único aparelho fonador, voz cantada e voz falada apresentam características diversas e marcantes. Tomando por base, sobretudo, os estudos de Brandi (1990, 1996) e Behlau (2005), serão de apresentadas algumas características e diferenças de cada uma dessas formas de emissão da voz: fala e canto.

Na fala cotidiana a voz é espontânea e serve como instrumento de expressão e da comunicação. O foco principal do falante é o conteúdo de sua fala. Não se separa voz da fala e da linguagem.<sup>18</sup>

Segundo Brandi (1990:9), “Quem fala está concentrado no que quer dizer, nas palavras, nas frases, em suma, no pensamento, na linguagem, no significado. Não no significante. A ação de produzir voz falada está totalmente automatizada”.

A fala do ator, no entanto, apresenta-se de forma peculiar, ainda que sua emissão se comporte com todas as características inerentes à voz falada, também será uma fala estudada, pois o conteúdo do texto teatral já lhe é conhecido. O importante neste caso também será preparar-se para dizer esse conteúdo da melhor forma possível para provocar no espectador as emoções que são propostas para o personagem. Assim como a voz cantada, a voz cênica do ator tem como característica principal o controle de sua qualidade.

Na voz cantada a ênfase residiria, ao contrário da voz falada, muito mais na sua forma, em como emitir esta voz. O conteúdo do que se canta, a sua mensagem, já é sabido, não é espontâneo, elaborado pelo cantor naquele momento. Ele é estudado, há uma realização mental prévia do som que se quer obter. Brandi (1990:73) diz que “tudo que o cantor disser cantando, será estudado antes. Estará em sua mente, programado”. Para tal exige ajustes específicos e conscientes e treinamento prévio. Tatit (1996:15) diz a este respeito: “A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas adequadas às suas respectivas funções”.

---

<sup>18</sup> Linguagem humana é todo e qualquer sistema de signos que serve de meio de comunicação de ideias e sentimentos por meio de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais etc. A linguagem falada se baseia na fonação, ou ato de emitir sons e se realiza por meio de um sistema chamado língua, e vai permitir a conquista e a construção progressiva de um verdadeiro mundo de objetos. (Brandi, 1984:27)

Segundo Cicely Berry (2008:48) quando se canta a energia está no registro e na ressonância da voz e quando falamos a energia está nas palavras. Completa dizendo que para o ator, a voz é uma extensão de si mesmo e suas possibilidades são tão complexas como ele próprio. A palavra é o resultado de seus sentimentos e pensamentos, logo a energia está nas palavras e nas infinitas formas de expressá-las.

Segundo Behlau (2005:301), na fala espontânea, a respiração se apresenta mais natural e o ciclo completo depende do tamanho das frases e da emoção. A respiração será lenta e nasal nas pausas e mais rápida e bucal durante a fala, havendo pouca expansão torácica. O ciclo respiratório é um dos parâmetros que mais se altera frente à emoção. No teatro, o ator deverá utilizar sua técnica, pois precisará de um pouco mais de sustentação e controle da respiração a fim de obter a intensidade do som necessária para ocupar o espaço físico do teatro. Já no canto a respiração é treinada e varia de acordo com as frases musicais. Haverá grande expansão do tórax e a expiração deve ser controlada pelo cantor, mantendo uma abertura dessa musculatura pelo maior tempo possível.

Como explica Sundberg, (1987:47), durante a fala espontânea a principal contribuição para a entrada de ar é feita pelo músculo diafragma, que produz uma pressão negativa na cavidade torácica. Já para o canto ou o grito a musculatura intercostal participa em colaboração com o diafragma para proporcionar maior nível de entrada de ar necessário para sustentar a intensidade vocal necessitada, que será controlada pela musculatura expiratória.

A coordenação entre fonação e respiração tem maior especificidade no caso da voz cantada.

A ressonância, tanto na fala quanto no canto, é o resultado das modificações do som fundamental produzido nas pregas vocais que ocorrem nas cavidades de ressonância,

acarretando efeitos de amplificação e amortecimento desse sinal sonoro. Como apresentado no trabalho de Behlau (2005:309), a ressonância na voz falada normalmente se dá numa região mais média, quase sempre sem a necessidade de uma grande projeção de voz. Para o uso no teatro, a voz necessita de um pouco mais de projeção e na voz cantada a ressonância se dá, geralmente, nas partes mais altas do trato vocal. A intensidade não se apresenta de forma constante e pode ser determinada pelas indicações na partitura musical.

Na voz falada, a faixa tonal usada pelo falante é menor que a usada pelo cantor, cujas canções apresentam uma grande extensão. Esta faixa na voz cantada, segundo Miller (1996:162) pode chegar a duas oitavas e meia, ou mais.

Os cantores podem apresentar em suas vozes o efeito do *vibrato*, um recurso estético, altamente valorizado em alguns estilos de canto. O *vibrato* caracteriza-se por uma modulação de frequência em torno de cinco a sete ondulações por segundo como descreve Behlau (2005:309) podendo variar aproximadamente um semitom, de forma regular. Já Miller (1996:182) acredita que seis ondulações por segundo represente um vibrato normal de um cantor.

A emissão da voz falada geralmente prima pela emissão da mensagem, com grande demanda da articulação para a transmissão do conteúdo vocal. Esta deve ser precisa, obedecendo às normas linguísticas e à identidade do som. Quanto à fala do ator sua articulação deve se apresentar com movimentos musculares precisos e ampliados, visando obter uma clareza articulatória que propiciará um maior entendimento do texto por parte do espectador. Para Behlau (2005:310) a mensagem a ser transmitida na voz cantada está além das palavras, e por isto pode-se privilegiar os aspectos musicais em detrimento dos aspectos verbais. No canto observa-se grande importância da melodia o que pode trazer alguma

modificação à articulação das palavras. Podem ser observadas reduções articulatórias, prolongamento de vogais, introdução de *vibrato*, entre outros.

Quanto às pausas, na voz falada cotidiana, o movimento é livre e depende da pessoa falante, podendo ocorrer por hesitação ou para enfatizar determinada parte do discurso. Na voz cantada elas dependem da música ou podem ser usadas, sobretudo na música popular, como efeito interpretativo. Na fala do ator, apesar de poderem ser usadas de forma livre, muitas podem ser marcadas e terem grande efeito na interpretação, conforme apresenta Behlau (2005:310).

A velocidade e o ritmo também dependem das características do sujeito falante, até mesmo do idioma. O ator tem a velocidade e o ritmo de sua fala de acordo com o perfil do personagem e suas exigências interpretativas. Behlau (2005:310) afirma ainda que na voz cantada, tudo dependerá da música, das exigências melódicas e do andamento da canção, sendo que, às vezes, uma sílaba pode prolongar-se por mais que um compasso, como, por exemplo, num vocalize. Isto ditará o comportamento do cantor.

Quanto à postura corporal, na voz falada pode ser variável e não terá muita importância na produção da voz cotidiana. Já na fala do ator, como também no canto, a postura tem influência na qualidade vocal e expressão. Um ator de teatro musical necessita de grande atividade física no palco, uma vez que fala, canta e dança durante o espetáculo.

Outro aspecto em que encontramos diferença entre a produção de voz falada e voz cantada é relacionado com os hemisférios cerebrais produtores da voz. Mysack (1995:49) afirma que o hemisfério cerebral esquerdo é, quase na maioria das vezes, responsável pela formulação e compreensão da fala, enquanto o hemisfério direito “parece ser dominante para sons musicais e outros não falados”.

Devemos também ressaltar o valor do *feedback* auditivo<sup>19</sup> para o cantor, pois este contribui para que ele modifique e controle a qualidade de sua voz. Este controle auditivo tem importância significativa na aferição da frequência.

O mais importante, talvez, seja lembrar que a voz falada é uma manifestação pessoal, usada para a comunicação com outro, mas tanto a voz do ator em atuação, quanto o canto são manifestações artísticas. No teatro musical biográfico, o ator interpreta um outro, é um instrumento, e para tal é necessário manter um distanciamento entre ele próprio e seu produto artístico – o outro.

#### **2.4 – Características vocais**

Cada pessoa apresenta determinadas características vocais que combinadas tornam sua voz singular. Tais características são uma combinação de atributos, de parâmetros. Uma voz pode revelar quem somos, como uma identidade vocal, bem como também evidenciar como estamos. Dessa forma, timbre, intensidade, ritmo, velocidade, articulação e colorido ou expressividade, qualidades não verbais da voz, transformam o som em atributo que auxilia no processo da comunicação humana.

Quando ouvimos pelo telefone alguém que não conhecemos, só pelo que ouvimos já somos levados a fazer uma imagem corporal do dono dessa voz. Quando se apresenta, a voz revela essas características que a determinam, ou como aponta Zumthor (1997:14): “Um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana, a parte mais suave do corpo e a

---

<sup>19</sup> *Feedback* auditivo, segundo Boone (1994:171), se refere à sensação que nossa própria voz nos causa e como ela soa.

menos limitada, pois ela o ultrapassa, em sua dimensão acústica muito variável, permitindo todos os jogos”.

Muito embora cada pessoa apresente uma combinação desses atributos que irão tornar cada voz única, é possível provocar algumas mudanças e ajustes momentâneos na voz de acordo com a intenção do falante conforme o estudo da psicodinâmica vocal já descrito no presente trabalho (capítulo 2:50). Em determinadas ocasiões, estas mudanças podem se traduzir em um desvio da voz habitual do falante gerando até mesmo prejuízos em sua saúde vocal. Determinadas emoções podem interferir diretamente na voz habitual de um indivíduo. Em outras ocasiões, e é isto que se quer ressaltar quando se trata do trabalho do ator, pode-se produzir mudanças quando se quer causar algum efeito com a voz. O ator pode, por meio de ajustes fisiológicos, provocar modificações em alguns de seus parâmetros vocais pessoais com o objetivo de criar um personagem. Essas sutis mudanças em seu próprio corpo podem trazer ao corpo cênico qualidades compatíveis com o perfil criado para o personagem. Gayotto (1997:21) afirma que, em cena, a voz do ator pode ganhar ajustes que estão ligados à mudança no uso de seus recursos vocais integrados às situações do personagem em sua trajetória no espetáculo criando o que é chamado de voz cênica.

O ator em cena defronta-se com o desafio de caracterizar fisicamente e vocalmente um personagem, dessa forma ele deve desenvolver e utilizar seus recursos vocais para realizar mudanças em suas características pessoais. A voz cênica, então, é resultado de ajustes feitos para se aproximar da voz desejada para o personagem. Cada trabalho do ator pode representar um treinamento específico e diferente para reproduzir emoções, sotaques, maneirismo, gritos, expressos pela voz. A plasticidade vocal do ator deve ser desenvolvida, sobretudo, para realizar mudanças na intensidade e frequência.

O ator de teatro, segundo Behlau (2005:304), deve ter uma voz flexível e com boa projeção, boa articulação e qualidade vocal adaptadas a seu papel. Deve ter plasticidade para se adequar aos diversos tipos de personagem. Ressalta também a importância do equilíbrio corpo-voz-personagem, a fim de garantir maior veracidade em sua atuação.

## **2.5 – Características da voz falada**

A seguir são apresentados os atributos que caracterizam a voz falada e que podem sofrer algumas mudanças durante o discurso falado. A combinação de tais parâmetros molda a voz de um indivíduo tal qual ela é, bem como de seu estado emocional naquele momento. Quando um ator desenha a partitura vocal de seu personagem com características diferentes das suas, estará, provavelmente, realizando mudanças em vários dos parâmetros descritos a seguir.

### **2.5.1 – Altura tonal**

Altura ou altura tonal é a percepção que temos se uma voz se apresenta aguda, de frequência elevada, ou grave se possui frequência mais baixa. A altura do som emitido dependerá da frequência sonora, ou seja, a altura tonal de uma voz dependerá de quantas vezes uma onda sonora se repete no intervalo de um segundo. O resultado é medido em ciclos por segundo ou em Hertz. É um parâmetro que nos leva a identificar, na maioria dos casos, se uma voz é masculina ou feminina.

A frequência de uma voz é regulada por fatores anatômicos como massa da prega vocal (comprimento, largura e espessura) e a rigidez (a tensão muscular das pregas vocais)

Quanto maior a massa, menor será a frequência. Quanto maior a tensão das pregas vocais, mais altas serão as frequências.

### **2.5.2 – Extensão vocal**

Ao falar ou cantar são usadas uma gama de frequências que constituem a extensão vocal de um sujeito. Trata-se do número de notas que um indivíduo pode emitir, desde seu som mais grave até o mais agudo. Na voz falada geralmente essa extensão costuma abarcar uma oitava (sequência de notas conjuntas contendo cinco tons e dois semitons), enquanto no canto pode-se atingir até três oitavas. Essa variedade de notas que podem ser usadas durante a fala é responsável pela expressividade de uma pessoa. Indivíduos muito expressivos utilizam uma grande extensão vocal, enquanto pessoas que apresentam uma fala monótona, com pouca inflexão, utilizam menor extensão.

### **2.5.3 – Intensidade**

A intensidade da voz se traduz auditivamente como a percepção do som forte ou fraco. Corresponde à potência da voz, correlata da grandeza física representada pela amplitude das variações da pressão aérea. Segundo Behlau e Pontes (1995:100), a intensidade é um parâmetro físico ligado diretamente a três fatores: (1) pressão subglótica da coluna de ar; (2) a resistência da musculatura das pregas vocais; (3) a propagação do som produzido nas cavidades de ressonância.

Uma voz saudável deve ser capaz de emitir um som com qualidade e de intensidade tanto suave quanto forte, chegando até mesmo a um grito, podendo passar de uma intensidade à outra num pequeno intervalo de tempo.

O estudo da psicodinâmica vocal relaciona a intensidade da voz de um indivíduo com suas características pessoais e familiares e pode estar associada ao modo como este lida com as noções de limite do próprio corpo e o limite do outro, como descreve Behlau (2001:120). O controle da intensidade requer consciência da exata dimensão do outro, um refinado controle de projeção de voz no espaço. Uma intensidade fraca pode expressar timidez, dificuldade nas relações interpessoais, medo da reação do outro ou um sentimento de inferioridade. Por outro lado, uma voz com intensidade muito alta pode indicar vitalidade, energia, impaciência, intimidação, falta de educação e pode ser profundamente invasiva. Esse tipo de controle é fundamental para a criação das diversas gamas vocais dos personagens biográficos.

#### **2.5.4 – Timbre ou qualidade vocal**

É o conjunto de características particulares do som que identificam uma voz. Este parâmetro resulta da quantidade de harmônicos que compõe o som. É o som de sua voz, sua música, é esta qualidade que cria uma impressão sobre determinada voz. O timbre personaliza, confere cor, vivacidade para aquela voz. É a “impressão digital vocal” do ser humano. Única.

Em seu trabalho sobre a voz no teatro, a atriz Marlene Fortuna (2000:149) usa o termo *melopecia* para indicar uma voz que o ator deva buscar. Define como objetivo de todo o ator possuir uma melodia e musicalidade vocal especial. Descreve também que o ator deve buscar um estado onde inteligência, imaginação, criatividade, intuição, naturalidade e humanidade possam conquistar a plateia, por empatia e persuasão. Tal estado se traduz em um momento de grande beleza oral. Essa noção pode estar relacionada aqui com o timbre da voz. Fortuna retira tal termo da *Poética* de Aristóteles, na qual *melopecia* era a parte da arte musical que se

referia à composição melódica, subordinando a música à poesia. Consistia em uma sequência de sons musicais dispostos de forma a provocar uma emoção estética harmoniosa. Melopeia se referia mais a uma parte musical e sua força expressiva, mas também a uma forma de declamação “agradável ao ouvido”. Etimologicamente, melopeia quer dizer sucessão rítmica de sons musicais ou estratégia sinfônica que dá ao trabalho do artista seu caráter diferenciador. Aristóteles usava esse termo para referir-se aos poetas gregos que oralizavam poemas em público, encantando seus ouvintes.

### **2.5.5 – Ressonância**

Quando se fala em timbre referimo-nos à ressonância e o sistema de ressonância, de acordo com a descrição de Behlau (2001:104), é o conjunto de elementos do aparelho fonador que estão relacionados entre si, objetivando a moldagem e a projeção do som no espaço. Para ser projetado, o som dependerá de fatores intrínsecos da anatomofisiologia do aparelho fonador e das formas de uso escolhidas pelo sujeito, bem como de fatores extrínsecos que dependem do ambiente físico onde está sendo projetada a voz.

As cavidades de ressonâncias são: a laringe, faringe, boca e nariz. Quando usadas com equilíbrio e harmonia conferem à emissão um caráter de ajustamento e clareza e se pode observar uma maior facilidade para apresentar nuances e expressividade em seus discursos, bem como uma possibilidade de um refinado trabalho vocal.

Quando existe um impulso insuficiente do ar, excesso, ou quando o falante não sabe conduzir adequadamente este sopro expiratório poderá produzir sinais vocais distorcidos. Isto ocorre, segundo Brandi (1990a:62), “porque o sopro sendo ou tornando-se insuficiente ou sendo mal conduzido, não preenche equilibradamente as cavidades e estas, em resposta, se

constringem no todo ou em alguma parte”. Além da importância da contribuição do ar neste processo é preciso observar também seu comportamento supraglótico o que será crucial para a voz falada. Brandi, em seu conceito de diretividade interna do sopro explica que o ar impulsionado pode se dirigir a determinados focos ressonanciais que determinam o som que ouvimos.

Ou por falta ou por insuficiente impulso de emissão; ou por retenção no percurso ou por impulso mal dirigido ou por excesso de impulso; ou, ainda, por impossibilidade ressonancial adequada face às condições do som laríngeo, o sopro, como um repuxo aquático, sobe até um desses focos, dali em diante perdendo a força do impulso ou dispersando-se, ou, ao contrário, alterando-se em qualidade devido às particularidades do próprio foco. (1996a:177)

Nem todos os focos são negativos, há focos que valorizam a voz mas a emissão mais saudável é aquela que se obtém um equilíbrio destas ressonâncias chamadas por Brandi (1996a:177) de equilíbrio ressonancial.

### **2.5.6 – Articulação**

Está relacionada com o processo de ajustes motores dos órgãos fonoarticulatórios na produção e formação de sons e ao encadeamento desses na fala. O som produzido é transformado por órgãos como lábios, língua, véu palatino, mandíbula, dentes e bochecha e transformados em fonemas e palavras, dando sentido à fala. Uma articulação correta dos fonemas é imprescindível para uma boa comunicação.

Uma boa articulação, com sons bem definidos, pode transmitir a impressão de franqueza, desejo de ser compreendido e clareza de ideias por parte do sujeito falante. A emissão clara confere credibilidade, já uma imprecisão articular pode denotar uma desorganização mental ou perda do controle emocional. Um exagero articular nos remete a

certo grau de narcisismo ou prepotência e uma articulação mais travada pode nos transmitir agressividade.

### **2.5.7 – Ritmo e velocidade**

São parâmetros que estarão intimamente ligados à articulação. O ritmo da fala traduz a habilidade de fazer fluir o pensamento em palavras, é a cadência da fala. Segundo Brandi (2007:82), ritmo e velocidade podem ser determinados por três diferentes fatores: (1) o ritmo tonal que decorre das figuras de entonação, ou seja, os movimentos ascendentes e descendentes da voz; (2) o ritmo acentual constituído pela sucessão de sílabas acentuadas dos grupos fonéticos que vão constituir o acento frasal; e (3) o ritmo cronal que resulta do equilíbrio das sílabas acentuadas e não acentuadas. O acento de uma sílaba se dá pelo tempo de emissão da vogal, da intensidade. É de grande importância para a comunicação, pois pode facilitar ou dificultar uma boa emissão e a expressão de ideias.

O ritmo apresenta, como na música, sensação de apoio e de suspensão. Assim, mesmo que uma pessoa fale bastante rápido, se apresentar um ritmo equilibrado, conseguirá organizar a sua fala para que seja entendida.

A velocidade da fala é um dos fatores que determinam a duração das unidades articuladas. É o que dá a noção de uma fala rápida ou lenta. Corresponde à noção de andamento médio da fala do sujeito. A marcação da velocidade é observada pelo ritmo acentual (lentidão ou rapidez da sucessão de acentos frasais que são a sequência de tempos fortes). A velocidade da fala pode ser medida com a contagem do número de palavras por minuto. Alterações na velocidade podem comprometer a efetividade de um discurso. Uma velocidade muito grande na fala pode comprometer a inteligibilidade do discurso e trazer a

sensação de ansiedade ou tensão. Da mesma forma, uma fala muito lenta pode transmitir desarticulação do discurso, desinteressando o interlocutor.

Quanto ao ritmo, Nietzsche (2003:111), no aforismo que fala da origem da poesia, comenta a utilidade do ritmo:

(...) Quando se deixou o ritmo permear o discurso, aquela força que reordena todos os átomos da frase, que manda escolher as palavras e dá nova cor aos pensamentos, tornando-os mais escuros, mais alheios, mais distantes, sem dúvida uma utilidade supersticiosa! Mediante o ritmo, um pedido humano deveria se inculcar mais profundamente nos deuses, depois que as pessoas notaram que a memória grava mais facilmente um verso que uma fala normal; também acreditaram que por meio do tiquetaque rítmico podiam ser ouvidos a distâncias maiores; a oração ritmada parecia chegar mais perto dos deuses. Mas, sobretudo, desejaram tirar proveito daquela sujeição elementar que o ser humano experimenta ao escutar música: o ritmo é uma coação; ele gera um invencível desejo de aderir, de ceder, não somente aos pés, a própria alma segue o compasso.

Em outro trecho, Nietzsche(2003:112) afirma que, mesmo antes que houvesse filósofos, atribuíam-se à música, justamente por causa de seu ritmo, o poder de desafogar os afetos, purificar a alma e abrandar a ferocidade do ânimo.

### **2.5.8 – Colorido da voz**

É uma expressão bastante utilizada e está relacionada com a expressividade vocal. É como se lida com todas as nuances e contrastes da voz, como agudo, grave, forte e fraco, rápido e lento, trazendo mais vivacidade a um discurso.

Segundo Estienne (2004:58), uma voz expressiva é capaz de apresentar nuances e contrastes, isto é de passar rapidamente de uma intensidade à outra, ou de modificar sua frequência com o objetivo de demonstrar as emoções de um indivíduo.

Aristóteles (1999:cap. XX) relaciona a elocução com a composição métrica. Para ele, faziam parte da elocução: letra, sílaba, conjunção, nome, verbo, artigo, flexão e expressão. Com isso pode-se relacionar a elocução não só à linguagem, mas também às diversas características vocais, tais como articulação, ritmo, velocidade, timbre e colorido. A qualidade principal da elocução é a clareza. Para obter tal clareza, Aristóteles sugeria ainda que fossem feitos alongamentos (mudança de ritmo), apócopies (supressão de sílabas) e as modificações nas palavras, mudando a fisionomia dos termos.

O seguinte trecho de Aristóteles (1999:30) reafirma a importância do colorido vocal no teatro.

Entre as questões relativas, uma há que se prende ao nosso exame: as atitudes a tomar no decurso da dicção; mas tal conhecimento depende da arte do comediante e dos que são mestres nessa arte. Trata-se de saber como se exprime uma ordem, uma súplica, uma narrativa, uma ameaça, uma interrogação, uma resposta e outros casos do gênero.

Brecht (2005), em *Estudos sobre teatro*, afirma que o ator tem que saber falar com clareza e que isto não é uma simples questão de consoantes e vogais, mas, sobretudo, uma questão de saber dar sentido a seu texto. Caso o ator não consiga fazer essa transformação, torna-se mecânico e prejudica todo o texto em favor de uma “bela dicção”.

O colorido da voz é um conceito bastante difundido entre os atores. Em recente estudo para sua dissertação de mestrado, Lopes (2009) realizou uma pesquisa sobre o significado de colorido da voz entre professores de voz nas escolas de teatro carioca, atores e diretores de teatro. De uma forma geral todos se referiram a este conceito como sendo as variações possíveis de expressão da voz, nuances que combinam vários parâmetros como altura, intensidade, duração, ritmo e velocidade, que devem estar sempre adequadas ao texto encenado.

### **2.5.9 – Registro vocal**

Tal como na voz cantada um dos parâmetros a ser estudado na voz falada diz respeito aos registros vocais. O termo registro, inicialmente, se referia aos instrumentos musicais. Segundo Behlau e Ziemer (1988:82), em relação à voz humana, registro se refere aos vários modos de emitir os sons da tessitura.

São três os registros vocais principais: (1) basal; (2) modal e (3) elevado. O registro modal é o que geralmente é utilizado na fala, subdividido em três: (1) peito, (2) misto e (3) cabeça. Homens e mulheres podem usar todos os registros, mas de maneira usual, as vozes masculinas, geralmente, se apresentam no registro de peito por serem mais graves, enquanto as vozes femininas tendem mais para o agudo, no registro de cabeça. Ainda segundo Behlau e Ziemer (1988:83) na conversação diária, os registros de peito e cabeça são usados de acordo com a situação e o contexto linguístico. Para as perguntas normalmente é utilizado o registro de cabeça, enquanto nas afirmações, reflexões o de peito. O uso dos dois tipos de emissão, de forma geral, evidencia uma personalidade em equilíbrio.

Os registros vocais serão discutidos de forma mais abrangente nas características da voz cantada no item 2.6.9, uma vez que aí seu estudo se apresenta de forma mais significativa.

Concluindo, as características vocais apresentadas até o momento, quando combinadas harmonicamente, podem ajudar a enfatizar um discurso. Para o ator, conhecer e saber utilizar tais características o auxiliará certamente a construir o processo vocal de seu exercício atorial.

## **2.6 – Características da voz cantada**

A voz cantada apresenta diversos parâmetros, muito semelhante aos já descritos para a voz falada que combinados geram também as suas características pertinentes. Alguns desses parâmetros são os mesmos para a voz falada, outros mais específicos para o canto. A diferença principal é que a voz cantada contará com finos ajustes musculares e grande plasticidade dos órgãos envolvidos para execução de todas as possibilidades exigidas pelo canto.

Hirano (1988) aponta seis pontos-chave para explicar a versatilidade na produção da voz do cantor: (1) a estrutura única das pregas vocais; (2) os ajustes dos músculos larínges que podem funcionar como vários geradores de som; (3) o controle desses ajustes, que é feito precisa e delicadamente pelo sistema nervoso central; (4) o controle apropriado exercido sobre o comportamento respiratório; (5) o controle adequado da forma da cavidade de ressonância e o controle apropriado da interação entre a fonte sonora e (6) os ressonadores.

Dinville (1993) aponta as seguintes qualidades da voz cantada: altura, intensidade, timbre, homogeneidade, afinação, *vibrato* e alcance da voz. Bacot, Facal e Vilazuella (1995) citam também: altura, timbre, ressonância, mordente, cor e densidade ou volume. Com base nesses autores foram selecionadas as características mais relevantes relativas à voz cantada.

### **2.6.1 – Altura**

Tal qual na fala, é regulada pela pressão expiratória, massa, comprimento e tensão das pregas vocais, bem como da quantidade de vibração das mesmas por segundo. Está

relacionada à frequência e é medida em Hertz ou ciclos por segundos. Confere às vozes tons mais agudos ou graves. Segundo Russo (1993:115):

Sabemos que as cordas vibrantes que produzem as notas musicais mais graves, isto é, de menor frequência, são as de maior massa e comprimento, porém de menor tensão. Para as frequências altas, portanto notas musicais agudas são necessárias cordas vibrantes delgadas, mais curtas e bem esticadas, tensas.

Para fazer ajustes na frequência vocal são utilizadas informações prévias que o corpo guarda em relação ao ajuste da musculatura, o esquema corporal-vocal, acrescido do *feedback* auditivo que possibilita a manutenção da emissão nos níveis desejados.

## 2.6.2 – Extensão da voz

Está relacionada, sobretudo, às condições anatômicas do aparato vocal do cantor. Como explicado no item 2.5.2, ela consiste na extensão de frequências, desde a mais baixa até a mais elevada que um indivíduo é capaz de produzir, não importando a qualidade, incluindo-se o *vocal fry*<sup>20</sup> e o falsete.<sup>21</sup> Indivíduos com cordas vocais longas e volumosas em uma laringe larga devem produzir sons mais graves enquanto uma laringe estreita com pregas vocais curtas e pouco volumosas tendem a produzir sons mais agudos. A faixa de extensão vocal varia de uma oitava a aproximadamente 4,5 oitavas. A extensão média mais frequente nos cantores líricos, por exemplo, é de 2,5 oitavas.

---

<sup>20</sup> O *vocal fry* corresponde a uma emissão na região mais grave da extensão vocal com baixa intensidade e pouco fluxo de ar, chamada também de registro basal ou pulsátil. (Pinho, 1998:18)

<sup>21</sup> Sub-registro do registro vocal elevado, o falsete se caracteriza por muita leveza, as pregas vocais se apresentam adelgadas, com superfície de contato maior no terço anterior sem sua coaptação completa. (Behlau, 2001:108).

### 2.6.3 – Intensidade

Também, como na fala, dependerá da pressão subglótica, da sustentação abdominal que colabora com a potência vocal; o seu controle permitirá aos cantores produzir sons mais suaves ou mais fortes. Russo (1993:117) afirma que a intensidade decorre principalmente de três fatores: (1) pressão de ar subglótica, (2) quantidade de fluxo aéreo e (3) resistência glótica. O cantor deve ser capaz de emitir sons de intensidade mínima denominados sons em *pianíssimo*, ou em alta intensidade chamados sons em *fortíssimo* e de sustentá-los pelo tempo necessário determinado pela partitura musical. Assim como acontece na fala, um cantor deve poder usar contrastes de intensidade, saindo de um som em pianíssimo até um fortíssimo com facilidade e conforto, o que caracterizará a sua competência técnica e sua saúde vocal.

### 2.6.4 – Timbre

Também chamado de qualidade vocal, é a capacidade de enriquecer os sons. Tal riqueza se dá em função do uso dos ressonadores, da pressão subglótica, da posição mais ou menos alta da laringe, bem como do fechamento glótico e da qualidade das mucosas que revestem o trato vocal, segundo Dinville (1993:6). Bacot, Facal e Villazuela (1995:71) afirmam que o timbre é a característica básica do som que permite diferenciar uma fonte sonora da outra. Isto se deve à estrutura ressonancial supralaríngea, que se encarrega de reforçar, atenuar ou anular os diferentes harmônicos do espectro da voz, o que lhe confere singularidade, fazendo com que não haja duas vozes iguais.

### **2.6.5 – Ressonância**

É definida como sendo a capacidade que um sistema vibrante possui de, ao oscilar livremente, pôr em movimento corpos ao seu redor que possuem a mesma frequência de vibração, isto é, a mesma frequência natural (Russo, 1993). O som produzido nas pregas vocais conduzido pelo trato vocal é influenciado pelas cavidades de ressonância. O trato vocal pode ser descrito, segundo Boone e McFarlane (1994:58), como um tubo por onde o ar transformado em som circula. Tem início na laringe, na altura das pregas vocais e, em seu caminho, passa também pela faringe, cavidade oral e cavidade nasal: as cavidades de ressonância. A forma desse tubo pode ser alterada pela ação de vários músculos que regulam os movimentos de órgãos como língua, lábios, véu palatino, a mandíbula, dentes e bochechas. Modificações em seu posicionamento, abertura e flexibilidade podem produzir mudanças na voz. Pode-se evidenciar também na voz cantada a importância do equilíbrio entre os focos de ressonância.

### **2.6.6 – Articulação**

Segundo Sundberg (1987:93), articulação é o nome que se dá às manobras feitas para ajustar o formato do trato vocal durante a fonação.

Quanto à articulação no canto, mesmo que sua duração e acentuação obedeam às referências musicais e que estejam mais apoiadas na melodia, um cantor deve ser capaz de falar a letra da canção com precisão para que ela possa ser entendida pelo ouvinte. No teatro musical, por princípio, a canção é parte da narrativa do espetáculo sendo primordial que seu conteúdo seja compreendido, sendo para isso necessário uma voz precisa e clara. Para uma boa articulação é necessário que haja a harmonia entre a pronúncia das vogais e das consoantes.

### **2.6.7 – Ritmo e velocidade**

No canto, ritmo e velocidade estão estreitamente ligados à música e suas exigências melódicas. Uma palavra pode ser alongada, se a melodia determinar, ou várias sílabas podem ser ditas rapidamente numa canção em que o ritmo está acelerado. De forma geral, o ritmo e a velocidade serão determinados pela partitura musical, ou em alguns casos, como na música popular, modificados como efeito interpretativo do cantor.

### **2.6.8 – Colorido**

A cor se relaciona ao timbre, podendo ser clara ou escura. Trata-se de um caráter acústico e estético próprio de cada voz, independente da altura ou intensidade emitida e pode ser modificada de forma voluntária.

### **2.6.9 – Registro vocal**

O termo registro vocal se refere aos diversos modos de emitir os sons da tessitura. O termo de cunho eminentemente didático procura descrever os intervalos de frequência que uma determinada conjugação de atividades musculares e respiratórias têm entre si. Dessa forma as frequências ou notas dentro de um mesmo registro apresentam um caráter sonoro uniforme, ou seja, têm qualidade vocal semelhante, com mesma base fisiológica, perceptiva-auditiva e acústica, o que permite distinguir os sons como sendo de um mesmo registro.

São inúmeros os estudos sobre os registros vocais e algumas nomenclaturas diferem um pouco de um estudo para outro, mas no presente trabalho será apresentado o descrito por

Behlau (2001:107) que aponta a existência de basicamente três registros vocais principais: basal, modal e elevado, conectados por zonas de passagem.

O registro basal é aquele que apresenta as frequências mais graves da extensão de um indivíduo. Possui uma intensidade também baixa, se assemelhando a um ranger de porta.

O registro modal é o utilizado geralmente na fala habitual. É o maior de todos os registros e pode ser subdividido em três categorias: peito, misto e cabeça. Esses termos mantêm relação com a região corporal onde se sente uma maior sensibilidade ao emitir cada som. O registro de peito apresenta forte sensação vibrátil na região da laringe. Caracteriza-se por laringe baixa, pregas vocais espessas e com grande massa em vibração. Esta configuração facilita a emissão de tons graves, sendo o registro principal da voz falada masculina. O músculo tireoaritenóideo<sup>22</sup> é o de ação predominante neste registro. O registro misto pode ser considerado como fase intermediária entre o peito e a cabeça, e corresponde, fisiologicamente, à contração do músculo cricotireóideo<sup>23</sup>, o que representa a passagem da configuração dos ajustes muculares da região de peito para a região de cabeça. No registro de cabeça os sons são bastante agudos e isso se deve à participação quase exclusiva do músculo cricotireóideo, que sobrepuja a ação do tireoaritenóideo. Neste registro, a laringe está em posição alta no pescoço, e as pregas vocais se apresentam de forma estirada, com reduzida superfície de contato e vibrações em menor extensão.

---

<sup>22</sup> O tireoaritenóideo ou TA é um dos músculos intrínsecos da laringe (que tem origem e inserção na laringe). Músculo par que compõe o corpo das pregas vocais. Sua função é de aduzir, abaixar, encurtar e espessar as pregas vocais. (Behlau, 2001:7)

<sup>23</sup> O cricotireóideo ou CT também é um dos músculos intrínsecos da laringe. Músculo par, sua função é aduzir na posição paramediana, abaixar, estirar, alongar e afilar as pregas vocais. É o músculo que controla a frequência da voz: sua contração eleva a frequência vocal, ou seja, produz sons agudos. (Behlau, 2001:10)

No registro elevado aparecem as frequências mais agudas que um indivíduo pode emitir e raramente ocorre na fala habitual. Apresenta também duas subcategorias: falsete e flauta. No falsete, a voz se apresenta com muita leveza e a ação muscular é dada pelo músculo cricotireóideo e as pregas vocais se apresentam muito adelgaçadas com uma pequena superfície de contato em seu terço anterior, sem sua coaptação<sup>24</sup> completa. Já o registro de flauta é bastante raro, sendo a emissão nesta categoria similar a um apito.

#### **2.6.10 – Passagem**

Quando um cantor utiliza mais de um registro ocorre um fenômeno chamado passagem, em que a voz deve se adaptar a uma nova configuração glótica. Um bom cantor deve realizar essas passagens de forma imperceptível. Quando isso não ocorre percebemos uma quebra na homogeneidade do som.

Outros aspectos devem ser apresentados para complementar a discussão sobre a voz cantada. São eles tessitura, metal, afinação no canto e *vibrato*.

#### **2.6.11 – Tessitura**

O termo tessitura designa o conjunto de notas, da mais grave até a mais aguda que o indivíduo consegue produzir com qualidade musical, onde se encontra a melhor sonoridade, a emissão mais natural e, conseqüentemente, a maior expressividade. Tessitura não deve ser

---

<sup>24</sup> Aproximação das pregas vocais.

confundida com a extensão, que engloba notas periféricas graves e agudas não necessariamente utilizáveis pelo cantor.

A classificação vocal no canto é definida por Husson (1960), apud Brandi et al. (1991) como o processo que permite estabelecer as categorias vocais em função dos seus principais atributos: extensão, intensidade e timbre.<sup>25</sup> As vozes femininas podem ser divididas de forma geral em soprano, mezzo-soprano e contralto e as vozes masculinas divididas em tenor, barítono e baixo. Esta classificação poderá ser feita pelo uso de diferentes critérios: pelos atributos naturais da voz; pela extensão vocal; pela tessitura; pelo timbre; pela potência e pelos atributos anatomopsicofisiológicos do cantor. Embora o cantor popular conheça a classificação e utilize a nomenclatura, não necessitará adaptar o seu repertório às peças musicais escritas para a sua classificação vocal, visto que poderá modificar a tonalidade da canção, adaptando-a a sua voz. Em contrapartida os cantores líricos e de alguns tipos de musicais precisam usar critérios de classificação vocal mais definidos (Fach).<sup>26</sup>

#### **2.6.12 – Metal**

O metal na voz está ligado ao timbre e ocorre como resultado do reforço das frequências agudas. Boone (1994:261) relaciona a voz metálica à hipertonicidade de constritores faríngeos e elevação laríngea, causando diminuição do comprimento e da largura da faringe. Com isto se produz uma estrutura ressonantal ideal para evidenciar as frequências vocais mais altas. A voz metálica por vezes é considerada muito aguda e irritante, mas pode

---

<sup>25</sup> Apud Brandi, Ferreira, Garcia e Lopes, 1991.

<sup>26</sup> Fach significa foco, especialização, ramo (Wahrig Deutsches Wörterbuch, 1986:449). Termo usado na Europa para referir à classificações vocais e suas características detalhadas.

se apresentar extremamente útil no teatro na caracterização de um personagem ou em alguns estilos de canto como a *country music*, a música nordestina ou no canto utilizado nos musicais americanos. A voz metálica tem sido usada como recurso das vozes femininas para aumentar sua projeção nos teatros. Sua origem se relaciona aos espaços não amplificados, mas a sonoridade permaneceu na estética dos musicais da Broadway até hoje.

Segundo Hanayama, Tsuji e Pinho (2004: 437) a metalização é relacionada com a hipertonicidade de constritores faríngeos<sup>27</sup> e com a elevação da laringe que diminuem tanto o comprimento quanto a largura da faringe. A superfície da faringe se tornaria tensa devido a forte constrição faríngea, o que produziria estrutura ressonantal ideal para acentuar a ressonância de frequência alta. É fortemente relacionada ao foco ressonantal e determinado por constrições faríngeas, elevação do dorso da língua, lábios em posição de sorriso, elevação laríngea e constrição ariepiglótica<sup>28</sup>.

### **2.6.13 – Afinação no canto**

Consiste em emitir o número correto e exato de tons e semitons musicais evocados, escutados ou lidos numa pauta musical.

---

<sup>27</sup> Músculos faríngeos responsáveis pela redução de seu diâmetro transversal e Antero-posterior.

### **2.6.14 – *Vibrato***

É o termo que designa a percepção de uma flutuação do tom durante a emissão de um som sustentado. Segundo Pinho (2008:54) é um recurso amplamente utilizado no canto trazendo riqueza expressiva, leveza e emoção. Três parâmetros são geralmente determinantes do *vibrato*: a flutuação da frequência, a variação da intensidade e a qualidade vocal ou timbre. Num *vibrato* bem regulado o padrão médio de ondulação de frequência é de aproximadamente um terço de tom. Miller (1996:182) indica que o *vibrato* normal tem entre 6 e 7 ondulações por segundo. Já Pinho (2008:55) delimita essa faixa entre 5 e 7 ondulações por segundo. Quando excedem 7,5 ou até 8 ondulações por segundo o som percebido é um som trêmulo. Abaixo de 6 ciclos a percepção é de uma oscilação, um balanço. De forma sincrônica, a intensidade pode variar de 2 a 3 db (decibéis).

### **2.7 – Interpretação das mudanças vocais detectadas pelos intérpretes**

Como fonoaudióloga, trabalho há alguns anos com atores, individualmente ou em grupos, fazendo preparação vocal para espetáculos. Nesses encontros além de desenvolver um trabalho de preparação e condicionamento da musculatura envolvida na fonação e trabalhar com a manutenção da saúde vocal, frequentemente auxilio o ator a executar o que foi construído como diretriz para a composição de um personagem. Costumo definir meu trabalho como uma tradução corporal das características definidas por ator e diretor para um determinado personagem, ajudando-o a encontrar a melhor forma, bem como a mais saudável para criar essa voz.

---

<sup>28</sup> O recurso da constrição ariepiglótica (aproximação entre as cartilagens aritenóide e epiglote) desenvolvido em certas qualidades da voz cantada contribui para a formação de uma caixa extra de ressonância e auxilia na

Muitas vezes, o ator sabe exatamente o som que deseja encontrar, mas apresenta dificuldade para transformar tais desejos em uma voz que o satisfaça, ou, em outras ocasiões, consegue produzir uma voz satisfatória, às vezes com esforço, e com o tempo sente que tem um desgaste maior, cansaço vocal ou mesmo problemas que afetam sua saúde vocal.

Ao analisar as entrevistas realizadas com os atores para o presente estudo, resolvi mostrar, associando as mudanças trazidas pelos intérpretes com seus estudos, percepções e emoções, quais foram os ajustes feitos, quais são as alterações anatomofisiológicas que se processam em cada um desses movimentos. É como se estivesse traduzindo o que aconteceu corporalmente nas mudanças sugeridas por eles. Embora não acredite ser esse conhecimento indispensável para o ator, tenho certeza de que quanto maior o domínio sobre as possibilidades de seu corpo maior plasticidade poderá ser aplicada a seu trabalho.

A seguir, são apresentados trechos em que os atores se referem às alterações vocais realizadas e explicar o que está sendo modificado em suas vozes.

Soraya Ravenle, ao criar sua Dolores Duran viveu a adversidade de recriar o personagem tendo muito pouco material de pesquisa à sua disposição. Apesar de Dolores Duran ter vivido numa época recente (nasceu em 1930, morreu muito jovem, aos 29 anos), havia pouco material de pesquisa sobre a cantora. Soraya relata também que parte do arquivo pessoal da cantora foi perdido em um incêndio. Para a composição desse personagem, Soraya contou com os discos da cantora, com as entrevistas aos amigos que conviveram com Dolores e poucas imagens da cantora em movimento, descobertas na internet. Não teve acesso a nenhum arquivo contendo a voz falada da cantora. Sua percepção de mudanças produzidas na voz foram, por isso, maiores na voz cantada.

Soraya explica que em seu processo tentou buscar todos os elementos possíveis que visse ou percebesse em Dolores e passar para seu corpo e para sua voz. Justifica tal procedimento com a frase: “porque na hora que eu abria a boca e cantava era eu quem estava cantando” (Anexo 1:149).

A primeira coisa que relata é que buscou uma voz gorda, cheia. Soraya, dessa forma, provoca mudanças na sua cavidade de ressonância, produzindo uma emissão ressaltando mais harmônicos graves, utilizando mais o foco faríngeo. Para essa mudança, ocorrem também alterações no colorido vocal, sendo usada uma emissão mais escura e possíveis mudanças na articulação arredondando mais o som.

Relata que mudou também a tonalidade habitual para cantar. Buscou cantar mais grave. A mudança aí se dá na altura, na frequência. Diz que buscou maior ressonância no registro de peito para evidenciar os sons mais graves. Outra mudança citada, também relacionada com a frequência e a ressonância e o colorido, leva em conta o temperamento de Dolores Duran. Todas as entrevistas mostraram que Dolores era muito alegre e que a voz falada da intérprete traz essa leveza, com isso apresenta uma voz mais clara, às vezes numa frequência mais aguda. De forma oposta, Soraya identifica o componente da tristeza e fofa apenas na música tornando a voz da cantora mais escura, passando a sensação de melancolia.

Tais ajustes produziram alterações na voz de Soraya que se distanciaram de sua voz natural. Ela afirma que quando se ouve cantando em Dolores acha que cantou diferente do habitual e que não se reconhece.

Diogo Vilela trabalhou com uma fonte viva. Para pesquisar sobre Cauby Peixoto, contou com extenso material de áudio, vídeos e entrevistas além de ter entrevistado o próprio Cauby Peixoto para aprofundar seus estudos e compor o seu personagem. Por um lado teve

um farto material para pesquisa, por outro, como Cauby ainda está em atividade, seu trabalho ficou mais suscetível a comparações entre o personagem interpretado e o verdadeiro Cauby tornando-se uma dificuldade e um desafio maior para o ator.

Diogo relata mudanças em sua voz falada e na voz cantada, muitas vezes, as mudanças vêm através de imagens percebidas pelo intérprete que evidenciam as mudanças vocais realizadas.

Durante a entrevista, o ator relatou seus estudos também sobre sua interpretação do cantor Nelson Gonçalves, seu primeiro trabalho com musical biográfico no espetáculo *Metralha* e o trabalho para o espetáculo *A Gaiola das Loucas*, que estava preparando no momento de nossa entrevista. No presente trabalho, porém, serão correlacionadas apenas as mudanças feitas na composição do personagem Cauby Peixoto.

Diogo afirma que trabalhou mais seus agudos na voz cantada, essa mudança está relacionada à altura, frequência.

Criou uma imagem para compreender uma diferença que observava nas vozes faladas e cantadas de Cauby: explica que quando falava, o cantor falava baixo, educadamente, para não gastar a voz, mas que dava para ouvir. Relaciona a voz ouvida com a sensação que o cantor “fala em frequência AM” em oposição “a seu canto que se dá em FM, com grande ressonância”. Para Diogo a voz falada se apresenta com pouca intensidade, utilizando uma ressonância mais faríngea e com certa passagem de ar na voz, ou seja diminuindo a energia de emissão do ar, bem como a força da adução das pregas vocais fazendo com que a voz apareça mais atenuada. Já na voz cantada, traz algumas características identificadas por ele: voz de barítono, cheia, isto é com ressonância equilibrada, com cor escura. A voz se apresenta rica

em metal, com muitos graves e muitos agudos também, o que significa dizer que o cantor apresenta grande extensão vocal.

Outra imagem interessante trazida por Vilela é a de que Cauby, assim como os cantores de sua geração, passava amor na voz, utilizando o que chamou de “voz de veludo” ou “voz de travesseiro”. Mais uma vez evidencia uma diminuição da força de adução das pregas vocais e da energia da emissão atenuando a emissão, observando-se a passagem de um pouco de ar na voz. Analisando este comportamento com base nos estudos sobre a psicodinâmica vocal realizados por Behlau e Pontes (1990) e já descritos aqui, pode-se descrever tal voz como quente, sensual.

Uma das características observadas por Diogo era que Cauby fala por reticências, deixando sempre a ideia em aberto. Aqui a mudança sugerida acontece no ritmo, com um prolongamento da última sílaba, dando a impressão de faltar algo que completará o pensamento. Diogo criou modificações no ritmo e na velocidade para passar a ideia de uma serenidade, tentando criar a sensação de uma pessoa mais lenta, com pouca energia.

Em outro momento Diogo modifica a voz para representar um Cauby Peixoto muito jovem, ouvindo os conselhos do irmão. Neste caso, suaviza mais a voz e traz mais harmônicos claros para mostrar a impressão de um rapaz jovem e ingênuo.

Em outros momentos para mostrá-lo desprotegido, Diogo colocava a voz de forma descrita por ele como romântica, mais suave, com menor intensidade. Quando Cauby viaja para os Estados Unidos e lá faz muito sucesso a voz descrita por Diogo se apresenta “um tom acima”, um pouco mais aguda e forte, pois nesses momentos Cauby ficava “meio bobo” e muito orgulhoso por todo aquele sucesso.

Estas foram, então, as principais mudanças percebidas pelos intérpretes em suas criações. Vale ressaltar que no processo de composição observado nos dois atores estudados, nem sempre as mudanças vocais ficam tão claras para os atores, nem sempre são tão racionais. Tais mudanças fazem parte de um processo maior desenhado pelo ator e que percebe o indivíduo como um todo e, a partir dessa percepção, delinea os traços a serem utilizados no processo de composição. Muitas vezes, as informações sobre como será esta voz estão contidas dentro de uma característica psicológica, num comportamento observado, sendo apenas mais um elemento. Para ambos, o trabalho de composição passa pela percepção do ser humano como um todo, de entender quem foi e como era aquela pessoa e traduzir tais sentimentos e emoções em seu próprio corpo e, conseqüentemente, na voz.

## **Capítulo 3**

### **Análise das vozes**

#### **3.1 – Metodologia**

Para observar as mudanças que os atores teriam feito em sua fala espontânea e voz cantada, foram realizadas análises sistemáticas das vozes que foram classificadas de acordo com um protocolo de análise. Tal prática é bastante frequente nas pesquisas fonoaudiológicas. Esse estudo consiste em ouvir trechos da voz do ator, no caso de nossa pesquisa, e atribuir-lhe qualidades de acordo com o protocolo de análise escolhido que será demonstrado a seguir nas duas modalidades vocais estudadas: falada e cantada. As unidades de análise foram (1) a fala espontânea; (2) a voz falada em cena; (3) a fala espontânea dos cantores biografados, para o estudo da voz falada e (4) voz cantada natural dos atores em gravações indicadas pelos mesmos; (5) canto cênico dos atores; e (6) voz cantada do cantor biografado, para o estudo do canto.

Os dados vocais foram obtidos nas gravações de (1) fala espontânea coletadas das entrevistas realizadas com os atores Soraya Ravenle em 9 de novembro de 2009 e com Diogo Vilela em 10 de novembro de 2009. O mesmo instrumento de captação das vozes, o gravador Sony, modelo ICD-P620, foi utilizado para ambas as entrevistas. Para a avaliação da (2) fala dos atores em cena foram utilizados trechos dos espetáculos analisados retirados dos DVDs dos espetáculos e para o estudo da (3) voz falada dos cantores biografados recorreu-se a entrevistas recolhidas dos arquivos da Rádio Nacional, no Rio de Janeiro. Para a (4) voz

cantada natural dos atores foram utilizados registros indicados pelos próprios: o de Soraya, no DVD do espetáculo *Opereta Carioca*, a canção *Amor-perfeito*, de Ivor Lancelotti e Paulo César Pinheiro e o de Diogo numa cena de *A Gaiola das Loucas*, a canção *Eu sou o que sou* de Jerry Hamann, versão de Miguel Falabella, postada pela produção do espetáculo no site YouTube. Para o (5) canto cênico recorreremos mais uma vez aos DVDs dos espetáculos e as (6) vozes cantadas de Dolores Duran e Cauby Peixoto foram retirados de CDs dos artistas. Utilizamos para análise de Dolores Duran a canção *Por causa de você*, faixa 2 do CD *Dolores Duran canta para você dançar (1957)*. Para Cauby Peixoto, analisamos a canção *Bastidores*, faixa 1 do CD *Cauby Cauby!(1980)*. No CD confeccionado para a análise das vozes, foi utilizado o software *protools* para o corte das faixas.

Cabe ressaltar que não houve comparação entre Soraya Ravenle e Diogo Vilela, nem relativa às vozes nem ao desempenho dos atores, apenas foram estudados os processos de composição em cada atuação para verificar os movimentos desenvolvidos por cada um.

Serão apresentados, a seguir, cada análise e seus resultados.

### **3.2 – Voz falada**

Para a análise da voz falada, será utilizada uma versão adaptada das Escalas Brandi de Avaliação da Voz Falada, elaboradas pela fonoaudióloga Edmée Brandi. Esse trabalho foi escolhido por ser o que destaca mais adequadamente as características da voz, evidenciando-as. Na área da fonoaudiologia são encontradas muitas pesquisas e protocolos de análise sobre a voz que poderiam ser usados com este objetivo. Contudo, essas avaliações visam principalmente obter informações sobre a saúde vocal de indivíduo. As Escalas Brandi realizam um levantamento tão completo quanto possível de como se manifesta a voz falada da pessoa que se comunica falando, formatizando uma análise objetiva da voz. No trabalho de Brandi o foco principal do estudo é o comportamento vocal de um indivíduo em sua

totalidade e complexidade: o processo vocal básico. Dada a abrangência contida nessa análise, será feita uma adaptação do uso deste material para o levantamento de como se apresentam as vozes, analisando-se alguns parâmetros contidos na escala, que representam de forma mais adequada as principais características vocais de ator, personagem e cantor biografado fazendo-se um cruzamento de tais características.

Edmée Brandi é fonoaudióloga com doutorado em fonoaudiologia pela UMSA-Universidad del Museo Social Argentino e mestra em Educação pela UFRJ. É uma das pioneiras no estudo da voz falada no Brasil. O trabalho de avaliação das escalas, usado neste trabalho, foi apresentado em sua tese de doutorado.

### **3.1.1 – Escalas Brandi da Avaliação da Voz Falada**

Esta avaliação visa a observação de vozes a fim de perceber possíveis desvios no comportamento vocal de um indivíduo, pela análise perceptiva dos parâmetros que caracterizam essa voz. É uma avaliação holística e transdisciplinar, pois realiza a apreciação de uma totalidade individual – a conduta vocal individual – inserida num contexto maior: o da totalidade do ser humano. Propõe realizar uma avaliação pela análise de vários parâmetros encontrados no processo vocal básico que pode ser definido como uma energia desencadeada pela intenção de comunicação e que engloba desde a produção da voz até a sua expressão. Para Brandi (2007:19) o “Processo vocal básico é que desencadeia, em qualquer indivíduo de qualquer raça, cultura ou nação, a capacidade de se comunicar falando”.

Este processo é analisado pela observação de três grandes sistemas principais, indicadas por Brandi, a saber: (A) qualidade vocal, relacionada à percepção que se tem das características qualitativas de uma dada voz; (B) emissão vocal, que é a percepção que se tem de como o som vocal está sendo produzido e (C) expressão vocal, relativo à percepção de como o indivíduo acrescenta subjetividade ao que é dito (Brandi, 2007:20). Dentro de tais

sistemas se encontram os parâmetros que serão analisados para estudar a voz falada. Cada um deles é avaliado em diversos graus sempre levando em consideração o padrão natural da fala, apresentando um grau mediano ou adequado e outros em escala superior ou inferior ao primeiro. Tais parâmetros de avaliação serão explicitados a seguir.

**Quadro3.1 – Protocolo das Escalas Brandi de Avaliação da Voz Falada (adaptado)**

<p><b>Nome:</b></p>
<p><b>A. Qualidade vocal</b></p> <p><b>A.1 Altura tonal</b> Muito aguda ( ) aguda ( ) mediana ( ) grave ( ) muito grave ( )</p> <p><b>A.2 Intensidade</b> Muito forte ( ) forte ( ) mediana ( ) fraca ( ) muito fraca ( )</p> <p><b>A.3 Timbre</b> Hipertimbrada ( ) timbrada com <i>vibrato</i> ( ) timbrada ( ) hipotimbrada ( )</p> <p><b>A.4 Efeitos supraglóticos nasais</b> Nasalizada ( ) adequada ( ) denasalizada ( )</p> <p><b>A.5 Efeitos supraglóticos faringoral</b> Muito clara ( ) clara ( ) descaracterizada ( ) escura ( ) muito escura ( )</p>
<p><b>B. Emissão</b></p> <p><b>B.1 Sonorização Inicial</b> Adequada ( ) golpe de glote ( ) crepitação ( )</p> <p><b>B.2 Energia de emissão</b> Excessiva ( ) vigorosa ( ) suficiente ( ) frágil ( ) insuficiente ( )</p> <p><b>B.3 Diretividade do sopro</b> Supramedial ( ) medial posterior alta ( ) medial ( ) medial posterior baixa ( ) inframedial ( ) baixa com <i>vibrato</i> ( ) muito baixa ( )</p> <p><b>B.4 Modalidade de emissão</b> De esforço ( ) modal plena ( ) atenuada ( ) oralizada ( )</p>
<p><b>C. Expressão</b></p> <p><b>C.1 Nitidez articulatória</b> Rebuscada ( ) marcante ( ) satisfatória ( ) reduzida ( ) prejudicada ( )</p> <p><b>C.2 Ritmo tonal</b> Marcante ( ) satisfatório ( ) monótono ( )</p> <p><b>C.3 Ritmo acentual</b> Ágil inacentuado ( ) ágil acentuado ( ) equilibrado ( ) lento acentuado ( ) lento inacentuado ( )</p> <p><b>C.4 Ritmo cronal</b> Equilibrado ( ) precipitado ( ) precipitado com supressão de sílabas ( ) alongado ( ) alongado com supressão de sílaba ( )</p>

## **A – Qualidade vocal**

Se refere às características vocais produzidas já na origem, a partir da sonorização glótica. No sistema qualidade vocal serão analisados os parâmetros de altura tonal média (A.1), intensidade vocal média (A.2), o timbre (A.3), efeitos supraglóticos nasais (A.4) e os efeitos supraglóticos faringorais (A.5).

### **A.1 – A altura tonal média**

A Altura tonal, segundo Brandi (1996:159) é o correlato perceptivo da dimensão de frequência da onda sonora. Visa identificar a frequência média da voz de um indivíduo. A frequência de vibração depende de alguns fatores como massa (comprimento, largura e espessura) e a resistência (ou rigidez) da fonte sonora. A análise desse parâmetro possui um grau mediano, dois graus superiores: aguda e muito aguda e dois graus inferiores: grave e muito grave. Brandi (1996) delimita as faixas tonais correspondentes a esse parâmetro conforme o Quadro 3.2.

**Quadro 3.2 – Limites médios das faixas tonais Brandi**

<b>Vozes femininas/faixas tonais (Hz)</b>		<b>Vozes masculinas/faixas tonais (Hz)</b>	
Muito aguda	352-704 (fa3 a fa4)	Muito aguda	220-240 (la2 a la3)
Aguda	264-528 (do3 a do4)	Aguda	162-324 (mi2 a mi3)
Mediana	198-396 (sol2 a sol3)	Mediana	132-264 (do2 a do3)
Grave	132-264 (do2 a do3)	Grave	99-198 (sol1 a sol2)
Muito grave	99-198 (sol1 a sol2)	Muito grave	74-148 (re1 a re2)

### **A.2 – Intensidade vocal média**

A Intensidade é referente à percepção auditiva da potência da voz. Quando um indivíduo produz som consome e produz energia. O fluxo de energia sonora produzida é percebida como intensidade. Este parâmetro avalia as variações de intensidade, o volume

médio da fala. Conta também com um grau mediano, dois superiores: forte e muito forte e dois inferiores: fraca e muito fraca.

### A.3 – Timbre

Identifica as variações e desvios da qualidade vocal, decorrentes das condições de (a) tonicidade, (b) contratilidade, (c) mobilidade e (d) A Intensidade é referente à percepção auditiva da potência da voz. Quando um indivíduo produz som consome e produz energia. O fluxo de energia sonora produzida é percebida como intensidade. Este parâmetro avalia as variações de intensidade, o volume médio da fala. Conta também com um grau mediano, dois superiores: forte e muito forte e dois inferiores: fraca e muito fraca. periodicidade de oscilações das pregas vocais. Brandi (1996b:48) define timbre como lustre da voz, ou seja, a contribuição glótica para a qualidade da voz. O timbre é beneficiado ou prejudicado pelas condições (a) de contração tônica das pregas vocais, o que lhe empresta grau de vigor; (b) da contratilidade muscular, que pode apresentar-se equilibrada para a fonação ou enfraquecida em alguma parte ou hipercontraída; (c) da mobilidade das cartilagens laríngeas; (d) das condições de produção vocal periódica e harmônica. Na análise deste parâmetro encontramos um grau timbrado, que se refere a voz com lustre suficiente, mesmo na presença de golpes de glote e crepitações<sup>21</sup> ocasionais; timbrada com *vibrato* que identifica certas vozes masculinas graves e muito graves caracterizadas pela valorização vibratória da glote em uma emissão sem esforço; hipertimbrada referente à voz metálica e estridente; hipotimbrada identificando a voz rouca, soprosa e ou crepitante.

---

<sup>21</sup> Ruído detectado durante a emissão.

#### **A.4 – Efeitos supraglóticos nasais**

O som produzido pelas pregas vocais além da frequência fundamental, definida por Russo(1993:38) como a frequência mais baixa da escala, produz também vários componentes parciais: os harmônicos. Isto se deve ao fenômeno de propagação do som, decorrente da passagem do som através de um canal de transmissão que funciona como tubo acústico. Na verdade, temos dois canais transmissores: o faringoral e o nasal. A ressonância nasal ocorre quando o acoplamento dos canais faringoral e nasal é bastante amplo para produzir mudanças significativas no sinal de fala com a passagem de parte da energia sonora para a cavidade nasal. A Análise deste parâmetro é caracterizada pelos efeitos decorrentes da distribuição dos harmônicos no canal nasal. Este estudo busca reconhecer a presença ou ausência de nasalidade na fala. O português brasileiro, é composto por fonemas orais e nasais. Quando é emitido um fonema oral este não deve vir acrescido de ressonância nasal, que só devem estar presente nos fonemas realmente nasais. Dessa forma, nesta análise a voz apresenta um grau adequado quando as ressonâncias estão adequadas aos fonemas emitidos; nasalizada, que indica certa contaminação nasal na emissão; muito nasalizada que indica uma nasalidade de caráter patológico; denasalizada, indicando falta componente nasal numa emissão ou muito denasalizada que caracteriza grande ausência do componente nasal.

#### **A.5 – Efeitos supraglóticos faringorais**

O ressonador faringoral gera modificações na frequência fundamental, das quais decorrem: (a) a qualidade da voz determinada pela natureza do canal que é curvo, pelas peculiaridades estruturais, como comprimento e calibre de cada um dos segmentos faríngeos e orais, pela constituição e irregularidades das superfícies, (b) as vogais e as consoantes, elementos da fala que são determinados pelos movimentos da língua, da mandíbula, do véu palatino e das pregas vocais. O ressonador faringoral apresenta várias formas de ressoar

porque sua forma pode variar consideravelmente. A análise deste parâmetro caracteriza os efeitos decorrentes da distribuição dos harmônicos no canal faringoral, que dispõem sobre a cor da voz. As vozes podem se caracterizar como escuras, com predominância de harmônicos graves, ou clara, onde é maior a quantidade de harmônicos agudos. Apresenta um grau mediano descaracterizado, grau claro, que caracteriza vozes agudas equilibradas; o grau muito claro é indicativo de vozes muito agudas; o grau escuro representa vozes graves equilibradas; e o grau muito escuro é característico de vozes graves ou muito graves.

## **B – Emissão vocal**

Aspecto relativo à ressonância. Diz respeito a como o ar sonorizado está sendo impulsionado e em direção a quais focos (impulso-direção). O impulso-direção, diz respeito ao caminho do ar, desde sua saída dos pulmões, seu percurso no canal faringoral até ser transformado e criar os sinais da comunicação. Neste percurso o ar atinge certas zonas onde pode ocorrer maior dispersão do ar, fazendo com que o som fique concentrado em um determinado foco ressonantal, como a região orofaríngea, a própria laringe ou a cavidade nasal. Neste sistema serão observados a sonorização inicial (B.1), a diretividade do sopro (B.2) e a energia de emissão (B.3).

### **B.1 – Sonorização inicial**

O parâmetro sonorização concebido por Brandi (1996b:44) consiste em transformar o ar expiratório em som. É o critério que analisa a sonorização em sílabas iniciadas por vogal de palavras e frases faladas. Nesta escala serão observados um grau adequado, que identifica uma sonorização suave e dois graus negativos: golpe de glote, que caracteriza o contato inicial brusco, e forte das pregas vocais, dando como resultado uma espécie de estalo; e crepitação

relativo à presença de um efeito borbulhante, como se fosse um arranhado, que pode aparecer no início de uma emissão.

## **B.2 – Energia de emissão**

O ar expirado ao passar pelas pregas vocais produz um som. Seja qual for a qualidade da ação respiratória na fonação ela gerará pressões expiratórias que por sua vez vão gerar a energia vibratória dos sinais da fala, a energia de emissão. Tal parâmetro visa identificar, na voz falada, a energia de emissão do sopro sonorizado, com base nos movimentos respiratórios, na qualidade sonora da voz e sua audibilidade, bem como no vigor e nas qualidades de expressão. É analisado segundo: o grau suficiente, característico de um impulso moderado de emissão, com ausência de esforço, audível e com expressão nítida; o grau vigoroso, que caracteriza emissão com vigor no impulso, porém sem esforço, sem distorção na qualidade de emissão; o grau excessivo, que apresenta impulso com esforço com distorções da qualidade sonora; o grau frágil, que indica um impulso fraco de emissão com pobreza da qualidade sonora; por fim, o grau insuficiente, que indica um impulso com força insuficiente, com grave prejuízo na qualidade sonora.

## **B.3 – Directividade do sopro**

Parâmetro no qual é avaliado o deslocamento do impulso do ar sonorizado com o objetivo de ativar o sistema de expressão para a comunicação oral. O ar sonorizado gera impulsos de emissão que percorrem o canal faringoral, propagando-se e criando os sinais de comunicação. Neste percurso, o fluxo de ar sonorizado dirige-se a zonas focais faringorais, ou concentra-se no próprio agente sonorizador: a laringe. Ocorrem, então, ampliações, absorções ou dispersões de energia sonora. A directividade do sopro determina a direção e o alcance ressonantal predominantes do sopro sonorizado. Apresenta os seguintes graus de

avaliação: grau medial, com foco nas cavidades oral e orofaríngea; grau medial-posterior alto, em que o sopro focaliza o palato posterior com valorização do efeito claro oral; grau supramedial ou nasalizado tem seu foco localizado na rinofaringe, com nasalização quase constante. São também observados quatro graus inferiores sendo: medial-posterior baixo, com maior foco na região faringoral; inframedial com foco hipofaríngeo, trazendo a sensação de uma voz abafada e escurecida; grau baixo com *vibrato*, em que o foco está na região laríngea, mas a voz ainda tem algum brilho, e, finalmente, o grau muito baixo indica uma emissão com ruídos e com pouca energia, a voz não tem brilho e apresenta-se pobre de variações dinâmicas.

#### **B.4 – Modalidade de emissão**

Sintetiza a conduta vocal do sujeito falante. Define-se basicamente pelo timbre, pelos efeitos ressonantais, pela energia de emissão e pela diretividade interna do sopro. Será avaliado neste item: o grau modal pleno, que caracteriza uma voz emitida sem esforço, mas com plenitude sonora, quanto ao timbre, à espessura, ao volume expiratório e às respostas das cavidades supraglóticas; o grau de esforço, que representa uma emissão produzida com bloqueio e rigidez expiratória, contrações musculares perceptíveis na região cervical bem como com ação dos constritores faríngeos; no grau atenuado a emissão acontece sem esforço e distorções e caracteriza-se por ser mais leve, com menos volume sonoro, identificando efeito vocal mais delicado que a modal plena; por fim, o grau oralizado indica um foco de emissão no palato posterior dilatado.

## **C – Expressividade**

Neste sistema será observada a natureza das inflexões vocais, o ritmo, a velocidade e a articulação dos sons transformados em palavras. Nesta categoria serão avaliados os parâmetros nitidez articulatória (C.1), o ritmo tonal (C.2) e o ritmo acentual (C.3).

### **C.1 – Nitidez articulatória**

Diz respeito à clareza e a inteligibilidade do que é dito, bem como o prejuízo de emissão vocal decorrente, de acordo com os padrões socioculturais do meio em questão. É indicado como satisfatória quando não é nem excessiva nem insuficiente. Atribui-se o grau marcante para uma articulação nítida com ênfase articulatória. o grau rebuscado indica uma articulação preciosa, destacando-se pela ênfase articulatória; o grau reduzido, que é identificado por uma articulação pouco nítida, embora ainda com inteligibilidade do que é dito, ou por pequenos deslizes fonêmicos que não tragam prejuízo da clareza ou ainda por supressão de sílabas, sem perda da inteligibilidade. A nitidez prejudicada pode ser caracterizada por supressão de sílabas com perda de inteligibilidade do vocábulo, incorreções, algum prejuízo a inteligibilidade de vocábulos devido a uma flacidez da língua ou tensão demasiada cerrando a mandíbula.

### **C.2 – Ritmo tonal**

Aspecto relativo à entonação. Identifica variações e desvios da expressividade durante a fala. É considerado grau satisfatório quando a entonação é suficientemente expressiva; grau marcante quando a expressão é rica, ou a fala apresenta uma marca peculiar a certas regiões do país ou língua estrangeira; e o grau monótono quando a fala se apresenta com pouca expressividade ou se apresenta prejudicada por problemas de emissão ou articulação.

### **C.3 – Ritmo acentual**

Relacionado à velocidade. Pode variar em cada indivíduo de acordo com a agilidade no ato de falar. É avaliado como equilibrado, quando o fluxo verbal é equilibrado e adequadamente acentuado, de acordo com os padrões do idioma; ágil acentuado, quando apresenta um fluxo ágil sem prejuízo do ritmo acentual do idioma português; ágil inacentuado, que é caracterizado uma fala atropelada com prejuízo rítmico, característico da taquilalia;<sup>22</sup> lento acentuado, caracterizado por um fluxo verbal tranquilo; por fim, lento inacentuado, que indica um fluxo verbal lento arrastado em que o ritmo cronal alongado predomina sobre o ritmo acentual, característicos da bradilalia.<sup>23</sup>

### **C.4 – Ritmo cronal**

Determina a duração das unidades articuladas e decorre da relação de duração e distribuição das sílabas acentuadas e inacentuadas. É considerado um grau equilibrado, no caso de uma fala de ritmo diferenciado quanto à duração dos acentos frasais e sílabas intermediárias; o grau precipitado, se refere à predominância de sílabas inacentuadas sobre as acentuadas ou trechos de fala rápida contendo grande quantidade de sílabas fracamente acentuadas; o grau precipitado com supressão de sílabas apresenta-se exatamente como o anterior, mas com ocorrência de supressão de sílabas; o grau alongado é identificado por alongamentos disrítimos que incidem sobre prolongamentos marcantes nos acentos frasais, lentificação silábica em geral ou pausas inadequadamente prolongadas; e o grau alongado com supressão de sílabas igual ao anterior podendo ocorrer supressão de sílabas, sobretudo finais.

---

<sup>22</sup> Taquilalia – fala muito rápida.<sup>3</sup>

<sup>23</sup> Bradilalia – fala muito lenta.

### 3.2 – Voz cantada

Para a voz cantada, mesmo sabendo da subjetividade da matéria, será realizada uma apreciação perceptiva auditiva das vozes, levando em consideração aspectos do trato vocal e da sonorização glótica, ou seja, da ação das pregas vocais, em que poderíamos observar o movimento da voz natural do ator em direção à voz do personagem biografado.

Para a análise das vozes, o presente trabalho será baseado nos estudos de Françoise Estienne, fonoaudióloga e filóloga do Centre Universitaire D’Audio-Phonologie de L’Université Catholique de Louvain na Bélgica, apresentados no livro *Voz falada, voz cantada*, bem como também em parte do protocolo para análise da voz cantada de minha pesquisa realizada no curso de Pós-graduação em Voz Falada pela Universidade Estácio de Sá e Instituto Edmée Brandi (1996), com o título *A outra voz do cantor – um estudo sobre a voz falada do cantor popular*.

Alguns desses parâmetros se apresentam iguais aos da voz falada e outros são específicos da manifestação da voz cantada. Assim como nas Escalas Brandi da avaliação da voz falada, os parâmetros para análise se apresentarão, no presente trabalho, agrupados em quatro grandes sistemas: (A) qualidade vocal; (B) emissão vocal; (C) expressão, tal qual encontrado na voz falada; e (D) ornamentos, com parâmetros observados especificamente na voz cantada. Dessa forma, no sistema qualidade de emissão serão observados os parâmetros altura tonal e intensidade. No sistema de emissão vocal encontraremos duas subdivisões: (B.1) energia de emissão, onde serão observados os parâmetros de sonorização inicial, sustentação e finalização de frases, sopro e (B.2) o subsistema diretividade do sopro, em que serão estudados os parâmetros ressonância nasal, cor e metal. No sistema expressão será analisada a nitidez articulatória e no sistema ornamento serão estudados os ornamentos *vibrato* e portamento.

Como o intuito deste trabalho é analisar as transformações sofridas pela voz do ator em busca da voz do personagem, optou-se por observar apenas o comportamento de alguns dos parâmetros relativos à voz cantada, não sendo o objetivo de tal trabalho criar um método de análise da voz cantada, mas apenas uma constatação de como se apresentam as características relativas a ela na interpretação das canções.

**Quadro 3.3 – Avaliação da voz cantada – protocolo da análise da voz cantada**

<b>Nome:</b>
<b>A. Qualidade vocal</b> <b>A.1 Altura tonal</b> Muito aguda ( ) aguda ( ) mediana ( ) grave ( ) muito grave ( ) <b>A.2. Intensidade</b> Forte ( ) mediana ( ) fraca ( )
<b>B. Emissão</b> <b>B.1 Energia de emissão</b> <b>B.1.1 Sonorização inicial</b> Suave ( ) brusca ( ) equilibrada ( ) <b>B.1.2 Sustentação</b> Eficaz ( ) ineficaz ( ) <b>B.1.3 Finalização das frases</b> Eficaz ( ) precipitada ( ) ineficaz ( ) <b>B.1.4 Soprosidade</b> Ausência ( ) presença ( ) <b>B.2 Diretividade do sopro</b> <b>B.2.1 Ressonância nasal</b> Nasalizada ( ) adequada ( ) denasalizada ( ) <b>B.2.2 Cor</b> Clara ( ) escura ( ) <b>B.2.3 Metal</b> Ausência ( ) presença ( )
<b>C. Expressão</b> <b>C.1 Nitidez articulatória</b> Satisfatória ( ) reduzida ( )
<b>D. Ornamentos</b> <b>D.1 Vibrato</b> Ausência ( ) presença ( ) <b>D.2 Portamento</b> Ausência ( ) presença ( )

## **A. Qualidade vocal**

Assim como na análise da voz falada, os parâmetros ligados à qualidade vocal são aqueles observados a partir da sonorização glótica.

### **A.1 – Altura tonal**

O conceito da voz falada é também relativo à frequência da voz cantada. No canto, está ligada à escolha da tonalidade da canção e da tessitura vocal do ator. A observação levará em conta se a voz se apresenta mediana, aguda, muito aguda, grave ou muito grave.

### **A.2 – Intensidade**

Assim como na fala, diz respeito ao volume. Pode se apresentar como mediana forte ou fraca.

## **B – Emissão vocal**

Também como na voz falada está relacionada à ressonância. Analisa como a energia do ar sonorizado está sendo impulsionada e para quais focos ressonantes.

### **B.1 – Energia de emissão**

Se refere à energia do sopro sonorizado. Analisa como é o comportamento do impulso do ar sonorizado durante a emissão e quanto à sua manutenção.

#### **B.1.1 – Sonorização inicial**

Se refere à forma como o ator inicia a emissão do som cantado, que deverá ser com precisão e clareza. Será observado se este ataque será de forma suave ou brusca ou equilibrada.

### **B.1.2 – Sustentação**

Diz respeito à coordenação do ar expirado com o texto e a melodia. O ar deve ser suficiente para cantar uma frase musical até o fim de forma eficaz e haver uma pausa para respiração. Pode ser eficaz ou ineficaz.

### **B.1.3 – Finalização das frases**

Da mesma forma analisaremos a terminação das frases, verificando se o ator sustenta bem a emissão até o fim, ou se termina precipitadamente a emissão, ou se não consegue sustentar a emissão.

### **B.1.4 – Soprosidade**

Verificar se há passagem de ar junto à emissão sonora. Será observada a ausência ou presença deste efeito, sem julgar se ocorre por qualquer problema no trato vocal ou se é apenas produzida pelo ator como um “efeito” interpretativo.

## **B.2 – Diretividade do sopro**

Relativo ao comportamento do sopro sonorizado em seu trajeto pelo trato vocal. Neste percurso, o ar atinge certas zonas focais no canal faringoral, ou então se concentra na própria fonte, a laringe. Esses focos ressonanciais são como o alvo para onde é impulsionado o sopro sonorizado na glote e a diretividade interna será o resultado do impulso do ar sonorizado. O impulso de emissão pode ser insuficiente, mal dirigido, excessivo, ou pode sofrer retenção em algum ponto de seu trajeto. Isto determinará em qual foco ressonantal se dará a maior dispersão do ar determinando seu foco ressonantal.

### **B.2.1 – Ressonância nasal**

Igualmente ao observado na voz falada, será considerada a contaminação de ressonância nasal em fonemas orais, distorcendo a ressonância natural. Será avaliada como denasalizado, adequado ou nasalizado

### **B.2.2 – Cor**

Relacionada à distribuição de harmônicos agudos e graves pertencentes a uma emissão. A cor será clara quando houver mais harmônicos agudos e escura quando mais harmônicos graves fizerem parte do espectro sonoro.

### **B.2.3 – Metal**

O metal na voz está ligado à ressonância. A voz se apresenta estridente com reforço das frequências agudas. Será observada a ausência ou presença de metalização no canto.

## **C – Expressão**

Vamos estudar aqui como o ator diz seu texto musical, evidenciando o seu conteúdo.

### **C.1 – Nitidez articulatória**

Faz referência à possibilidade de um ator falar o texto de sua canção com clareza fazendo com que o ouvinte possa entender o seu conteúdo. Será analisado como satisfatório ou reduzido.

## **D – Ornamentos**

Efeitos que se destinam a ornamentar uma melodia. Relacionados ao estilo musical e ao gosto pessoal do intérprete. Segundo o *The new Harvard dictionary of music* (1986: 594)

ornamentos são modificações na música, frequentemente com mudança de notas, para embelezar, tornar mais eficaz, ou para mostrar as habilidades do intérprete<sup>24</sup>.

Já o Dicionário Grove de música (1994:684) define ornamento como “A fórmula breve e convencional de ornamentação da música, que pode ser acrescentada extemporaneamente por intérpretes trabalhando com tradição de ornamentação livre, ou pode ser notada por meio de sinais convencionais ou pequenas notas.”

Ambos os dicionários relacionam vários tipos de ornamentos, mas escolhemos para analisar aqui o portamento e o vibrato por serem efeitos vocais usuais na música brasileira retratada nos espetáculos musicais estudados.

### **3.2.10 – *Vibrato***

Conforme o já descrito no capítulo 2 (:81) do presente trabalho, o termo vibrato designa a percepção de uma flutuação do tom durante a emissão de um som sustentado.

O *Dicionário Grove de Música* (1994:990) define vibrato como “uma oscilação de altura (mais raramente de intensidade) em uma única nota durante a execução. Empregado, sobretudo, por instrumentistas de cordas e cantores”. Já no *The new Harvard dictionary* (1986:910) vibrato é uma leve flutuação de frequência usado por *performers* para enriquecer ou intensificar um som.<sup>25</sup>

De efeito expressivo é bastante utilizado no canto brasileiro na primeira metade do século XX, época em que se passam os dois musicais estudados.

Pinho (2008:54) descreve que três parâmetros são geralmente determinantes do *vibrato*: a flutuação da frequência, a variação da intensidade e a qualidade vocal ou timbre. Num *vibrato* bem regulado o padrão médio de ondulação de frequência é de

---

<sup>24</sup> Ornamentation: The modification of music, usually but not always through the addition of notes, to make it more beautiful or effective, or to demonstrate the abilities of the interpreter (1986:594)

<sup>25</sup> Vibrato - A slight fluctuation of pitch used by performers to enrich or intensify the sound. (1986:910)

aproximadamente um terço de tom. Miller (1996:182) indica que o *vibrato* normal tem entre 6 e 7 ondulações por segundo. Já Pinho (2008:55) delimita essa faixa entre 5 e 7 ondulações por segundo. Quando excedem 7,5 ou até 8 ondulações por segundo o som percebido é um som trêmulo. Abaixo de 6 ciclos a percepção é de uma oscilação, um balanço. De forma sincrônica, a intensidade pode variar de 2 a 3 db (decibéis).

Sundberg (1987:163), afirma que fisicamente o vibrato corresponde a uma periódica vibração da frequência de fonação e completa afirmando que a regularidade desta modulação é considerado um sinal de habilidade de um cantor.<sup>26</sup> Vamos observar a ausência ou presença do *vibrato*.

### 3.2.11 – *Portamentos*

Movimento de deslizamento contínuo da voz de uma nota para outra, deslizando por todas as notas contidas nesse intervalo, com efeito interpretativo. Para James Starke (2010:163), a palavra *portamento* sugere a ideia de carregar a voz de uma nota à outra em oposição a uma mudança abrupta de tonalidade. Starke afirma ainda que o *portamento*, como efeito expressivo, deve ser usado com parcimônia. Esta técnica vocal para o canto foi considerada elemento essencial para o bem cantar até a primeira metade no início do século XX, sendo muito utilizado por cantores e seu uso era tido como fator de qualidade, evidenciando emoção e afeto na interpretação. Atualmente o uso do *portamento* é admitido para cada estética vocal, mas há diversos níveis de portamento, incluindo os que comprometem a performance devido ao seu abuso.

O Dicionário Grove de música (1994:736) define portamento como sendo “um “deslizamento” fluente entre duas alturas, executado sem solução de continuidade É

---

<sup>26</sup> Physically, the vibrato corresponds to a periodic, rather sinusoidal, modulation of the fonation frequency. The regularity of this modulation is considered a sign of the singer's vocal skill.

característico da voz humana, do trombone e dos instrumentos de arco” e complementa: “ornamento consistindo de uma breve progressão de duas notas acessórias por grau conjunto, ascendente ou descendente, em direção à nota principal. (1994:737). Neste parâmetro serão analisadas a presença ou a ausência deste ornamento.

### **3.3 – Resultados**

Serão apresentados, a seguir, os resultados levantados nas análises das vozes.

#### **3.3.1 – *Dolores***

##### **3.3.1.1 – Voz falada**

Para o trabalho de composição feito por Soraya Ravenle para viver Dolores Duran, apreciamos amostras da fala espontânea de Soraya, de sua performance no espetáculo, verificamos as mudanças realizadas e por fim comparamos tais mudanças à fala espontânea da cantora Dolores Duran a fim de observar se as transformações ocorridas se aproximavam da fala espontânea da cantora.

Soraya havia relatado não conhecer a fala espontânea de Dolores Duran, pois não encontrou em seu processo de estudo registro da cantora falando. O único movimento que identificava que havia feito em busca da voz falada de Duran teria sido buscar uma leveza para ela, pois em suas entrevistas havia identificado que Dolores era uma pessoa alegre e brincalhona.

Após a análise se pode observar que em sua atuação a atriz realiza mudanças nos parâmetros timbre, efeitos supraglóticos nasais, efeitos supraglóticos faríngeos, modalidade de emissão, ritmo acentual e ritmo cronal. Todas essas mudanças, com exceção apenas do parâmetro ritmo acentual, reproduzem a fala espontânea de Dolores Duran.

Serão apresentados, a seguir, os três protocolos, um quadro comparativo entre tal resultado, bem como o resultado encontrado em cada parâmetro.

**Quadro 3.4 – Resultado da análise da voz falada espontânea de Soraya Ravenle –  
Protocolo das Escalas Brandi de Avaliação da Voz Falada (adaptado)**

<p><b>Nome:</b> Soraya Ravenle – fala espontânea</p>
<p><b>A. Qualidade vocal</b></p> <p><b>A.1 Altura tonal</b> Muito aguda ( ) <u>aguda</u> (x) mediana ( ) grave ( ) muito grave ( )</p> <p><b>A.2 Intensidade</b> Muito forte ( ) <u>forte</u> (x) mediana ( ) fraca ( ) muito fraca ( )</p> <p><b>A.3 Timbre</b> <u>Hipertimbrada</u> (x) timbrada com <i>vibrato</i> ( ) timbrada ( ) hipotimbrada ( )</p> <p><b>A.4 Efeitos supraglóticos nasais</b> <u>Nasalizada</u> (x) adequada ( ) denasalizada ( )</p> <p><b>A.5 Efeitos supraglóticos faringorais</b> <u>Muito clara</u> (x) clara ( ) descaracterizada ( ) escura ( ) muito escura ( )</p>
<p><b>B. Emissão</b></p> <p><b>B.1 Sonorização inicial</b> <u>Adequada</u> (x) golpe de glote ( ) crepitação ( )</p> <p><b>B.2 Energia de emissão</b> Excessiva ( ) <u>vigorosa</u> (x) suficiente ( ) frágil ( ) insuficiente ( )</p> <p><b>B.3 Diretividade do sopro</b> Supramedial ( ) medial posterior alta ( ) <u>medial</u> (x) medial posterior baixa ( ) inframedial ( ) baixa com <i>vibrato</i> ( ) muito baixa ( )</p> <p><b>B.4 Modalidade de emissão</b> <u>De esforço</u> (x) modal plena ( ) atenuada ( ) oralizada ( )</p>
<p><b>C. Expressão</b></p> <p><b>C.1 Nitidez articulatória</b> Rebuscada ( ) marcante ( ) satisfatória ( ) <u>reduzida</u> (x) prejudicada ( )</p> <p><b>C.2 Ritmo tonal</b> <u>Marcante</u> (x) satisfatório ( ) monótono ( )</p> <p><b>C.3 Ritmo acentual</b> <u>Ágil inacentuado</u> (x) ágil acentuado ( ) equilibrado ( ) lento acentuado ( ) lento inacentuado ( )</p> <p><b>C.4 Ritmo cronal</b> Equilibrado ( ) precipitado ( ) <u>precipitado com supressão de sílabas</u> (x) alongado ( ) alongado com supressão de sílabas ( )</p>

**Quadro 3.5 – Resultado da análise da voz falada de Soraya Ravenle em cena – Protocolo das Escalas Brandi de Avaliação da Voz Falada (adaptado)**

<p><b>Nome:</b> Soraya Ravenle – em cena como Dolores Duran</p>
<p><b>A. Qualidade vocal</b></p> <p><b>A.1 Altura tonal</b>  Muito aguda ( ) <u>aguda</u> (x) mediana ( ) grave ( ) muito grave ( )</p> <p><b>A.2 Intensidade</b>  Muito forte ( ) <u>forte</u> (x) mediana ( ) fraca ( ) muito fraca ( )</p> <p><b>A.3 Timbre</b>  Hipertimbrada ( ) timbrada com <i>vibrato</i> ( ) <u>timbrada</u> (x) hipotimbrada ( )</p> <p><b>A.4 Efeitos supraglóticos nasais</b>  Nasalizada ( ) adequada (x) denasalizada ( )</p> <p><b>A.5 Efeitos supraglóticos faringorais</b>  Muito clara ( ) <u>clara</u> (x) descaracterizada ( ) escura ( ) muito escura ( )</p>
<p><b>B. Emissão</b></p> <p><b>B.1 Sonorização inicial</b>  <u>Adequada</u> (x) golpe de glote ( ) crepitação ( )</p> <p><b>B.2 Energia de emissão</b>  Excessiva ( ) <u>vigorosa</u> (x) suficiente ( ) frágil ( ) insuficiente ( )</p> <p><b>B.3 Diretividade do sopro</b>  Supramedial ( ) medial posterior alta ( ) <u>medial</u> (x) medial posterior baixa ( ) inframedial ( ) baixa com <i>vibrato</i> ( ) muito baixa ( )</p> <p><b>B.4 Modalidade de emissão</b>  De esforço ( ) <u>modal plena</u> (x) atenuada ( ) oralizada ( )</p>
<p><b>C. Expressão</b></p> <p><b>C.1 Nitidez articulatória</b>  Rebuscada ( ) marcante ( ) <u>satisfatória</u> (x) reduzida ( ) prejudicada ( )</p> <p><b>C.2 Ritmo tonal</b>  <u>Marcante</u> (x) satisfatório ( ) monótono ( )</p> <p><b>C.3 Ritmo acentual</b>  Ágil inacentuado ( ) <u>ágil acentuado</u> (x) equilibrado ( ) lento acentuado ( ) lento inacentuado ( )</p> <p><b>C.4 Ritmo cronal</b>  <u>Equilibrado</u> (x) precipitado ( ) precipitado com supressão de sílabas ( ) alongado ( ) alongado com supressão de sílabas ( )</p>

**Quadro3. 6 – Resultado da análise da voz falada de Dolores Duran – Protocolo das Escalas Brandi de Avaliação da Voz Falada (adaptado)**

<p><b>Nome:</b> Dolores Duran – fala espontânea</p>
<p><b>A. Qualidade vocal</b></p> <p><b>A.1 Altura tonal</b>  Muito aguda ( ) aguda ( ) <u>mediana</u> (x) grave ( ) muito grave ( )</p> <p><b>A.2 Intensidade</b>  Muito forte ( ) forte ( ) <u>mediana</u> (x) fraca ( ) muito fraca ( )</p> <p><b>A.3 Timbre</b>  Hipertimbrada ( ) timbrada com <i>vibrato</i> ( ) <u>timbrada</u> (x) hipotimbrada ( )</p> <p><b>A.4 Efeitos supraglóticos nasais</b>  Nasalizada ( ) <u>adequada</u> (x) denasalizada ( )</p> <p><b>A.5 Efeitos supraglóticos faringorais</b>  Muito clara ( ) <u>clara</u> (x) descaracterizada ( ) escura ( ) muito escura ( )</p>
<p><b>B. Emissão</b></p> <p><b>B.1 Sonorização inicial</b>  <u>Adequada</u> (x) golpe de glote ( ) crepitação ( )</p> <p><b>B.2 Energia de emissão</b>  Excessiva ( ) vigorosa ( ) <u>suficiente</u> (x) frágil ( ) insuficiente ( )</p> <p><b>B.3 Diretividade do sopro</b>  Supramedial ( ) medial posterior alta ( ) <u>medial</u> (x) medial posterior baixa ( ) inframedial ( ) baixa com <i>vibrato</i> ( ) muito baixa ( )</p> <p><b>B.4 Modalidade de emissão</b>  De esforço ( ) modal plena ( ) <u>atenuada</u> (x) oralizada ( )</p>
<p><b>C. Expressão</b></p> <p><b>C.1 Nitidez articulatória</b>  Rebuscada ( ) marcante ( ) <u>satisfatória</u> (x) reduzida ( ) prejudicada ( )</p> <p><b>C.2 Ritmo tonal</b>  Marcante ( ) <u>satisfatório</u> (x) monótono ( )</p> <p><b>C.3 Ritmo acentual</b>  Ágil inacentuado ( ) ágil acentuado ( ) <u>equilibrado</u> (x) lento acentuado ( ) lento inacentuado ( )</p> <p><b>C.4 Ritmo cronal</b>  <u>Equilibrado</u> (x) precipitado ( ) precipitado com supressão de sílabas ( ) alongado ( ) alongado com supressão de sílabas ( )</p>

**Quadro 3.7 – Comparativo dos resultados – voz falada**

	<b>Soraya Ravenle</b>	<b>Soraya/Dolores</b>	<b>Dolores Duran</b>
<b>A. Qualidade vocal</b>			
A.1 Altura tonal	Aguda	Aguda	Mediana
A.2 Intensidade	Forte	Forte	Mediana
A.3 Timbre	Hipertimbrada	Timbrada	Timbrada
A.4 Efeitos supraglóticos nasais	Nasalizada	Adequada	Adequada
A.5 Efeitos supraglóticos faringorais	Muito clara	Clara	Clara
<b>B. Emissão</b>			
B.1 Sonorização inicial	Adequada	Adequada	Adequada
B.2 Energia de emissão	Vigorosa	Vigorosa	Suficiente
B.3 Diretividade do sopro	Medial	Medial	Medial
B.4 Modalidade de emissão	Esforço	Plena	Plena
<b>C. Expressão</b>			
C.1 Nitidez articulatória	Reduzida	Satisfatória	Satisfatória
C.2 Ritmo tonal	Marcante	Marcante	Satisfatório
C.3 Ritmo acentual	Ágil inacentuado	Ágil acentuado	Equilibrado
C.4 Ritmo cronal	Precipitado com supressão	Equilibrado	Equilibrado

<b>Parâmetros modificados por Soraya Ravenle na voz falada</b>	<b>Parâmetros modificados que se aproximaram da voz de Dolores Duran</b>
Timbre	Timbre
Efeitos supraglóticos nasal	Efeitos supraglóticos nasal
Efeitos supraglóticos faringoral	Efeitos supraglóticos faringoral
Modalidade de Emissão	Modalidade de emissão
Nitidez Articulatória	Nitidez Articulatória
Ritmo Acentual	_____
Ritmo Cronal	Ritmo Cronal

Em relação à altura tonal Soraya Ravenle apresenta em sua fala espontânea o registro agudo e o mesmo acontece com a voz cênica. Já a voz falada de Dolores apresenta a altura tonal mediana. No parâmetro intensidade a atriz também mantém uma intensidade forte em sua fala espontânea e em cena enquanto Dolores Duran apresenta uma intensidade mediana.

O timbre é o primeiro parâmetro alterado. Na fala espontânea de Soraya, podemos observar a presença de metal sendo assim caracterizada como hipertimbrada. Em cena modifica para timbrada, atenuando o efeito do metal na voz. Dolores também apresenta o grau timbrado em sua avaliação.

Nos parâmetros que investigam os efeitos supraglóticos na voz, tanto nasal quanto faringoral, também se pode perceber uma alteração quando comparamos a fala espontânea ao trabalho cênico da atriz. Assim a fala espontânea de Soraya se apresenta com leve nasalidade em sua emissão na voz espontânea modificada para uma emissão adequada na voz cênica mais uma vez se aproximando da voz da cantora que também apresenta o grau adequado em relação aos efeitos supraglóticos nasais. Da mesma forma na avaliação dos efeitos supraglóticos faringorais, a fala espontânea de Soraya identificada como muito clara, sofre uma modificação em direção ao grau claro o mesmo identificado na fala espontânea de Duran.

Nem a atriz nem a cantora apresentam desvios na sonorização inicial apresentando o grau adequado.

Em relação à energia de emissão, Soraya apresenta tanto na fala espontânea quanto na voz cênica o grau vigoroso. Já a cantora apresenta o parâmetro energia de emissão suficiente, com impulso moderado de emissão.

Quanto à diretividade do sopro encontramos nas três avaliações o mesmo resultado: grau medial cujo foco ressonantal se apresenta nas cavidades orofaríngea e oral.

No último parâmetro avaliado deste sistema, a modalidade de emissão, Soraya também apresenta modificação. Na fala espontânea de Soraya percebe-se uma pequena ação

dos constritores faríngeos, criando um leve esforço observado em sua fala espontânea que ocorre, sobretudo, em decorrência da velocidade de sua fala. Em sua voz cênica a atriz emite a voz sem esforço tal qual Dolores Duran.

Também no sistema expressão observamos algumas mudanças em relação à fala espontânea de Soraya Ravenle e sua voz cênica algumas se aproximando da fala espontânea da cantora Dolores Duran. Em sua fala espontânea a atriz apresenta um ritmo acelerado o que às vezes pode prejudicar a inteligibilidade do que é dito. Assim, no parâmetro nitidez articulatória podemos observar que Soraya apresenta nitidez articulatória reduzida com a articulação pouco nítida e supressão de sílabas sem a perda da inteligibilidade. Na voz cênica essa velocidade fica mais controlada e Soraya modifica a nitidez articulatória para o grau satisfatório quando a articulação não se apresenta de forma excessiva nem insuficiente, sendo este o mesmo grau detectado na percepção da fala espontânea da cantora. No parâmetro ritmo tonal, relativo à entonação, se pode dizer que em sua fala espontânea Soraya possui uma entonação marcante, bem integrada e rica de expressão repetindo o mesmo padrão em sua voz cênica. Já Dolores apresenta entonação satisfatória, suficientemente expressiva. No parâmetro ritmo acentual, relacionado à velocidade, Soraya apresenta na fala espontânea uma fala com velocidade bastante acelerada sendo compatível com o grau ágil inacentuado. Em cena consegue controlar um pouco mais e apesar de ainda falar rápido, consegue manter uma organização rítmica sem prejuízo do ritmo acentual e total inteligibilidade do texto expressado pelo grau ágil acentuado. Dolores Duran apresenta fluxo verbal equilibrado. Por fim, na avaliação do ritmo cronal, relacionado à duração das unidades articuladas, Soraya apresenta um ritmo precipitado com supressão de sílabas, ocorrendo trechos de fala rápida com ausência de emissão sobretudo de alguns finais de frase. Na voz cênica a atriz consegue equilibrar seu ritmo cronal apresentando, portanto o ritmo equilibrado tal qual o encontrado na fala espontânea de Dolores Duran.

### **3.3.1.2 – Voz cantada**

Para a emissão da voz cantada, diz Soraya que buscou uma voz mais “gorda”, cheia. Relata que ouviu todo o material sonoro que conseguiu: todos os discos e algumas imagens que encontrou disponível com apresentações da cantora. Percebeu que Dolores Duran colocava a tristeza apenas nas letras das músicas e em sua interpretação ao cantar, diferentemente de sua vida pessoal. Este foi um aspecto que utilizou na criação de seu personagem.

Soraya Ravenle canta desde muito jovem e mantém uma carreira regular como cantora. Faz aula de canto regularmente, e nos últimos anos tem aulas com a professora Mirna Rubim.

Soraya acredita que sua voz não tenha ficado tão parecida com a voz de Dolores Duran, creditando a um resultado global os elogios que recebeu dando conta de uma similaridade com a cantora.

Por fim, acredita ter apreendido da cantora uma facilidade de cantar e uma inteligência musical que descobriu em seus estudos.

Na análise da voz cantada foram encontradas mudanças nos seguintes parâmetros: altura tonal, cor e na avaliação do metal.

Serão apresentados os quadros de avaliação da voz cantada.

**Quadro3.8 – Resultado da análise da voz cantada de Soraya Ravenle – protocolo da análise de voz cantada**

<p><b>Nome:</b> Soraya Ravenle – canção <i>Amor Perfeito</i></p>
<p><b>A. Qualidade vocal</b></p> <p><b>A.1 Altura tonal</b>  Muito aguda ( ) <u>aguda</u> (x) mediana ( ) grave ( ) muito grave ( )</p> <p><b>A.2. Intensidade</b>  Forte ( ) <u>mediana</u> (x) fraca ( )</p>
<p><b>B. Emissão</b></p> <p><b>B.1 Energia de emissão</b></p> <p><b>B.1.1 Sonorização inicial</b>  <u>Suave</u> (x) brusca ( ) equilibrada ( )</p> <p><b>B.1.2 Sustentação</b>  <u>Eficaz</u> (x) ineficaz ( )</p> <p><b>B.1.3 Finalização das frases</b>  <u>Eficaz</u> (x) precipitada ( ) ineficaz ( )</p> <p><b>B.1.4 Soprosidade</b>  Ausência ( ) <u>presença</u> (x)</p> <p><b>B.2 Diretividade do sopro</b></p> <p><b>B.2.1 Ressonância nasal</b>  Nasalizada ( ) <u>adequada</u> ( ) denasalizada ( )</p> <p><b>B.2.2 Cor</b>  <u>Clara</u> (x) escura ( )</p> <p><b>B.2.3 Metal</b>  Ausência ( ) <u>presença</u> (x)</p>
<p><b>C. Expressão</b></p> <p><b>C.1 Nitidez articulatória</b>  <u>Satisfatória</u> (x) reduzida ( )</p>
<p><b>D. Ornamentos</b></p> <p><b>D.1 Vibrato</b>  Ausência ( ) presença (x)</p> <p><b>D.2 Portamento</b>  Ausência (x) presença ( )</p>

**Quadro 3.9 – Resultado da análise da voz cantada de Soraya Ravenle em cena –  
protocolo da análise de voz cantada**

<b>Nome:</b> Soraya Ravenle em cena – canção <i>Por Causa de Você</i>
<p><b>A. Qualidade vocal</b></p> <p><b>A.1 Altura tonal</b> Muito aguda ( ) aguda ( ) <u>mediana</u> (x) grave ( ) muito grave ( )</p> <p><b>A.2. Intensidade</b> Forte ( ) <u>mediana</u> (x) fraca ( )</p>
<p><b>B. Emissão</b></p> <p><b>B.1 Energia de emissão</b></p> <p><b>B.1.1 Sonorização inicial</b> <u>Suave</u> (x) brusca ( ) equilibrado ( )</p> <p><b>B.1.2 Sustentação</b> <u>Eficaz</u> (x) ineficaz ( )</p> <p><b>B.1.3 Finalização das frases</b> <u>Eficaz</u> (x) precipitada ( ) ineficaz ( )</p> <p><b>B.1.4 Soprosidade</b> Ausência ( ) <u>presença</u> (x)</p> <p><b>B.2 Diretividade do sopro</b></p> <p><b>B.2.1 Ressonância nasal</b> Nasalizada ( ) <u>adequada</u> (x) denasalizada ( )</p> <p><b>B.2.2 Cor</b> Clara ( ) <u>escura</u> (x)</p> <p><b>B.2.3 Metal</b> <u>Ausência</u> (x) presença ( )</p>
<p><b>C. Expressão</b></p> <p><b>C.1 Nitidez articulatória</b> <u>Satisfatória</u> (x) reduzida ( )</p>
<p><b>D. Ornamentos</b></p> <p><b>D.1 Vibrato</b> Ausência ( ) <u>presença</u> (x)</p> <p><b>D.2 Portamento</b> Ausência ( ) <u>presença</u> (x)</p>

**Quadro 3.10 – Resultado da análise da voz cantada de Dolores Duran – protocolo da análise da voz cantada**

<p><b>Nome:</b> Dolores Duran – canção <i>Por Causa de Você</i></p>
<p><b>A. Qualidade vocal</b></p> <p><b>A.1 Altura tonal</b>  Muito aguda ( ) aguda ( ) <u>mediana</u> (x) grave ( ) muito grave ( )</p> <p><b>A.2 Intensidade</b>  <u>Forte</u> (x) mediana ( ) fraca ( )</p>
<p><b>B. Emissão</b></p> <p><b>B.1 Energia de emissão</b></p> <p><b>B.1.1 Sonorização inicial</b>  <u>Suave</u> (x) brusca ( ) equilibrada ( )</p> <p><b>B.1.2 Sustentação</b>  <u>Eficaz</u> (x) ineficaz ( )</p> <p><b>B.1.3 Finalização das frases</b>  <u>Eficaz</u> (x) precipitada ( ) ineficaz ( )</p> <p><b>B.1.4 Soprosidade</b>  <u>Ausência</u> (x) presença ( )</p> <p><b>B.2 Diretividade do sopro</b></p> <p><b>B.2.1 Ressonância nasal</b>  Nasalizada ( ) <u>adequada</u> (x) denasalizada ( )</p> <p><b>B.2.2 Cor</b>  Clara ( ) <u>escura</u> (x)</p> <p><b>B.2.3 Metal</b>  <u>Ausência</u> (x) presença ( )</p>
<p><b>C. Expressão</b></p> <p><b>C.1 Nitidez articulatória</b>  <u>Satisfatória</u> (x) reduzida ( )</p>
<p><b>D. Ornamentos</b></p> <p><b>D.1 Vibrato</b>  Ausência ( ) <u>presença</u> (x)</p> <p><b>D.2 Portamento</b>  Ausência ( ) <u>presença</u> (x)</p>

**Quadro3.11 – Comparativo dos resultados – voz cantada**

	<b>Soraya Ravenle</b>	<b>Soraya/Dolores</b>	<b>Dolores Duran</b>
<b>A. Qualidade vocal</b>			
A.1 Altura tonal	Aguda	Mediana	Mediana
A.2 Intensidade	Mediana	Mediana	Forte
<b>B. Emissão</b>			
B.1 Energia de emissão			
B.1.1 Sonorização inicial	Suave	Suave	Suave
B.1.2 Sustentação	Eficaz	Eficaz	Eficaz
B.1.3 Finalização de frases	Eficaz	Eficaz	Eficaz
B.1.4 Soprosidade	Presença	Presença	Ausência
B.2 Diretividade do sopro			
B.2.1 Ressonância nasal	Adequada	Adequada	Adequada
B.2.2 Cor	Clara	Escura	Escura
B.2.3 Metal	Presença	Ausência	Ausência
<b>C. Expressão</b>			
C.1. Nitidez	Satisfatória	Satisfatória	Satisfatória
<b>D. Ornamentos</b>			
D.1 <i>Vibrato</i>	Presença	Presença	Presença
D.2 Portamento	Ausência	Presença	Presença

<b>Parâmetros modificados por Soraya Ravenle na voz cantada</b>	<b>Parâmetros modificados que se aproximaram da voz cantada de Dolores Duran</b>
Altura Tonal	Altura Tonal
Cor	Cor
Metal	Metal
Portamento	Portamento

No sistema qualidade vocal, na avaliação do parâmetro altura tonal, a voz aguda de Soraya passa para mediana quando interpreta a canção *Por Causa de Você* se aproximando da interpretação de Dolores, de altura igualmente mediana, utilizando, inclusive, o mesmo tom utilizado pela cantora. Soraya canta em intensidade mediana enquanto Dolores canta forte.

Para o sistema emissão observamos os mesmos resultados nas três avaliações no que diz respeito à sonorização inicial, sonorização suave sem apresentar constrição; sustentação do ar e finalização de frases ambas com resultado eficaz nos três estudos.

Soraya interpreta as canções românticas produzindo alguma soprosidade como efeito interpretativo nas canções que interpreta enquanto Dolores não produz soprosidade em sua interpretação.

Na observação se há ou não a ocorrência de esforço no canto, não foram detectados, nas três análises, esforço na produção vocal.

Observa-se que a ressonância nasal se apresenta adequada nas três análises. Quanto à cor, a voz de Soraya clara se transforma em escura se aproximando da de Dolores e ambas apresentam a cor escura. Quanto ao metal, geralmente característico da voz natural de Soraya Ravenle, em escura fica ausente tal qual na voz de Dolores Duran.

A nitidez articulatória é satisfatória nas três análises.

Quanto aos ornamentos, nas três avaliações encontramos o *vibrato*, típico da canção brasileira, presente ao final das frases melódicas. Quanto ao portamento na canção que Soraya Ravenle interpreta, não faz uso deste recurso, mas o utiliza quando em escura interpreta a canção de Dolores Duran se aproximando da cantora que também utiliza o portamento.

### **3.3.2 – *Cauby! Cauby!***

#### **3.3.2.1 – Voz falada**

Em seu processo criativo para viver Cauby Peixoto, Diogo Vilela relata algumas mudanças feitas para a voz falada do personagem, suas percepções são relatadas sempre em

formas de imagem. Vilela imprime um ritmo suave e calmo que define explicando que Cauby fala com frequência AM em oposição ao canto com frequência FM, também comenta que o cantor fala por reticências deixando suas ideias em aberto. Diogo Vilela registra também que acredita ser sua voz, tanto na fala quanto no canto, semelhante à do cantor e isto produziu uma maior facilidade em sua composição.

**Quadro 3.12 – Resultado da análise da voz falada espontânea de Diogo Vilela – Protocolo das Escalas Brandi de Avaliação da Voz Falada (adaptado)**

<p><b>Nome:</b> Diogo Vilela – fala espontânea</p>
<p><b>A. Qualidade vocal</b></p> <p><b>A.1 Altura tonal</b> Muito aguda ( ) aguda ( ) mediana ( ) <u>grave</u> (x) muito grave ( )</p> <p><b>A.2 Intensidade</b> Muito forte ( ) <u>forte</u> (x) mediana ( ) fraca ( ) muito fraca ( )</p> <p><b>A.3 Timbre</b> Hipertimbrada ( ) timbrada com <i>vibrato</i> ( ) <u>timbrada</u> (x) hipotimbrada ( )</p> <p><b>A.4 Efeitos supraglóticos nasais</b> Nasalizada ( ) <u>adequada</u> (x) denasalizada ( )</p> <p><b>A.5 Efeitos supraglóticos faringorais</b> Muito clara ( ) clara ( ) descaracterizada ( ) <u>escura</u> (x) muito escura ( )</p>
<p><b>B. Emissão</b></p> <p><b>B.1 Sonorização inicial</b> <u>Adequada</u> (x) golpe de glote ( ) crepitação ( )</p> <p><b>B.2 Energia de emissão</b> Excessiva ( ) <u>vigorosa</u> (x) suficiente ( ) frágil ( ) insuficiente ( )</p> <p><b>B.3 Diretividade do sopro</b> Supramedial ( ) medial posterior alta ( ) medial ( ) <u>medial posterior baixa</u> (x) inframedial ( ) baixa com <i>vibrato</i> ( ) muito baixa ( )</p> <p><b>B.4 Modalidade de emissão</b> De esforço ( ) modal plena ( ) <u>atenuada</u> (x) oralizada ( )</p>
<p><b>C. Expressão</b></p> <p><b>C.1 Nitidez articulatória</b> <u>Rebuscada</u> (x) marcante ( ) satisfatória ( ) <u>reduzida</u> (x) prejudicada ( )</p> <p><b>C.2 Ritmo tonal</b> <u>Marcante</u> (x) satisfatório ( ) monótono ( )</p> <p><b>C.3 Ritmo acentual</b> Ágil inacentuado ( ) ágil acentuado ( ) <u>equilibrado</u> (x) lento acentuado ( ) lento inacentuado ( )</p> <p><b>C.4 Ritmo cronal</b> <u>Equilibrado</u> (x) precipitado ( ) precipitado com supressão de sílabas ( ) alongado ( ) alongado com supressão de sílabas ( )</p>

**Quadro 3.13 – Resultado da análise da voz falada de Diogo Vilela em cena – Protocolo das Escalas Brandi de Avaliação da Voz Falada (adaptado)**

<p><b>Nome:</b> Diogo Vilela em cena como Cauby Peixoto</p>
<p><b>A. Qualidade vocal</b></p> <p><b>A.1 Altura tonal</b>  Muito aguda ( ) aguda ( ) mediana (x) grave ( ) muito grave ( )</p> <p><b>A.2 Intensidade</b>  Muito forte ( ) forte ( ) <u>mediana</u> (x) fraca ( ) muito fraca ( )</p> <p><b>A.3 Timbre</b>  Hipertimbrada ( ) timbrada com <i>vibrato</i> ( ) <u>timbrada</u> (x) hipotimbrada ( )</p> <p><b>A.4 Efeitos supraglóticos nasais</b>  Nasalizada ( ) <u>adequada</u> (x) denasalizada ( )</p> <p><b>A.5 Efeitos supraglóticos faringorais</b>  Muito clara ( ) clara ( ) descaracterizada ( ) <u>escura</u> (x) muito escura ( )</p>
<p><b>B. Emissão</b></p> <p><b>B.1 Sonorização inicial</b>  <u>Adequada</u> (x) golpe de glote ( ) crepitação ( )</p> <p><b>B.2 Energia de emissão</b>  Excessiva ( ) vigorosa ( ) <u>suficiente</u> (x) frágil ( ) insuficiente ( )</p> <p><b>B.3 Diretividade do sopro</b>  Supramedial ( ) <u>medial posterior alta</u> (x) medial ( ) medial posterior baixa ( ) inframedial ( ) baixa com <i>vibrato</i> ( ) muito baixa ( )</p> <p><b>B.4 Modalidade de emissão</b>  De esforço ( ) modal plena ( ) <u>atenuada</u> (x) oralizada ( )</p>
<p><b>C. Expressão</b></p> <p><b>C.1 Nitidez articulatória</b>  Rebuscada ( ) <u>marcante</u> (x) satisfatória ( ) reduzida ( ) prejudicada ( )</p> <p><b>C.2 Ritmo tonal</b>  <u>Marcante</u> (x) satisfatório ( ) monótono ( )</p> <p><b>C.3 Ritmo acentual</b>  Ágil inacentuado ( ) ágil acentuado ( ) <u>equilibrado</u> (x) lento acentuado ( ) lento inacentuado ( )</p> <p><b>C.4 Ritmo cronal</b>  Equilibrado ( ) precipitado ( ) precipitado com supressão de sílabas ( ) <u>alongado</u> (x) alongado com supressão de sílabas ( )</p>

**Quadro 3.14 – Resultado da análise da voz falada de Cauby Peixoto – Protocolo das Escalas Brandi de Avaliação da Voz Falada (adaptado)**

<p><b>Nome:</b> Cauby Peixoto – fala espontânea</p>
<p><b>A. Qualidade vocal</b></p> <p><b>A.1 Altura tonal</b>  Muito aguda ( ) aguda ( ) mediana ( ) grave ( ) <u>muito grave</u> (x)</p> <p><b>A.2 Intensidade</b>  Muito forte ( ) <u>forte</u> (x) mediana ( ) fraca ( ) muito fraca ( )</p> <p><b>A.3 Timbre</b>  Hipertimbrada ( ) <u>timbrada com vibrato</u> (x) timbrada ( ) hipotimbrada ( )</p> <p><b>A.4 Efeitos supraglóticos nasais</b>  Nasalizada ( ) <u>adequada</u> (x) denasalizada ( )</p> <p><b>A.5 Efeitos supraglóticos faringorais</b>  Muito clara ( ) clara ( ) descaracterizada ( ) escura ( ) <u>muito escura</u> (x)</p>
<p><b>B. Emissão</b></p> <p><b>B.1 Sonorização inicial</b>  <u>Adequada</u> (x) golpe de glote ( ) crepitação ( )</p> <p><b>B.2 Energia de emissão</b>  Excessiva ( ) <u>vigorosa</u> (x) suficiente ( ) frágil ( ) insuficiente ( )</p> <p><b>B.3 Diretividade do sopro</b>  Supramedial ( ) <u>medial posterior alta</u> (x) medial ( ) medial posterior baixa ( ) inframedial ( ) baixa com <i>vibrato</i> ( ) muito baixa ( )</p> <p><b>B.4 Modalidade de emissão</b>  De esforço ( ) <u>modal plena</u> (x) atenuada ( ) oralizada ( )</p>
<p><b>C. Expressão</b></p> <p><b>C.1 Nitidez articulatória</b>  Rebuscada ( ) <u>marcante</u> (x) satisfatória ( ) reduzida ( ) prejudicada ( )</p> <p><b>C.2 Ritmo tonal</b>  Marcante ( ) <u>satisfatório</u> (x) monótono ( )</p> <p><b>C.3 Ritmo acentual</b>  Ágil inacentuado ( ) ágil acentuado ( ) <u>equilibrado</u> (x) lento acentuado ( ) lento inacentuado ( )</p> <p><b>C.4 Ritmo cronal</b>  <u>Equilibrado</u> (x) precipitado ( ) precipitado com supressão de sílabas ( ) alongado ( ) alongado com supressão de sílabas ( )</p>

**Quadro 3.15 – Comparativo dos resultados – voz falada**

	<b>Diogo Vilela</b>	<b>Diogo/Cauby</b>	<b>Cauby Peixoto</b>
<b>A. Qualidade vocal</b>			
A.1. Altura tonal	Grave	Mediana	Muito grave
A.2 Intensidade	Forte	Mediana	Forte
A.3 Timbre	Timbrada	Timbrada	Timbrada com <i>vibrato</i>
A.4 Efeitos supraglóticos nasais	Adequada	Adequada	Adequada
A.5 Efeitos supraglóticos faringorais	Escura	Escura	Muito escura
<b>B. Emissão</b>			
B.1 Sonorização inicial	Adequada	Adequada	Adequada
B.2 Energia de emissão	Vigorosa	Suficiente	Vigorosa
B.3 Diretividade do sopro	Medial posterior baixa	Medial posterior alta	Medial posterior alta
B.4 Modalidade de emissão	Atenuada	Atenuada	Plena
<b>C. Expressão</b>			
C.1 Nitidez articulatória	Rebuscada	Marcante	Marcante
C.2 Ritmo tonal	Marcante	Marcante	Satisfatório
C.3 Ritmo acentual	Equilibrado	Equilibrado	Equilibrado
C.4 Ritmo cronal	Equilibrado	Alongado	Equilibrado

<b>Parâmetros modificados por Diogo Vilela na voz falada</b>	<b>Parâmetros modificados que se aproximaram da voz de Peixoto</b>
Altura Tonal	_____
Intensidade	_____
Energia de Emissão	_____
Diretividade do sopro	Diretividade do Sopro
Nitidez articulatória	Nitidez Articulatória
Ritmo cronal	_____

No sistema de qualidade vocal, em relação à altura tonal, Diogo apresenta na fala espontânea a voz grave. Quando em cena, Diogo apresenta um registro mediano na voz, esta mudança é decorrente sobretudo da mudança da diretividade do sopro, medial posterior alta. Diogo ao reproduzir a mesma diretividade de Cauby acaba atenuando um pouco mais a voz trazendo-a para a altura mediana. Já o cantor apresenta sua fala espontânea com registro muito grave. Em relação à intensidade, Diogo apresenta um padrão forte, mas em cena esta se apresenta mediana. A intensidade de Cauby em sua fala espontânea é forte.

O timbre de Diogo é o mesmo na fala espontânea e na voz cênica, timbrado, equilibrado. Já o cantor, em virtude de sua voz muito grave, de sonoridade marcante se apresenta timbrada com *vibrato*.

Quanto aos efeitos supraglóticos nasais nas três análises encontramos o mesmo resultado: adequada. Na avaliação dos efeitos supraglóticos faringorais, Vilela mantém o padrão escuro, enquanto Cauby o muito escuro.

Na análise do sistema de emissão, na sonorização inicial das três avaliações encontramos o padrão adequado. Quanto à energia de emissão, Diogo Vilela apresenta uma energia de emissão vigorosa tal qual Cauby Peixoto. Em cena, porém, apresenta o grau suficiente com impulso moderado de emissão. No ítem que avalia a diretividade do sopro, encontramos a primeira transformação em busca da voz do cantor. Enquanto na fala espontânea apresenta diretividade medial posterior baixa, com maior foco na orofaringe, em cena Diogo utiliza o foco medial posterior alto indicando que o sopro respiratório tem seu foco principal no palato posterior com uma valorização do efeito claro oral. Na modalidade de emissão, Diogo tem uma emissão tranquila sem esforço ou distorção caracterizada pelo padrão atenuado. Repete o mesmo padrão em cena sendo coerente com a imagem de que Cauby fala de forma suave. Na análise do canto encontramos o grau modal pleno.

Na análise do sistema de expressão, encontramos a segunda modificação realizada por Diogo que encontra consonância com Cauby no item nitidez articulatória. Assim, Diogo que apresenta nitidez articulatória rebuscada, com articulação preciosa, modifica para o grau marcante tal qual o cantor. O ator reproduz bastante a forma de falar de Cauby utilizando formas de vogais e mudanças, sobretudo, nos fonemas /s/ e /R/ apresentando este último de forma rolada, comum na fala, até meados do século XX. No ritmo tonal, na avaliação da entonação, se observa que Diogo a apresenta de forma marcante na fala espontânea e em cena. Cauby Peixoto, apesar de ser bastante expressivo, apresenta a entonação de forma satisfatória. Quanto ao ritmo acentual, que diz respeito à velocidade, encontramos o resultado equilibrado nas três análises. Por último, no estudo do ritmo cronal, relativo à duração das unidades articuladas, a fala espontânea de Diogo se apresenta de forma equilibrada sendo semelhante à do cantor. Quando em cena, Diogo apresenta certo alongamento das sílabas tônicas, evidenciando-as. Este efeito realmente nos faz lembrar de Cauby, mas na amostra analisada não encontramos ritmo alongado na fala espontânea do cantor. Pode-se pressupor que, neste caso, Vilela tenha evidenciado este aspecto apresentado pelo cantor em alguns momentos para colaborar com sua caracterização vocal com Cauby Peixoto.

### **3.3.2.2 – Voz cantada**

Diogo afirma que se dedicou bastante ao seu trabalho de canto. Relata uma rotina de aproximadamente quinze anos de estudos de canto com o professor Vitor Prochet. Estudava as canções de Cauby Peixoto acompanhando o cantor ao ouvir seus CDs. Para Vilela isto é muito importante para que o ator possa adquirir certa mimese sobretudo com a respiração de quem se vai interpretar. (Anexo 2:157) Ao interpretar Cauby Peixoto um dos focos do cantor era trabalhar suas notas agudas, para se aproximar o máximo possível de Cauby. Outra característica que observa na voz cantada de Cauby Peixoto e que Vilela trouxe para sua

interpretação de seu personagem era relativa a intensidade. Ele descreve a voz do cantor como grandiosa com a sensação do canto em FM em oposição à fala mais contida e menos intensa (em AM).

**Quadro 3.16 – Resultado da análise da voz cantada de Diogo Vilela – protocolo da análise da voz cantada**

<b>Nome:</b> Diogo Vilela – canção <i>Eu Sou o que Sou</i>
<p><b>A. Qualidade vocal</b></p> <p><b>A.1 Altura tonal</b>  Muito aguda ( ) aguda ( ) mediana ( ) <u>grave</u> (x) muito grave ( )</p> <p><b>A.2. Intensidade</b>  <u>Forte</u> (x) mediana ( ) fraca ( )</p>
<p><b>B. Emissão</b></p> <p><b>B.1 Energia de emissão</b></p> <p><b>B.1.1 Sonorização inicial</b>  <u>Suave</u> (x) brusca ( ) equilibrada ( )</p> <p><b>B.1.2 Sustentação</b>  <u>Eficaz</u> (x) ineficaz ( )</p> <p><b>B.1.3 Finalização das frases</b>  <u>Eficaz</u> (x) precipitada ( ) ineficaz ( )</p> <p><b>B.1.4 Soprosidade</b>  <u>Ausência</u> (x) presença ( )</p> <p><b>B.2 Diretividade do sopro</b></p> <p><b>B.2.1. Ressonância nasal</b>  Nasalizada ( ) <u>adequada</u> (x) denasalizada ( )</p> <p><b>B.2.2 Cor</b>  Clara ( ) <u>escura</u> (x)</p> <p><b>B.2.3 Metal</b>  <u>Ausência</u> (x) presença ( )</p>
<p><b>C. Expressão</b></p> <p><b>C.1 Nitidez articulatória</b>  <u>Satisfatória</u> (x) reduzida ( )</p>
<p><b>D. Ornamentos</b></p> <p><b>D.1 Vibrato</b>  Ausência ( ) presença (x)</p> <p><b>D.2 Portamento</b>  <u>Ausência</u> (x) presença ( )</p>

**Quadro 3.17 – Resultado da análise da voz cantada de Diogo Vilela em cena – protocolo da análise da voz cantada**

<p><b>Nome:</b> Diogo Vilela em cena – canção <i>Bastidores</i></p>
<p><b>A. Qualidade vocal</b></p> <p><b>A.1 Altura tonal</b>  Muito aguda ( ) aguda ( ) mediana ( ) <u>grave</u> (x) muito grave ( )</p> <p><b>A.2. Intensidade</b>  <u>Forte</u> (x) mediana ( ) fraca ( )</p>
<p><b>B. Emissão</b></p> <p><b>B.1 Energia de emissão</b></p> <p><b>B.1.1 Sonorização inicial</b>  <u>Suave</u> (x) brusca ( ) equilibrada ( )</p> <p><b>B.1.2 Sustentação</b>  <u>Eficaz</u> (x) ineficaz ( )</p> <p><b>B.1.3 Finalização das frases</b>  <u>Eficaz</u> (x) precipitada ( ) ineficaz ( )</p> <p><b>B.1.4 Soprosidade</b>  <u>Ausência</u> (x) presença ( )</p> <p><b>B.2 Diretividade do sopro</b></p> <p><b>B.2.1 Ressonância nasal</b>  Nasalizada ( ) <u>adequada</u> (x) denasalizada ( )</p> <p><b>B.2.2 Cor</b>  Clara ( ) <u>escura</u> (x)</p> <p><b>B.2.3 Metal</b>  <u>Ausência</u> (x) presença ( )</p>
<p><b>C. Expressão</b></p> <p><b>C.1 Nitidez articulatória</b>  <u>Satisfatória</u> (x) reduzida ( )</p>
<p><b>D. Ornamentos</b></p> <p><b>D.1 Vibrato</b>  Ausência ( ) <u>presença</u> (x)</p> <p><b>D.2 Portamento</b>  Ausência ( ) <u>presença</u> (x)</p>

**Quadro 3.18 – Resultado da análise da voz cantada de Cauby Peixoto – protocolo da análise da voz cantada**

<p><b>Nome:</b> Cauby Peixoto – canção <i>Bastidores</i></p>
<p><b>A. Qualidade vocal</b></p> <p><b>A.1 Altura tonal</b>  Muito aguda ( ) aguda ( ) mediana ( ) <u>grave</u> (x) muito grave ( )</p> <p><b>A.2 Intensidade</b>  Forte ( ) <u>mediana</u> (x) fraca ( )</p>
<p><b>B. Emissão</b></p> <p><b>B.1 Energia de emissão</b></p> <p><b>B.1.1 Sonorização inicial</b>  <u>Suave</u> (x) brusca ( ) equilibrada ( )</p> <p><b>B.1.2 Sustentação</b>  <u>Eficaz</u> (x) ineficaz ( )</p> <p><b>B.1.3 Finalização das frases</b>  <u>Eficaz</u> (x) precipitada ( ) ineficaz ( )</p> <p><b>B.1.4 Soprosidade</b>  Ausência ( ) <u>presença</u> (x)</p> <p><b>B.1.5 Ocorrência de esforço na produção vocal</b>  <u>Ausência</u> (x) presença ( )</p> <p><b>B.2 Diretividade do sopro</b></p> <p><b>B.2.1 Ressonância nasal</b>  Nasalizada ( ) <u>adequada</u> (x) denasalizada ( )</p> <p><b>B.2.2 Cor</b>  Clara ( ) <u>escura</u> (x)</p> <p><b>B.2.3 Metal</b>  <u>Ausência</u> (x) presença ( )</p>
<p><b>C. Expressão</b></p> <p><b>C.1 Nitidez articulatória</b>  <u>Satisfatória</u> (x) reduzida ( )</p>
<p><b>D. Ornamentos</b></p> <p><b>D.1 Vibrato</b>  Ausência ( ) <u>presença</u> (x)</p> <p><b>D.2 Portamento</b>  Ausência ( ) <u>presença</u> (x)</p>

**Quadro 3.19 – Comparativo de resultados – voz cantada**

	<b>Diogo Vilela</b>	<b>Diogo/Cauby</b>	<b>Cauby Peixoto</b>
<b>A. Qualidade vocal</b>			
A.1 Altura tonal	Grave	Grave	Grave
A.2 Intensidade	Forte	Forte	Mediana
<b>B. Emissão</b>			
B.1 Energia de emissão			
B.1.1 Sonorização inicial	Suave	Suave	Suave
B.1.2 Sustentação	Eficaz	Eficaz	Eficaz
B.1.3 Finalização de frases	Eficaz	Eficaz	Eficaz
B.1.4. Soprosidade	Ausência	Ausência	Presença
B.2 Diretividade do sopro			
B.2.1 Ressonância nasal	Adequada	Adequada	Adequada
B.2.2 Cor	Escura	Escura	Escura
B.2.3 Metal	Ausência	Ausência	Ausência
<b>C. Expressão</b>			
C.1 Nitidez articulatória	Satisfatória	Satisfatória	Satisfatória
<b>D. Ornamentos</b>			
D.1 <i>Vibrato</i>	Presença	Presença	Presença
D.2 Portamento	Ausência	Presença	Presença

<b>Parâmetros modificados por Diogo Vilela na voz cantada</b>	<b>Parâmetros modificados que se aproximaram da voz cantada de Cauby Peixoto</b>
Portamento	Portamento

Na análise da altura tonal, as três avaliações apresentam frequência grave, sendo que em cena ao interpretar a canção *Bastidores* Diogo utiliza a mesma tonalidade que Cauby.

Quanto à intensidade, Diogo canta sempre com intensidade forte nas duas canções analisadas. Já Cauby canta com intensidade mediana.

Quanto à sonorização inicial, nas três análises encontramos uma emissão suave ainda que Diogo cante com forte intensidade e apresente leve constrição faríngea ao cantar. As análises também coincidem no grau eficaz na avaliação da sustentação do ar e de finalização das frases. Quanto à sopro, Diogo não apresenta tal efeito no canto, mas Cauby utiliza um pouco da sopro de forma estilística, com emissão suave. Na avaliação da diretividade do sopro, as três análises apresentam ressonância nasal adequada e cor escura, característica de vozes graves.

Também na verificação da expressão as três análises se apresentam de forma satisfatória.

Na verificação dos ornamentos utilizados, Diogo Vilela utiliza, ou tenta se aproximar do *vibrato*, efeito de difícil execução. Quanto ao uso de portamento, na primeira canção Diogo não utiliza o portamento, utilizando-o em *Bastidores*, tal qual Cauby. O portamento é um ornamento muito utilizado por cantores românticos da Época de Ouro do rádio.

### **3.4 – Análise complementar**

Para complementar as análises perceptoauditivas realizadas neste trabalho, será apresentada, também, uma análise das observações visuais realizadas ao assistir aos espetáculos. Para produzir as mudanças vocais, o ator conta com o suporte de seu corpo inteiro e muitas vezes pode-se observar que as mudanças na postura corporal do ator podem trazer mudanças evidentes no resultado sonoro desta voz.

Nos espetáculos estudados foram observados mudanças expressivas, sobretudo a expressão facial, e mudanças articulatórias, contribuindo para a mudança de comportamento habitual do cantor. Vamos aqui levantar as principais ocorridas.

### **3.4.1 – Dolores**

Conforme já colocado, as mudanças feitas pela atriz Soraya Ravenle se processam principalmente na voz cantada. Observamos que Soraya Ravenle, normalmente quando canta apresenta uma postura de lábios mais em posição de sorriso, o que traz uma característica sonora de uma voz com um pouco mais de metal, um som percebido bem na frente. Para interpretar Dolores, Soraya modifica essa característica, cantando com a boca um pouco mais arredondada, com maior abertura horizontal e elevação de palato mole. Tal movimento proporciona uma percepção de uma voz mais escura com um pouco mais de suavidade.

Essa postura permanece durante quase todo o espetáculo trazendo mais suavidade à voz, e percepção de uma voz de cor mais escura e grave, características mais constantes na voz de Dolores. Soraya, na entrevista para o presente trabalho, descreve a voz de Dolores Duran como gorda, cheia. Com essas posturas faciais a atriz consegue reproduzir uma voz com as características identificadas por ela na voz cantada de Dolores Duran.

Uma exceção é percebida no espetáculo quando Soraya faz Dolores criança, modificando a voz falada e a cantada, na canção *Vereda Tropical*. Modifica a postura bucal, posicionando os lábios em sorriso, pouca elevação de palato mole, buscando uma emissão mais clara, características das vozes infantis.

### **3.4.2 – Cauby! Cauby!**

Diogo Vilela modifica a voz falada e a voz cantada. Na voz falada, realiza diversas variações que serão evidenciadas no sistema de expressão. Apresenta alterações na forma de emissão dos fonemas no intuito de aproximar-se da entonação, da musicalidade da voz de Cauby Peixoto. De forma mais acentuada no início do espetáculo, há uma distorção no fonema /s/ fazendo que a percepção de seu som se aproxime mais do fonema /ch/. Quando

assisti ao vídeo do espetáculo pela primeira vez percebi tal movimento. Na peça, no trecho relativo ao início da carreira, assim que começa a trabalhar com o empresário Di Veras, Cauby muda seu visual, orientado por seu empresário Di Veras, e uma das ações promovidas por ele é uma ida ao dentista para “consertar” os dentes separados. Quando há espaço entre os dentes, chamados de diastema, pode existir escape de ar entre eles distorcendo o fonema /s/ como afirma Marchesan (1999: 61). Quando entrevistei Diogo perguntei a ele se havia feito alguma mudança específica, pois, depois da ação do dentista, essa distorção do /s/ diminui um pouco. Diogo respondeu que não sabia se havia feito.

Posso até ter feito sim, mas não por virtuosismo, mas de tanto eu estudar aquilo. Mas a diferença mesmo foi que eu fazia assim: eu mostrava os dentes, não eram tortos, mas todo mundo achava que eu estava de dentadura. Depois eu mostrava o próprio dente sorrindo lindo como se fosse perfeito, todo mundo achava perfeito. É a tal da ilusão! (anexo:178)

Ao observar o desempenho do ator, nota-se que ele projeta seus dentes superiores para fora diminuindo e tensionando o tamanho de seu lábio superior e depois da intervenção odontológica cênica ele volta a posicionar seus dentes e lábio de forma natural.

Diogo também modifica a emissão do /R/ produzindo um som mais rolado. Embora Diogo mantenha o palato elevado na fala e no canto, podem ser percebidas mudanças nos lábios do ator, se posicionando sobretudo na fala em posição de sorriso, modificando a forma das vogais para se aproximar da entonação utilizada pelo cantor.

Outra mudança percebida na fala do ator diz respeito à emissão das vogais, Diogo consegue reproduzir a forma com que Cauby diz as vogais, com a boca em postura de sorriso, ainda que o cantor fale utilizado uma abertura interna da boca e o levantamento do palato alto.

## Conclusão

A voz, veículo da expressão e comunicação humana, é também uma marca de sua identidade, tal qual descreveu Mladen Dólar. Não existem duas vozes iguais. A matéria que confere essa individualidade à voz não tem nenhuma relação com o significado, nem pode ser definida pela linguística. O que traz à voz essa condição de propriedade está em sua dimensão não verbal. Uma voz é formada por diversas informações sonoras, várias características que, combinadas, moldam uma voz como a ouvimos. Tal qual uma impressão digital, o som de uma voz pode imediatamente revelar seu dono.

O ator ao criar um personagem que existiu na história recente se defronta com o desafio de trazer à cena aquela figura conhecida pelo público, que, ao assistir tais espetáculos, deseja encontrar no palco algo que o faça identificar o personagem biografado. No teatro musical biográfico, tais personagens são cantores, sendo suas vozes, por isso, um importante ponto de contato com o público. Por isso, além de alguma semelhança física, o espectador também busca encontrar na interpretação do ator traços que o remetam à lembrança da voz do ídolo.

Conforme o descrito por Bulhões-Carvalho, uma das premissas deste gênero é conseguir um resultado que permite “confundir dramaturgia ficcional com relato (auto)biográfico pela forte ilusão de presença.”(2009:92). Ao assistir espetáculos musicais biográficos se pode perceber tal cuidado em toda a montagem, mas principalmente no trabalho dos atores e em sua caracterização.

Dessa forma, a voz do personagem biografado é matéria de estudo do ator em seu processo de composição vocal, sobretudo a voz cantada desse cantor, de maior

reconhecimento do público. Tal cuidado não significa necessariamente que a voz deva ser igual ou uma imitação do cantor biografado, mas ainda dentro dessa intenção de ilusão da presença, é importante produzir um resultado que remeta o espectador à lembrança do homenageado.

Nos espetáculos estudados, uma aproximação com a voz dos homenageados foi uma questão para os atores em seus processos de construção do personagem. Tanto Soraya Ravenle quanto Diogo Vilela relatam seus esforços em busca de uma percepção sobre a pessoa que iriam viver no palco e dentro das características e sentimentos que se apropriaram em suas composições, traços que fizessem lembrar a voz do cantor.

Em *Dolores*, que retrata a vida e obra de Dolores Duran, a voz cantada é realmente o maior ponto de contato, pois como ela morreu em 1959, acredito ter o seu registro de voz falado ficado mais distante da memória do público, estando mais presentes suas interpretações e composições.

O caso de Cauby Peixoto, homenageado no espetáculo *Cauby! Cauby!* é um pouco diferente. O cantor, ainda vivo, é dono de uma figura e voz inconfundíveis. Sua voz rica de expressão pode ser facilmente reconhecida. Neste caso voz falada e voz cantada estão profundamente ligadas à imagem do cantor.

Assim, para o ator, trazer em sua composição vocal algumas das características dessa voz é trazer certa credibilidade à sua interpretação e o auxilia a criar a ilusão de o que vê no palco é o próprio cantor revivido.

A partir dos dados levantados com o depoimento dos atores e a análise dos dados realizados com a aplicação dos protocolos de avaliação, pudemos observar que efetivamente existiu nos casos estudados preocupação dispensada à construção vocal do personagem objetivando produzir uma semelhança com o cantor biografado.

Acredito que só o fato de estar em cena traz ao ator uma atenção maior sobre sua voz trazendo mudanças de algumas características encontradas em sua fala espontânea para que o conteúdo de seu texto possa ser mais bem compreendido. A técnica vocal conhecida por cada um será empregada para que o melhor resultado vocal possa aparecer em sua interpretação.

Outra necessidade do ator, para este tipo de espetáculo, é ter fluência no canto para que possa interpretar as canções do repertório do biografado. Nas entrevistas concedidas os dois atores, Soraya Ravenle e Diogo Vilela contam de sua aplicada relação de estudo com a música. Soraya, também cantora, relata que nos últimos 20 anos mantém aulas regulares de canto. Diogo, que se classifica como um ator que sabe cantar, também demonstra a importância de seus estudos na área de canto, que realiza há 15 anos.

Nos espetáculos estudados os atores afirmam terem feito mudança em suas vozes para interpretar tais personagens. Algumas mudanças realizadas pelos atores em suas vozes foram planejadas, racionais e conscientes. Na maioria, porém, tais transformações ocorreram num contexto maior, pela percepção que os atores tiveram sobre o indivíduo a quem iriam representar no teatro. A voz, nesses casos, era mais uma ferramenta no auxílio de construção de uma característica ou emoção atribuída ao ídolo homenageado. Conforme o descrito nos estudos da psicodinâmica vocal, algumas características vocais nos permitem criar uma correlação com as características de uma pessoa ou seu estado emocional em determinado momento. Dessa forma, para demonstrar alguma característica atribuída pelo ator a seu personagem, a voz também acabava por ser modificada para auxiliar a criar tal sensação que desejava ser destacada. Assim foram produzidas mudanças vocais para expressar que Dolores Duran era uma pessoa alegre, ou para demonstrar conta que Cauby Peixoto falava por reticências. Nesses casos, a voz não era a construção em si, mas apenas consequência de um comportamento global reproduzido.

Soraya Ravenle realizou várias mudanças, talvez mais do que ela tenha suposto, em princípio. Para a voz falada, que não havia um projeto de mudanças, pois não conseguiu incluir em suas pesquisas registros da voz falada de Dolores, Soraya partiu de uma impressão que a cantora era alegre e brincalhona, a imagem vocal, de acordo com a psicodinâmica vocal para essa informação é de uma voz mais leve, clara. Com isso, mesmo sem conhecer a voz falada de Dolores Duran, pôde se aproximar em vários parâmetros como timbre, efeitos supraglóticos nasais e faringorais, nitidez articulatória, ritmo acentual e ritmo cronal.

Em sua fala espontânea, Soraya apresenta uma fala mais acelerada, embora o que fale seja inteligível. Ao entrar em cena isso se modifica completamente e Soraya consegue organizar melhor seu ritmo produzindo uma maior clareza em seu sistema de expressão.

Para a voz cantada, o objetivo de Soraya Ravenle era produzir uma voz mais cheia e encorpada e para isso fez mudanças em sua articulação alterando sua embocadura habitual para cantar, geralmente com os lábios mais em postura de sorriso em uma boca de formato mais redondo, mudou também um pouco a frequência com que cantava criando uma voz mais mediana, semelhante à de Dolores Duran. Suas mudanças na voz cantada para uma aproximação com a voz da cantora ocorreram em altura tonal, cor e metal.

Diogo Vilela sabia que sua voz apresentava semelhanças, tanto no canto quanto na fala, com a voz de Cauby Peixoto. Este foi um dos fatores que o levou a desejar reviver no teatro a carreira do ídolo. As mudanças sonoras que produziu, por essa razão, não foram tão numerosas. Diogo Vilela modifica nos parâmetros diretividade do sopro e nitidez articulatória. Quando modifica o parâmetro diretividade, acaba por alterar também de forma diferente de Cauby a altura tonal que acaba se tornando mediana na adaptação feita por Vilela para atingir o som mais oralizado de Cauby. Diogo, porém, conseguiu produzir um padrão articulatório de extraordinária semelhança com a fala de Cauby conseguindo reproduzir em sua fala a forma com que Cauby pronuncia as vogais e, sobretudo os fonemas /s/ com o som

levemente distorcido e o /R/ rolado característica na fala radialística até meados do século XX. Tais mudanças se perpetuam durante todo o espetáculo evidenciando o preciosismo do trabalho de Vilela, de tal forma, que ao mostrar o CD compilado com as vozes para este trabalho, alguns ouvintes ficaram na dúvida ao ouvirem o ator em cena, se não estariam ouvindo o verdadeiro Cauby Peixoto.

Na voz cantada, Diogo tenta manter os padrões articulatórios encontrados em sua composição, e apresenta muitos parâmetros iguais ao ser comparado com a análise de Cauby Peixoto, reforçando a impressão de que realmente o cantor e o ator possuem traços semelhantes em sua voz. Vilela tinha como imagem para a construção da voz cantada a voz que descreve como a voz em FM: grandiosa com volume. Para conseguir tais efeitos acaba por produzir uma voz forte e apresenta uma leve produção de esforço. Soma-se a isto a necessidade de projeção no palco o que se traduz como uma dificuldade maior.

Tanto Soraya Ravenle quanto Diogo Vilela relatam que suas maiores preocupações foram relativas à voz cantada, seja pela falta de referências para a voz falada de Dolores Duran seja pelo desafio sentido por Diogo Vilela ao pesquisar uma das vozes mais emblemáticas da música popular brasileira o que o fez estudar por três anos, num trabalho bastante intensivo. Ao ouvir seus relatos, pude perceber um maior cuidado em se aproximar da voz cantada dos homenageados. Acredito que tal cuidado se deva ao fato de que a voz cantada de um cantor seja o principal elo com o público, aquilo que este pretende encontrar quando assiste no teatro à história de seu ídolo revivida por um ator. Observei também maior facilidade para trazer informações sobre o canto. Ambos conseguiram definir melhor as mudanças realizadas no canto e estas foram conscientemente desejadas e trabalhadas. Atribuo esta facilidade ao fato de a voz cantada ser mais ligada à forma: como se faz, à maneira como se faz do que ao conteúdo como na fala. Assim ao estudar a voz cantada o objetivo era apreender a forma de execução de uma canção, suas limitações vocais, suas possibilidades

interpretativas. Ao contrário a voz falada intimamente ligada à emoção do indivíduo é mais difícil de ser depurada, separada do indivíduo como um todo.

É importante destacar o impressionante trabalho de composição desses dois atores, que, com sensibilidade e inteligência em suas interpretações, conseguiram imprimir personagens em afinidade com o modelo real, tornando seus personagens críveis para a numerosa plateia que os assistiu em busca de reavivar suas memórias de um passado recente.

Para terminar, neste trabalho, apresentamos algumas considerações sobre o teatro musical biográfico, abrindo uma pequena discussão sobre a voz cantada no teatro musical brasileiro. De acordo com os profissionais entrevistados os musicais brasileiros apresentam uma estética própria de interpretação ligada à forma de interpretação da música brasileira bem como à fonética do português brasileiro que deve ser mantida em detrimento da qualidade das interpretações. Nos musicais vindos da Broadway são utilizadas técnicas para interpretação também relativas à língua americana. Tais técnicas são utilizadas na interpretação desses musicais aqui, ainda que as letras das canções sejam vertidas para o português brasileiro com fonética distinta da americana. Tal uso pode ser uma exigência do mercado, e uma exigência de produtores, diretores do espetáculo ou diretores musicais. O ator/cantor necessita de certa fluência entre as técnicas e estilos de canto para poder participar dos diferentes tipos de musical. Mirna Rubim acredita que cantores que já cantem em inglês há muito tempo podem acabar adquirindo uma emissão mais americanizada e Glória Calvente destaca que determinados atores/cantores acabam ficando mais ligados à técnica que estudam sentindo dificuldade nessa fluência. Felipe Abreu aponta para a grande diferença, sobretudo nas vozes femininas, pois no canto brasileiro, principalmente a partir do final do século XX, se privilegia cantoras com vozes mais quentes e graves em oposição ao canto Broadway em que as cantoras têm vozes agudas e penetrantes. Já Pedro Lima acredita que mesmo nos musicais da Broadway encenados aqui as canções devam ser interpretadas como música brasileira sem

o acento americano mantendo uma sonoridade brasileira. Josimar Carneiro também defende que o ator/cantor deva ter personalidade ao interpretar a canção. Todos são unânimes ao defender que os musicais brasileiros devem ser interpretados mantendo essa sonoridade, a grande importância rítmica da música brasileira e a importância na valorização da fonética da língua.

Espero, por fim, que este trabalho possa contribuir de forma positiva para os estudos dos musicais brasileiros, auxiliando o ator a entender melhor o seu processo vocal e que isso possa enriquecer sua aquisição técnica e fluência no uso de sua voz. Espero que os questionamentos e lacunas abertas aqui, também, auxiliem o surgimento de novas pesquisas nesta área.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte – um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG 2006.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- ALBIN, Ricardo Cravo. Ah! Dolores. *Jornal O Dia*, 25 jan. 1999. O Dia D. Música Popular. p. 3.
- ALEIXO, Fernando. *Corporeidade da voz – a voz do ator*. Campinas: Komedi, 2007.
- ALMEIDA, Rachel. A explosão dos musicais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 mar. 2007. Caderno B. p. 4.
- ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção; COSTA, Henrique Olival. *Voz cantada – evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo: Lovise, 1998.
- ARISTÓTELES. *A arte poética*. Tradução Paulo Costa Galvão. Edição eBooksBrasil, 1999. Disponível em: <[www.culturalbrasil.org/poética/artepoética\\_aristoteles.htm](http://www.culturalbrasil.org/poética/artepoética_aristoteles.htm)>. Acesso em: 7 jul. 2010.
- BACOT, Maria Cecília; FACAL, Maria Laura; VILLAZUELA, Gastón. *El uso adecuado de la voz*. Buenos Aires: Márgenes, 1995.
- BARBA, Eugênio. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.
- BEHLAU, Mara Suzana (Org.). *Voz: o livro do especialista*. v. I. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 2001.
- \_\_\_\_\_ (Org.). *Voz: o livro do especialista*. v. II. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 2005.
- BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. *Avaliação e tratamento das disfonias*. São Paulo: Lovise, 1995.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Higiene vocal – cuidando da voz*. São Paulo: Revinter, 1999.
- BEHLAU, Mara; RUSSO, Ieda. *Percepção da fala: análise acústica do português brasileiro*. São Paulo: Lovise, 1993.
- BEHLAU, Mara; ZIEMER, Roberto. Psicodinâmica vocal. In: FERREIRA, Leslie Piccolotto (Org.). *Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia*. São Paulo: Summus, 1988.

BERRY, Cicely. *Voice and the actor*. London: Virgin Books, 2008.

BEVILAQUA, Ana. *Apoteoses corporais – a presença do corpo na cena revisteira na década de 20*. 2001. Dissertação (mestrado em Teatro) Pós-Graduação em Teatro, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BOONE, Daniel; McFARLANE, Stephen C. *A voz e a terapia vocal*. Tradução de Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

BRANDI, Edmée. *Educação da voz falada*. v. 1. Rio de Janeiro: Atheneu, 1984.

\_\_\_\_\_. *Voz falada, estudo, avaliação e tratamento*. Vol I (a) e Vol II (b) Rio de Janeiro: Atheneu, 1990.

\_\_\_\_\_. *Disfonias, avaliar para melhor tratar*. São Paulo: Atheneu, 1996

\_\_\_\_\_. *Escalas Brandi de Avaliação da Voz Falada*. São Paulo: Atheneu, 1996.

\_\_\_\_\_. *Você e eu – entre nós a voz*. Rio de Janeiro: Revinter, 2007.

BRANDI, Edmée; FERREIRA, Irandy; GARCIA, Angela; LOPES. *Critérios de avaliação vocal*. 1991. Tese (Doutorado em Fonoaudiologia) – Universidade Estácio de Sá e Universidade del Museo Social: Rio de Janeiro/Buenos Aires.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Tradução de Fiamma Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria. Diz isto cantando: notas sobre o teatro musical Biográfico Contemporâneo. In XIV Congresso Internacional de Teatro Internacional Iberoamericano y Argentino (GETEA – Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano de La Facultad de Filosofia Y letras da Universidad de Buenos Aires), 2005.

\_\_\_\_\_. Por um teatro de apropriações – O musical biográfico carioca. *Revista Sinais de Cena* da Associação Portuguesa de críticos teatrais, Lisboa, n.12, dez 2009, p 91-98. disponível pelo endereço [www.apcteatro.org/output/index.asp?o=7&ol=12](http://www.apcteatro.org/output/index.asp?o=7&ol=12)

CALABRIA, Daniella. As dores e os amores de uma diva. *Jornal Extra*, 6 jan. 1999. Sessão Extra. p. 6.

CALVENTE, Ana Lúcia de Alcantara. *A outra voz do cantor – estudo sobre a voz falada do cantor popular*. Monografia (Pós-graduação em Voz Falada) – Universidade Estácio de Sá e Instituto Edmée Brandi.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

DINVILLE, Clair. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

- DOLAR, Mladen. *His Master's Voice – Eine theorie der Stimme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- ESTIENNE, Françoise. *Voz falada voz cantada – avaliação e terapia*. Trad. Daniela Teixeira Siqueira. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter. 2004.
- FAOUR, Rodrigo. Para enfeitar a noite de Dolores. *Jornal Tribuna da Imprensa*, 6 jan. 1999. Tribuna Bis. p. 1.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERREIRA, Leslie Piccolotto Uma pesquisa, uma proposta, um livro: três histórias que se cruzaram. In: FERREIRA, Leslie et al. *Voz profissional: o profissional da voz*. Carapicuíba, São Paulo: Pró-Fono Departamento Editorial, 1995.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Trabalhando a voz*. São Paulo: Summus, 1998.
- FISCHER, Lionel. Montagem revela uma estrela. *Jornal Tribuna da Imprensa*, 13 jan. 1999. Tribuna Bis. Teatro/Crítica. p. 2.
- FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.
- GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997
- GRAÇA, Eduardo. No palco, com Dolores. *Jornal do Brasil*, 6 jan. 1999. Caderno B. p. 5.
- GRANDINETTI JR., Egídio. “Dolores” abre temporada pré-Broadway. *Jornal Folha de São Paulo*, 21 de outubro de 1999. Folha Acontece. p. 1.
- GREEN, Stanley. *Encyclopedia of the musical theatre*. New York: Da Capo Press, 1980.
- \_\_\_\_\_. *The world of musical comedy*. San Diego: Da Capo Press, 1984.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Busca de um teatro pobre*. Tradução Aldomar Conrado. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HANAYAMA, Eliana Midori TSUJI, Domingos Hiroshi E PINHO, Sílvia. Voz metálica. Revista online do CEFAC v.6 no. 4, outubro-dezembro de 2004. Disponível em [www.cefac.br/revista/revista64/Artigo%2014.pdf](http://www.cefac.br/revista/revista64/Artigo%2014.pdf)
- HELIODORA, Barbara. Um prazer sonoro nos acordes de Dolores. *Jornal O Globo*. Segundo Caderno. Teatro/Crítica. p. 4.
- HIRANO, Minoru. Vocal mechanisms in singing: laryngological and phoniatric aspects. *Journal of Voice*, New York, v. 2, n. 1, p. 51-69, 1988.
- LOPES, Clarisse Mendes. *O ensino da voz na formação do ator*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

LOPES, Sara Pereira. *Diz isso cantando – a vocalidade poética e o modelo brasileiro*. 1997. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. Assim falou a revista. *O Percevejo*, v. 12, n. 13, p. 42-53, 2004.

\_\_\_\_\_. *Do canto popular e da fala poética*. 2007. Disponível em: <[www.eca.usp.br/salapreta/pdf07/SP07](http://www.eca.usp.br/salapreta/pdf07/SP07)>.

LUIZ, Macksen. Roteiro musical é superior ao resultado teatral. *Jornal do Brasil*, 9 jan. 1999. Caderno B. Crítica teatro. p. 4.

\_\_\_\_\_. Em busca de um sotaque nacional. *Jornal do Brasil*, 14 mar. 2007. Caderno B. p. 3.

MARCHESAN, Irene Queiroz. *Motricidade Oral – Visão clínica do trabalho fonoaudiológico integrado com outras especialidades*. São Paulo: Pancast, 1999.

MARINHO, Flávio. *Cauby! Cauby!* Rio de Janeiro: Imago, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLER, Richard. *The structure of singing: system and art in vocal technique*. New York: Wadsworth Group/thomson Learning, 1996.

MYSACK, Edward D. *Patologia dos sistemas da fala*. 2. ed. Rio de Janeiro: Atheneu, 1995.

NAIDICH, S.; SEGRE, R.; JACKSON, C. A. *Principios de foniatria – para alumnos y profesionales de canto y dicción*. Buenos Aires: Panamericana, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich W. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OLIVEIRA, Roberta. Dolores. Além da dor. *O Globo*, 13 dez. 1998. Segundo Caderno. p. 1-2.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação – a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PICCOLO, Adriana Noronha. *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PINHO, Sílvia M. Rebelo. *Fundamentos em fonoaudiologia – tratando os distúrbios da voz*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1998.

PINHO, Sílvia; PONTES, Paulo. *Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal*. Série Desvendando os Mistérios da Voz. v. I. Rio de Janeiro: Revinter, 2008.

- QUINTEIRO, Eudisia Acuña. *Estética da voz*. 5. ed. São Paulo: Plexus.
- RANDEL, Don Michael. *The new Harvard dictionary of music*. Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- REIS, Luiz Felipe. Meu destino é ser 'star'. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 7 ago. 2010, Segundo caderno, p. 1.
- ROCHA, Janaína. "Dolores" ou a dor de cotovelo prazerosa. *Jornal O Estado de São Paulo*, 20 nov. 1999. Caderno 2. Fim de Semana. p. 28.
- RUSSO, Ieda Pacheco. *Acústica e psicoacústica aplicadas à fonoaudiologia*. São Paulo: Lovise, 1993.
- SADIE, Stanley (Editor). *Dicionário Grove de Música – edição concisa*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.
- SANCHEZ, Inés Bustos. *Reeducacion de problemas de la voz*. Madrid: Cepe, 1984.
- SANTOS, Juliana Martins. *Aspectos acústicos e fisiológicos do sistema ressonantal vocal como ferramenta para o ensino-aprendizagem do canto lírico*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro).
- SILVA, Beatriz Coelho da. Musical encontra a face alegre de Dolores Duran. *O Estado de São Paulo*, 6 jan. 1999. Caderno 2. Teatro. p. 3.
- STARKE, James. *Bel canto: a history of a vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press. Disponível em: <[www.books.google.com.br](http://www.books.google.com.br)>. Acesso em: 27 jul. 2010.
- SUNDBERG, Johan. *The science of the singing voice*. Dekalb Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.
- TATIT, Luiz. *O cancionista – composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TOLIPAN, Heloisa. Saudade de Dolores Duran. *Jornal do Brasil*, 27 dez. 1998. Caderno B. Coluna Registro. p. 9.
- VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista. In: BRANDÃO, Tânia (Coord.). *O teatro através da história*. v. II. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Entourage Produções Artísticas, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Não adianta chorar – teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas: Unicamp, 1996.
- VIOLA, Izabel Cristina. *Expressividade, estilo e gesto vocal*. Lorena, SP: Instituto Santa Teresa, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – a “literatura medieval”*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

### **Sites**

Site <[www.veja.abril.com.br/30122006/vejarj\\_recomenda.html](http://www.veja.abril.com.br/30122006/vejarj_recomenda.html)>.

Diogo Vilela encarna mito Cauby no teatro. 6 out. 2006 por Pedro Ivo Dubra do Guia Folha. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/ilustrada/ult90U64912.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/ult90U64912.shtml)>.

Site <[www.itaucultural.org.br/aplicexternas/.../index.cfm?... verbete teatro musical](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/.../index.cfm?...verbete%20teatro%20musical)>.

Wikipédia, verbete Diogo Vilela. Acesso em: 5 jan. 2010.

Wikipédia, verbete Soraya Ravenle. Acesso em: 18 dez. 2009.

YouTube. <[www.youtube.com/watch?v=DgPfyUsHRLk](http://www.youtube.com/watch?v=DgPfyUsHRLk)>. Acesso em: 4 ago. 2010.

Site <[www.pimentanamuqueca.com.br](http://www.pimentanamuqueca.com.br)>. Acesso em 10 set. 2010.

Site <[www.imagemgratis.com.br](http://www.imagemgratis.com.br)>. Acesso em 10 set. 2010.

Site <[www.multiply.com.br](http://www.multiply.com.br)>. Acesso em 10 set 2010.

Site <[www.alphalazer.blogspot.com.br](http://www.alphalazer.blogspot.com.br)>. Acesso em 11 set 2010.

Site <[www.portalbarueri.com](http://www.portalbarueri.com)>. Acesso em 11 set 2010.

Site <[www.lastfm.com.br](http://www.lastfm.com.br)>. Acesso em 11 set 2010.

### **DVDs**

CAUBY! Cauby! – DVD do espetáculo (sem data).

DOLORES – DVD do espetáculo gravado pela produção em 15-7-2000.

OPERETA Carioca – DVD do espetáculo com Soraya Ravenle e Gustavo Gasparani, Direção João Fonseca, direção musical João Callado e Nando Duarte. 2008.

### **CDs**

DOLORES DURAN – dois em um Canta para você dançar e canta para você dançar 2, faixa Por Causa de Você, de Dolores Duran e Tom Jobim. Rio de Janeiro – Copacabana Records (1957/1958)

DOLORES DURAN – Entre Amigos- Gravações inéditas da década de 50. Rio de Janeiro – Biscoito Fino, 2009

CAUBY PEIXOTO – Cauby!Cauby! 1980. faixa 1 Bastidores de Chico Buarque

### **Programas de rádio**

HORA DOS CARTAZES: Rio de Janeiro: Rádio Nacional, 15 de dezembro de 1956. Programa de Ivon Cury. Entrevistada: Dolores Duran.

PROGRAMA CULTURA NACIONAL: Rio de Janeiro: Radio Nacional, 3 de fevereiro de 1991. Programa de Humberto Reis. Entrevistado Cauby Peixoto.

### **Entrevistas**

Entrevista com Soraya Ravenle realizada em 9-11-2009.

Entrevista com Diogo Vilela realizada em 10-11-2009.

### **Programa dos espetáculos**

Programa do espetáculo *Dolores* (do acervo pessoal de Soraya Ravenle).

Programa do espetáculo *Cauby! Cauby!* (do acervo pessoal de Daniel Schenker).

## Anexo 1

### Entrevista com Soraya Ravenle (9-11-2009)

**Soraya Ravenle** – É um compromisso muito grande representar alguém que já existiu e que foi um mito da música popular brasileira. Eu trabalho com uma imagem de uma colcha de retalhos. Sei que ela é recorrente e usada também por outros atores, mas para mim ela é a sensação real do que acontece, um quebra-cabeça.

Quando trabalhei para fazer *Dolores*, quase não havia material de consulta. Existe um livro que está sendo escrito pela jornalista Ângela de Almeida, há muito tempo, e até hoje ainda não foi lançado. Quando fizemos o musical, há 10 anos, só tínhamos registro da Dolores em movimento em dois números musicais em uma chanchada. O resto do material disponível eram fotos e algumas entrevistas. Bem diferente da pesquisa que fiz em *Carmen* que tinha muito material. Para a pesquisa de *Dolores* havia muito pouca coisa, sobretudo porque parte do arquivo dela se perdeu, acho que foi em um incêndio. Eu fiz muitas entrevistas com pessoas que conviveram com ela: Julie Joy, Dirce Belmonte, Alberico, Marisa Gata Mansa. Passei tardes inteiras conversando com essas pessoas, e fui juntando as informações. Colocamos coisas na peça que aprendemos com essas pessoas: por exemplo, usamos uma frase que Dolores Duran usava para se despedir das pessoas: “Beijos, abraços, saudades, Dolores.” Este foi o material de pesquisa com que trabalhei. Foi uma pesquisa sobre a vida dela, pois além das gravações dos discos dela, não achei livros ou filmes sobre ela. Eu ouvi todos os discos que consegui achar. Tentei, então, entender que mulher era esta, seu comportamento, seu temperamento. Percebi que ela era uma mulher alegre, piadista, curiosa, safada, muito brincalhona, fazia imitações, e que as dores ela colocava nas músicas, a fossa era da cantora e da música. Ela era uma mulher pra cima, engraçada, com uma facilidade pra línguas incrível, muito inteligente.

Quando a Lenita, produtora do espetáculo, me avisou que o projeto ia ser feito iniciei as pesquisas e o meu processo foi este: juntar as informações sobre ela e ouvir todos os discos que tinha dela. Não a conhecia fisicamente e durante este processo, descobri que ela era diferente de mim, mas gordinha e de pele amulatada. E eu sou muito branca, filha de polonês! Fui observar sua voz também, uma voz cheia, gorda, muito versátil, uma cor diferente da minha voz. Observei seu corpo também. Eu sou muito ligada ao corpo, eu dancei desde pequena, desde os 5 anos. Eu me profissionalizei primeiro dançando. Ao ver um dos vídeos da Dolores, observei detalhes de sua postura, dos pés. Lembro que tive um *insight*. As peças se encaixaram. Porque ela era uma antiestrela, no sentido da fragilidade, uma mulher que canta e dança, o oposto da Carmen. Ela era uma mulher que virava de costas e cantava com os músicos, ela era música, compositora, ela era da rapaziada, se relacionava com os homens, com os compositores, naquele mundo masculino de que algumas cantoras fizeram parte e que ela fazia parte também como compositora. Sacava aquele lápis de sobancelha e fazia uma música na hora, numa época em que as mulheres não faziam isso. Eu fiz uma entrevista com a Rosa Maria na época, e descobri que Dolores é a primeira grande compositora mulher depois da Chiquinha Gonzaga. Agora temos muitas mulheres compondo, mas naquela época... Ela foi a primeira grande compositora depois de Chiquinha Gonzaga. Com-po-si-to-ra! Nata! Que deixou músicas que até hoje estão sendo regravadas!

Eu comecei a trabalhar a minha voz mais na região grave, uma voz mais cheia, usando mais o peito. Mas acho que tudo aconteceu como um conjunto. Acredito que se tivesse só me

aproximado da voz e não tivesse buscado o corpo, o temperamento, o comportamento, a história ia ficar uma coisa solta!

**Ana Calvente** – Voz é corpo!

**Soraya Ravenle** – Pois é corpo é tudo, é temperamento. Quando eu me ouço eu ouço a minha história. Eu vejo meus bloqueios, minhas características, minhas tendências, todas ali na voz, na forma de falar, de cantar, de me expressar.

Estou gravando um disco com músicas do Paulo César Pinheiro, que é um projeto antigo. Com músicas inéditas dele. Estou estudando com o Felipe Abreu que está sendo um achado, e quem está fazendo a produção é o Alfredo Del Penho. Quando eu me ouço é horrível, porque eu fico vendo um raios X, de mim mesma.

Voltando para a composição dessa personagem, então, eu vi este quebra-cabeça, a necessidade de buscar de todos os lados de quem era aquela mulher. Aí vem o repertório, a forma de dividir, o que ela gravou. O mais importante que eu me lembro que ficou como um lema pra mim era não fazer uma caricatura daquela mulher. Buscar isto tudo, buscar todos os elementos possíveis que eu pudesse ver e sentir dela e aí passar pra mim, pro meu corpo, pra minha voz. Porque na hora que eu abria a boca e cantava era eu quem estava cantando. Eu não tentava fazer a imitação: na hora de fazer o personagem eu junto isto tudo e trago pra mim. Eu faço como se fosse uma digestão disso tudo: fico com esses elementos pra mim, mas quem vai estar no palco sou eu. É o que chamamos de botar a alma, de não ficar vazia, aquela carcaça. Não era só: ela tinha voz grave, tinha o pé paralelo, não era glamourosa, era gorducha, era assim, então eu vou ficar imitando (fala mais rápido como uma coisa mecânica), não é. Isto é o que foi o pulo do gato pra mim: o que eu abandonei na hora. Eu fiz a partitura do corpo, da voz, do temperamento. Neste sentido, realmente, as entrevistas com os amigos foram essenciais. Quando eu lembro, eu fiquei uma tarde inteira com a Julie Joy, com a Marisa Gata Mansa, horas. Eu fiquei coletando todas as informações, as histórias, as festas... Eu passei tardes inteiras falando sobre uma pessoa de quem eu queria muito saber e sobre quem as pessoas queriam contar várias histórias... Tudo! Que ela gostava de cozinhar, que ela cantou tal música num determinado dia, quem ela namorou, o que ela gostava, do que ela tinha mania. Deu para fazer um quadro daquela pessoa, pelos amigos, uma coisa afetiva, de uma forma afetiva também.

Então, voz: gorda, cheia que eu busquei claro.

**Ana Calvente** – Você chegou a fazer mudança de tonalidade? Cantou mais grave?

**Soraya Ravenle** – Cantei mais grave. Eu acho que cantei diferente, não sou eu cantando, não me reconheço.

**Ana Calvente** – Eu assisti à peça no Teatro Carlos Gomes e eu conhecia você do Arranco.

**Soraya Ravenle** – No Arranco de Varsóvia eu fazia a ponta do acorde. Era a Rita de Cassya a Eveline Hecker e eu fazia a voz mais aguda.

Eu tenho muito orgulho do trabalho em *Dolores*. Foram muitos desafios, eu não era conhecida. Hoje em dia já é mais fácil, mas naquela época, eu mergulhei de tal forma, foi tão genuíno, mergulhei naquela mulher! Eu me lembro de algumas pessoas que a conheceram me dizendo que viram Dolores em minha interpretação. Por exemplo: a avó da Marisa Monte que acho até que ajudou no lançamento de um disco maravilhoso da Dolores pela Biscoito Fino. Que disco maravilhoso aquele! Aí você vê como ela cantava! Que facilidade! O Daniel Filho também falou comigo. Todos me dando um retorno que estava muito parecido com ela. Diziam: “O que você viu dela? Você está igual a ela... muito parecida.” Não sei de que forma, mas eu fiz um amálgama com aquela mulher, com aquelas informações todas, fiquei ouvindo, fui cantando com ela, eu fui lendo, não sei o quê. Eu fui juntando os elementos, me lembro como se fosse hoje.

**Ana Calvente** – Você consegue me dizer o que foi que fez com que as pessoas achassem que você parecia com ela? Quais foram essas características? É fácil levantar?

**Soraya Ravenle** – Eu acho que sei. Ela era brincalhona, era uma mulher que se divertia com os amigos, tinha isto no texto. Tinha cena com a Julie Joy e com a Dirce Belmonte e que a gente brincava. Ela era brincalhona, não se levava a sério, fazia muita piada. Ao mesmo tempo doía. Na hora que eu cantava eu cantava mesmo aquelas letras. Eu acho que é de novo, posso estar sendo redundante, o conjunto. Não foi uma coisa “Ah você se aproximou tanto da voz dela”. Eu podia ter ouvido isto “Nossa sua voz está igual à dela”, mas quem vinha falar, falava do todo. Da voz, do corpo. Talvez se ouvisse o disco que a gente gravou não sei se a pessoaalaria: Nossa! Não sei. Mas na hora que a pessoa assistia ao musical só vinha falar deste jeito; “Mas meu Deus do Céu! O que você viu da Dolores? Quem te contou sobre ela?” Eu acho de novo que é o conjunto. Eu não consigo achar que é um elemento só. E que nem é só a voz. Mas com certeza, obviamente que a voz também, o corpo também, também o temperamento, tudo! É você chegar perto... E ao mesmo tempo trazer para o aqui e agora, tem o frescor na hora, é o frescor do aqui e agora da cena acontecendo naquele momento.

A minha pesquisa para compor o personagem foi esta: as entrevistas, ouvi os discos, fui à casa da Angela de Almeida, que me deu o que eu não tinha de gravação e eu ficava ouvindo aquilo tudo.

**Ana Calvente** – Tem uma pergunta que fala sobre o seu percurso com a voz cantada, você começou como bailarina você estava me falando. E a cantar?

**Soraya Ravenle** – Comecei cedo. Aos 5 anos entrei para a aula de piano e teoria, eu e minha irmã. Minha mãe nos colocou no piano. O piano eu abandonei, mas estudei uns seis anos. Estudei muito, me formei em teoria musical muito nova, com 11 para 12 anos. Eu tenho diploma, aí eu descobri porque eu não sei ler mais. Eu ainda lembro, mas demoro um pouco para ler as frases musicais. Mas eu sou formada. Me lembro da gente fazendo prova de solfejo, eu e a Ithamara, no Conservatório de Niterói. Nós tivemos um grupo vocal, cantávamos no clube, no colégio. A gente vinha pro Rio fazia Hebraica, cantávamos em festival de música, abríamos voz. Nós éramos ensaiadas por profissionais como Nelson Merchon e pelo pai da Thalma de Freitas, que tocou com esse grupo de meninas porque o Nelson chamou. Ele e o Chico Moreira.

A Ithamara nunca parou de fazer música. Eu parei. Continuei dançando e depois fiz teatro, meio que abandonei a música, eu parei mesmo. E aí, a gente vê o que é a vida. Eu estava contando esta história outro dia para uma amiga, porque são as histórias que ficam na vida da gente. A gente começa a olhar de longe que nem filme fica tudo muito claro. Eu fui encontrar a Doriana Mendes, porque íamos fazer um trabalho que ia misturar dança, teatro e música. Antes desta reunião, fui buscar a minha filha na escola, que era pequenininha. Eu estava com ela no colo, descí um degrau e esgarcei um ligamento. E eu que sempre fiz ginástica olímpica, circo e nunca tinha me acontecido nada e acabou acontecendo quando descí um degrau. Engessei, desmarquei a reunião e neste meio-tempo eu fui fazer um teste pra *Mulher sem Pecado* que é do Nelson Rodrigues. Este espetáculo não era um musical, mas tinha músicas que pontuavam o texto, compostas pelo Edu Lobo e pelo Aldir Blanc. Acabei sendo escolhida pelo Edu Lobo para cantar as canções e com isso voltei a cantar. Fui fazer aula de canto com a Heloísa Madeira. Ela foi minha primeira mestra. Estava meio desesperada porque eu não cantava há anos. Eu conto esta história porque a música me chamou de volta. Eu tinha que voltar a cantar de qualquer jeito. Depois desta peça veio o *Theatro Musical Brasileiro*, ainda trabalhei um tempo como vocalista da Fernanda Abreu um ano e pouco, e depois finalmente veio um teste para substituir uma solista numa remontagem do *Theatro Musical Brasileiro*, do Luiz Antonio Martinez Correa, que já tinha falecido. Foi uma grande remontagem no Teatro João Caetano. Eu fiz o teste e fui escolhida fiquei pensando; “Caramba, onde eu estava que não estava aqui, porque juntava tudo, a dança, o teatro e a música, e foi um parque de diversão pra mim, e eu realmente tive uma luz ali, um *insight* profundo: “O meu lugar é por aqui!”. Depois disso comecei a emendar um musical no

outro sem parar! Sobrepondo vários trabalhos ao mesmo tempo, a partir do *Theatro Musical Brasileiro*. O Assis Valente veio direto, aí tinha o grupo vocal Arranco de Varsóvia, logo depois veio o *Metralha*. Fiz com a Karen Aciolly dois musicais que ficaram oito meses em cartaz *Tuhu*, *o Menino Villa Lobos* e *Viva o Zé Pereira*. Então eu fazia o infantil, depois fazia o adulto. Eu me lembro que no *Metralha*, com o Diogo, por várias vezes, eu fazia duas sessões no sábado, saía, trocava de roupa no carro, pra fazer show à meia noite com o Arranco lá no Teatro dos Quatro. Nossa, fiz muitas vezes isso! Então veio uma avalanche de música, música, musical, musical, Arranco, Arranco, musical! E a música voltou com toda a força e eu não parei de mais de fazer aula. Depois disso tive um progresso imenso. Porque nessa minha adolescência, nesse período que eu parei, mesmo já adulta, eu ficava rouca toda hora. Não sabia mais o que era cantar! Se eu cantava um pouco mais, se dava um grito eu já ficava rouca, eu não tinha técnica! Depois que voltei a fazer aulas, virou uma coisa sagrada eu faço uma vez por semana e faço até hoje.

**Ana Calvente** – Você faz aula com a Mirna Rubim?

**Soraya Ravenle** – É faço com a Mirna. Agora até dei uma parada prá fazer este trabalho com o Felipe Abreu. Posso falar que nos últimos 20 anos, paro no Natal, Ano Novo, claro, paro momentos, mas faço direto. Eu fiz aula com a Heloísa Madeira, com a Agnes Moço e Maurício Moço, com o Maurício fiz individual, com a Agnes com todo mundo, nos trabalhos da Karen Aciolly. Depois com a Débora Garcia, que fez a preparação de *Dolores* e trabalhava conosco. Ela era assistente, trabalhava com a Agnes, por isso ela foi trabalhar conosco. Eu fiquei fazendo aula com a Débora um tempão também. Na época de *Dolores* ela não dava aula para nós, fazia um trabalho de aquecimento da nossa voz, mas não trabalhou comigo a *Dolores*, não era um *coach*. Ela aquecia a voz de todo mundo! Nem na época da peça eu fazia aula individual com ela, fui fazer depois. Ela ia ao teatro, dava o aquecimento, mas era geral. O trabalho mesmo de procura da voz eu fiz sozinha, foi solitário, e foi nos ensaios. Eu fui fazendo, fazendo, fazendo. Aí depois eu fiz aula com a Eliane Sampaio um pouco e depois da Eliane a Mirna Rubim, já há vários anos. Eu venho tentando e testando outras coisas, por exemplo, eu nunca fiz musical americano, na minha vida. Não porque eu negue isso, até já me convidaram, mas aí acontece sempre alguma coisa e acaba não acontecendo.

**Ana Calvente** – E você acha que é outra voz?

**Soraya Ravenle** – Acho. É completamente diferente. Tanto é dessa forma que eu sou reconhecida como uma pessoa que tem a embocadura do canto brasileiro, sou vista dessa forma e os trabalhos que realizo são mais com a música popular brasileira mesmo. Para mim é ótimo, pois esta é a minha formação. Na minha infância eu ouvia muita música: Elis, Gal, Bethânia, Clara Nunes, Beth Carvalho, Tim Maia, Chico, Caetano. Acompanhava cantando todas as canções que ouvia. Tenho pouca cultura em relação aos musicais americanos. Fui a Nova York apenas uma vez e assisti muito pouco tais espetáculos. Gosto muito das grandes divas americanas, mas vi poucos musicais. A minha filha Júlia tem me apresentado muita coisa, mas não sou uma conhecedora, não está na minha formação. Comecei a trabalhar esta forma de cantar com a Mirna Rubim, para ter mais possibilidades e conhecimento. Tenho trabalhado isto há algum tempo e minha voz mudou bastante, minha extensão aumentou e ganhei esta chapa do canto *belting*. Tive oportunidades para trabalhar com este tipo de musical aqui, cheguei a estudar repertório, *Noviça Rebelde*, *My Fair Lady*, Sondhein, Cole Porter, mas os trabalhos acabaram não se concretizando.

**Ana Calvente** – Com o *belting*?

**Soraya Ravenle** – Sim, mas também com a voz de cabeça misturada. A Mirna diz que eu misturo as duas automaticamente, eu aprendi a usar muito a voz de cabeça e a liricar. Ganhei extensão e elasticidade em minha voz. Fiquei dois anos fazendo *Sassaricando*, estudando, fazendo aula de canto e shows eventuais. Amanhã eu farei um show com a Banda Anacleto de Medeiros com músicas de Villa Lobos, Edson Tavares e Marcelo Tupinambá. Eu fiz este

show há seis anos, quando ouvi o CD da outra apresentação percebo que não tenho técnica suficiente para cantar canções como *Veleiros* e *Melodia Sentimental* de Villa Lobos perfeitamente. Acabei cantando na raça. A minha sorte é que sou muito afinada. Em *Veleiros*, por exemplo, não consigo ficar só na voz de cabeça, acabo misturando mais, não tenho o domínio da voz de cabeça o tempo todo. Acho que só vou ter domínio e técnica para isso quando fizer um espetáculo com temporada longa que me exija esta embocadura, que tem mais cabeça e menos peito. Tem mistura, mas é diferente, é uma emissão mais nasalada, com voz de cabeça, pode até usar o peito, mas a predominância, o foco é mais na cabeça. De qualquer forma, esse aprendizado foi um exercício maravilhoso para mim, pois, no dia em que necessitar utilizar, já sei por qual caminho seguir para utilizar a voz.

**Ana Calvente** – Você observa que nos espetáculos musicais brasileiros que essas vozes não se adéquam?

**Soraya Ravenle** – É, às vezes fica bom, mas não é sempre, porque é diferente.

**Ana Calvente** – Este é um ponto que pretendo levantar. Existe uma estética específica para os musicais brasileiros?

**Soraya Ravenle** – Claro que existe. Acho que existe esta estética vocal do musical. Acho que está acontecendo uma coisa muito interessante aqui no Brasil. O musical é um gênero que está muito forte aqui no Brasil. Está acontecendo com frequência. A toda hora estreia um musical novo. Tem muita gente em São Paulo e aqui no Rio também. Muitos jovens estão se interessando e se preparando para atuar nesses musicais. Muitos deles com foco maior nos musicais americanos que estão sendo montados aqui. Estão estudando e ouvindo muita música americana e já trazendo e incorporando esse tipo de canto, essa embocadura de musical americano. Acho que cada um deve estudar o que deseja, não deve ter regras. Mas corremos um risco de encontrar uma série de jovens habilitados a cantar esses musicais americanos que ao se defrontarem com trabalhos onde o foco seja a música brasileira, apresentem muita dificuldade na execução, pelo simples fato de não ouvirem música brasileira. Não que ele não possa fazer, mas vão aparecer dificuldades por falta de contato com esse tipo de música, pois ele não ouve nem canta. Vamos ter pessoas que cantam o Fantasma da Ópera de forma espetacular, mas quando tiverem que cantar algo de Nelson Cavaquinho ou Cartola vão ter dificuldade com a divisão rítmica, com a forma de cantar.

Existe mercado para isso, existe demanda.

**Ana Calvente** – Vou voltar a *Dolores*. Especialmente sobre a voz cantada, o que você pegou da Dolores pra você. Você consegue definir isso? Você mudou um pouco de registro, encheu e engordou a voz, arredondou.

**Soraya Ravenle** – Mas isto não ficou pra mim, é muito diferente, o que ficou pra mim dela foi uma inteligência e uma facilidade de cantar... Eu agora fiz a Emilinha Borba na microssérie da Dalva de Oliveira, mas é uma participação, é uma coisa realmente pequena, um personagem pouco desenvolvido, mas canta duas músicas, era amiga da Dalva. Cantei duas músicas e me dublei. E a mesma coisa, ela tem a voz mais cheia. Eu fui ouvir a Emilinha e percebi que ela canta com uma facilidade, que é uma facilidade que a Dolores tem também. A Dolores era muito versátil e foi muito mais além, outra coisa. A Dolores tinha isso e ficou pra mim como referência: uma emissão fácil, que não é embotada, que não é muito barroca, cheia de *vibrato*. A Dolores foi pré bossa nova. Ela estava na transição. Podemos perceber que ela tem voz, não tem a voz faladinha não, ela tem voz! Muita voz! Sonora, bonita, ela tem extensão. Mas tem suingue e está perto da voz falada que já é do canto brasileiro e sai um pouco da coisa mais lírica, mais cheia de *vibrato* das cantoras mais antigas. Que tem relação com a projeção, grava tudo ao vivo junto com a orquestra. Os meios de gravação eram outros, os palcos eram enormes, tinha que soltar a voz pra ser ouvida, por isso aquela coisa toda das cantoras. Ela já chega perto da voz falada. É uma passagem, isso ficou muito claro pra mim e essa referência ficou. Ela tinha uma voz muita solta, muita voz e a impressão é que ela

diminuía pra ficar uma coisa mais moderna. Nós falamos da Carmem, mas tinha uma coisa de puxar um canto da época, que na Dolores já não tinha tanto porque é um canto moderno. A Carmem já é um canto mais antigo.

**Ana Calvente** – Mas a Carmem também tinha uma voz especial.

**Soraya Ravenle** – Muito. E nesse caso foi o oposto. A voz dela não tinha nada a ver comigo, eu sou muito *mezzo*, muito média, tenho muito médio. Hoje em dia eu até tenho muito agudo. Mas a minha beleza de voz está mais no médio. A Carmem era um apito! A voz dela era chapona, na cabeça, mas faladinha. Era voz de cabeça sem ser lírica, sem *vibrato* (imita as emissões), junto com a fala, às vezes mais espremida, mais aguda. Isso agudo, chapa, metal, o /r/ rolado.

**Ana Calvente** – A Dolores não tinha isto.

**Soraya Ravenle** – Nada disso.

**Ana Calvente** – Você ouviu a voz falada dela em algum lugar antes?

**Soraya Ravenle** – Da Dolores? Não. A primeira vez que eu ouvi, foi agora, nesse disco lançado pela Biscoito Fino, uma frase ou duas no final de uma faixa em que ela fala: “É ficou neste tom mesmo.” Fala com um músico alguma coisa a respeito de um tom, mas antes disso eu nunca tinha ouvido ela falar, eu não tinha nada, eu não tinha.

**Ana Calvente** – Eu ia procurar isso, talvez na Rádio Nacional... No MIS eu achei que não ia ter nada porque como ela morreu muito jovem. Achei que não ia dar tempo de terem gravado nada.

**Soraya Ravenle** – Você achou?

**Ana Calvente** – Não, eu ainda vou fazer isso.

**Soraya Ravenle** – É... Foi um lugar que eu não tentei, mas pode ter uma entrevista... verdade.

Você me pergunta aqui se eu já tinha feito um trabalho com fonoaudiólogo. Eu tive um pólipso na época da Dolores. Eu nunca tinha feito uma laringoscopia antes. Peguei um resfriado e fiquei afônica, fiz show, depois fiquei resfriada. A minha garganta velou, fui no pronto-socorro, aí fui no doutor Sarvat. Antes do Sarvat fui em outro médico, tomei um antibiótico, aí desfiz o quadro inflamatório, o médico conseguiu olhar a minha corda vocal e viu o pólipso, mas não achou urgente tratar. Só que eu estava em temporada e apesar do pólipso ser pequenininho o Sarvat, depois me mostrou, era uma como se fosse uma espinhazinha. Essa espinhazinha na hora da adução das pregas vocais a bolinha pulava pra cá ou pra lá. Dependendo do lado que ela fosse, podia não sair som. E eu ia fazer espetáculo assim! Acabei fazendo a operação.

**Ana Calvente** – Durante a temporada?

**Soraya Ravenle** – Eu fiquei três semanas sem fazer. A Solange Badin fez no meu lugar. Você imagina, o maior sucesso da minha vida. Foi uma loucura! Foi um caos. Eu me lembro de sair do consultório aos prantos, sem conseguir parar de chorar. Ele falava; “Calma, minha filha, calma” e eu soluçava... Mas senti confiança nele, ele me deu uma aula sobre pólipso, parecia um homeopata, me explicou, mostrou foto, me explicou porque que eu tinha que operar, como é que seria. Senti confiança, fiz, fiquei sem falar cinco dias. Depois de cinco dias sem abrir a boca só escrevendo, fui fazer fonoterapia com a Irandy Garcia. E depois quando abri a boca, a minha voz parecia a minha voz com cinco anos. Estava com uma voz cristalina, mas morrendo de medo. Fiz fono, pela primeira vez na minha vida, eu nunca tinha feito. E até hoje eu uso. Isso é que é legal em relação a todos os meus professores. Cada hora lembro de alguma coisa que um falou, e tudo vira informação e técnica para mim, instrumento. Porque uma fala uma coisa pra você que a outra falava de outro jeito. Existem as abordagens diferentes, mas se fala da mesma coisa vindo por lados diferentes.

**Ana Calvente** – Quando você trabalha em teatro musical geralmente não tem nenhuma fono trabalhando na equipe, nesses casos o preparador vocal é sempre músico não é?

**Soraya Ravenle** – Mas, olha, não tem nem tido preparador vocal. Cada um vai fazendo suas aulas sozinho, se prepara sozinho. Na *Dolores* eu lembro que nós pedimos, pois éramos mais imaturos, inseguros. É diferente também a maturidade vocal. Pra mim aquilo era ainda novo, eu não dominava, precisava dessa ajuda. Achava que não aquecia direito a minha voz. Agora é diferente, agora sinto que eu já tenho mais instrumento. Eu vou fazendo meu aquecimento dentro de casa. É outro domínio que você ganha até por fazer tanta aula. Tem uma hora que você sente que é você com você mesma, sabe? Então tem horas que eu me sinto e percebo qual exercício devo fazer.

Hoje eu percebo que sem querer acabei tendo uma preparação para musical. Mas isso foi sorte, por minha mãe ter me colocado no piano, teoria e balé com cinco anos. Eu fazia teatro no clube, depois fiz um curso profissionalizante, e isso me deu uma formação para musical, para esse gênero. Tanto que uma das coisas que ouço muito é como é difícil encontrar uma pessoa que dance, cante e que seja atriz. Porque ou a pessoa é atriz, mas não canta, ou canta mas não é atriz, ou a parte de atriz fica boa mas o canto não é tão bom, ou é atriz e dança e não sabe cantar. Mas a gente deu passos imensos e cada vez mais tem pessoas incríveis no mercado. Já é outro momento.

**Ana Calvente** – Essa é uma dificuldade que eu vejo. Como você vai direcionar esse tipo de espetáculo. Vai privilegiar o ator ou o cantor? Quando você vai assistir alguns musicais, vê pessoas ótimas, ótimos cantores que, às vezes, quando chega a hora de atuar acabam não se saindo tão bem, mesmo que o texto seja uma coisa mais *light*, permeando as canções...

**Soraya Ravenle** – É na hora que abre a boca pra falar você acaba percebendo que não tem ator ali. É verdade que ainda estamos nesse caminho. Acho que estamos em outro momento, mas tem muita gente chegando, muita gente estudando, se aplicando, muita gente investindo em sua própria formação porque quer fazer musical. Tem muita gente boa, embora ainda não se veja muitas pessoas que conseguem ter um estudo consistente dos três elementos.

**Ana Calvente** – Você sabe que está havendo uma pós-graduação na Unirio?

**Soraya Ravenle** – A Mirna me falou. Eu acho que realmente as coisas estão mudando!

**Ana Calvente** – Uma coisa que eu tenho planejado também dentro desta pesquisa é conversar um pouco com diretores musicais que participam da seleção dos atores. Você percebe que tem um grupo de diretores que optam por trabalhar mais com cantores, enquanto outro grupo prefere mais atores que cantam.

**Soraya Ravenle** – E você pode ver no mesmo espetáculo diretor que mescla com os dois grupos para ter um equilíbrio. Por exemplo, você viu o *Despertar da Primavera*? Tem um pouco disso. Tem uma hora que eles privilegiaram mais o cantor e outro mais o ator. A Júlia, minha filha, está no elenco. É interessante ver o resultado. Você vê misturar no mesmo espetáculo um cara que canta o suficiente, canta direitinho mas é um excelente ator, e o cara que canta muito, mas não é tão bom ator. O resultado é bem interessante.

**Ana Calvente** – Isso tudo passou pela minha cabeça quando eu resolvi trabalhar com esse tema. Quem são esses atores, são atores, não são atores, já encontramos para atender a esta demanda um grupo de atores-cantores?

**Soraya Ravenle** – Até porque se está numa transição de acontecimentos. Está acontecendo exatamente agora, nesses anos, nesse momento, nesse agora essa evolução. Você está estudando isto no momento em que a coisa está acontecendo.

**Ana Calvente** – E é muito difícil você trabalhar com um passado tão recente porque você tem pouco material, pouca gente escreveu sobre o assunto, os acontecimentos ainda estão no meio do caminho.

**Soraya Ravenle** – Exatamente, estamos no meio do caminho. O que vai acontecer com o teatro musical, até onde vai? Já chegamos em um estágio de produção bem eficiente e de um profissionalismo enorme, uma coisa que não existia antes. Figurino, som, música, canto e música de excelência, de preparação vocal. A vinda de muitos musicais americanos trazendo

todo esse *know-how*. E eu acho que talvez ainda falte, quer dizer, se você colocar numa balança a quantidade de musicais americanos realizados grandiosos e a quantidade de musicais brasileiros, a balança ainda está pesando muito pra essa vinda, para essa importação.

**Ana Calvente** – Mas aqui no Rio também?

**Soraya Ravenle** – Aqui no Rio menos que em São Paulo, mas também porque não tem uma boa estrutura de teatros, não porque não queira. Agora tem o Oi Casa Grande, e virão mais produções.

**Ana Calvente** – Porque esse teatro musical mais brasileiro é muito carioca, não é?

**Soraya Ravenle** – Muito. Mas eu acho que o musical americano aqui começa a chegar muito por conta de ter já um teatro. Nesse sentido, às vezes me bate uma coisa um pouco patriota. Não tenho preconceitos, procuro gostar de todo mundo, e acho que cada um tem que ter o seu caminho, sua realização. Mas, por outro lado, às vezes bate um patriotismo de falar; “Poxa, agora a gente vai fazer *É com Este que Eu Vou* que é só com samba de carnaval, que é um repertório lindo. Teve a *Opereta Carioca*, que era uma coisa inédita do Gustavo Gasparani. Fomos duas vezes com a *Ópera do Malandro* para Portugal. E olha que eram 30 pessoas viajando! Eu tenho um certo orgulho! Eu quero exportar, sou brasileira! Por um lado, não fico levantando bandeira, eu não quero isto! Mas posso dizer que me dá um prazer ter feito grandes musicais brasileiros, ter protagonizado grandes musicais brasileiros!

**Ana Calvente** – E o que é muito legal, a identificação do público. Eu fui ver *Sassaricando*, e fiquei muito impressionada, como as pessoas viajam junto!

**Soraya Ravenle** – *Sassaricando* pegou muitos idosos, mas tinha também muita criança. Com certeza muitos idosos, pois o público do teatro está assim, muita cabeça branca. Fizemos oito capitais depois do Rio, Manaus, Bahia, aquele povo todo pulando. Quando começava *Bandeira Branca*, dava até arrepio, todo mundo cantando junto. Sabe, é do nosso imaginário, tá no inconsciente, tá lá na nossa história.

O primeiro musical que eu fiz foi sobre Dalva de Oliveira, *Estrela Dalva*. Eu fazia o coro, dançando. A Marília Pera era a protagonista. Foi uma sucessão depois disso. Parece que a vida que está me levando para este lado. Eu até tive convites para fazer coisas diferentes, mas acaba não acontecendo.

**Ana Calvente** – Mas pesa o fato de sua voz se adequar perfeitamente a esse tipo de espetáculo.

**Soraya Ravenle** – É, mas eu tenho vontade até por uma questão de desafio também. Aí entra o lado atriz também, faria com o maior prazer um musical americano!

**Ana Calvente** – Mas você acha que existe alguma vinculação? A Soraya só faz brasileiro?

**Soraya Ravenle** – Não, porque eu já fui sondada... Volta e meia isso acontece. Até coisas para o futuro. Até porque eu nunca me coloquei dessa forma. Porque eu não sou radical, eu não quero levantar nenhuma bandeira não. Como artista, como cantora, com atriz eu quero mais é ser elástica, camaleônica, quero mais é passear por um monte de situações teatrais diferentes. Deve existir isso um pouco, mas não impede de chegar convite, não.

## Anexo 2

### Entrevista com Diogo Vilela (10-11-2009)

**Diogo Vilela** – Acho que a gente tem que falar do teatro propriamente dito e do meu ponto de vista como ator em relação ao teatro. O recurso que eu uso mistura intuição e certa dose de técnica. Esta é uma necessidade que sinto em meu trabalho depois de 40 anos de prática. Comecei a trabalhar aos 12 anos, já como profissional. Sou um observador, tenho esta visão de estudo. Acho que sou um ator com visão de diretor. E é interessante você dizer que é fonoaudióloga porque eu pertencço ao grupo da Glorinha Beuttenmüller,<sup>24</sup> com quem estudei toda a minha vida, desde a adolescência, e adoro esse estudo. Acho que o teatro é voz, o símbolo do teatro para mim é a voz. Através da voz você faz a emoção, você convida alguém a ouvir, faz as modificações e encarna até outras pessoas. A minha relação, então, era com a ilusão, eu acho que ilusão é um termo muito surpreendente para se utilizar quando falamos de caracterização, e em se tratando de teatro, a caracterização do ator vem através de certa ilusão de ótica emocional, pois quem senta na plateia para ver um certo personagem já conhecido e de certa forma emblemático, já imagina aquilo que vai ver. O ator com sua mística caracteriza aquela imaginação, predeterminada pelo público. Isto é uma suposição bem subjetiva, mas devemos pensar muito nisto ao compor um personagem vivo ou qualquer pessoa muito conhecida, quando um artista faz outro artista. Isso acontece no musical biográfico.

Quando fiz o Nelson Gonçalves eu comecei a perceber como ele era como ser humano. Eu estudei através de vídeos que a família me mandou, entrevistas. Eu percebi como ele era: naturalista, ou seja, ele não tinha conflitos, não tinha muita idiosincrasia, mas vi, sobretudo através de sua máscara, que ele poderia ser qualquer homem, Esta é a minha opinião, não sou o dono da verdade. Estes foram os meus estudos. A única coisa que ele tinha como característica pessoal é que ele era taquilálico<sup>25</sup> e tinha uma certa gagueira. Quando eu vi que ele era taquilálico, eu achei maravilhoso, porque teatro é voz, então você pode chegar junto do registro de uma pessoa estudando, neste caso, aquela característica vocal que ele apresentava. Percebi também que ele tinha voz grave, e que eu também tinha condição de me aproximar desta característica. Certa vez percebi que ele não tinha lábio superior, então eu comecei a prender o meu lábio superior. Eu fiz um estudo para fazer isto. Hoje eu não sei como se prende bem, porque a musculatura relaxou, mas na época eu fiquei trabalhando com o lábio superior preso. Lembro do meu irmão, que era o produtor, dizer que eu não conseguiria articular, falar. Eu respondi que mesmo que não conseguisse, criaria uma ilusão que traria uma semelhança visual, fazendo com que as pessoas entendessem. Comecei a trabalhar isso com uma certeza, uma intuição, e esta intuição me levou a uma modificação em meu próprio rosto. O próprio Nelson, quando viu o espetáculo, me achou a cara dele. E eu não sou nem um pouco parecido com ele. Esse lábio foi determinante! Às vezes no teatro, uma pincelada é a solução ou o desastre.

**Ana Calvente** – No Cauby, você usou uma fala mais aberta em sorriso, não foi?

**Diogo Vilela** – No Cauby, foi mais a voz. Não lembro de falar aberto por que eu falo na vertical, eu levanto o palato quando falo, esta é a técnica que eu estudo há 15 anos com o Vitor Prochet, uso isto falando normalmente ou no teatro. Mas vai ver que você viu assim. É a ilusão de que eu falei. Esta ilusão pode ter várias máscaras.

<sup>24</sup> Fonoaudióloga carioca com um reconhecido trabalho com atores.

<sup>25</sup> Falava muito rápido.

Então com Nelson foi especificamente isto. Depois trabalhei o canto no grave, porque era assim que ele cantava e eu comecei a fazer uma semelhança vocal. Eu sou barítono, mas tenho uma extensão vocal muito grande, que tenho trabalhado muito. Tenho condições de trabalhar tanto no grave quanto nos agudos. Eu trabalhei mais nos graves na época do Nelson e mais nos agudos no Cauby. A diferença foi esta.

Quando estudei o Cauby eu cantava junto com ele no CD. Isso é muito importante para que o ator possa adquirir certa mimese, certa simbiose com o aspecto da respiração de quem ele vai fazer. Foi uma coisa meio obsessiva da minha parte. Eu fiquei anos fazendo isto. Na verdade eu não acreditava muito que eu pudesse realizar o sonho de fazer essa peça. Eu tive um *insight* – um *insight* profundamente do ator – quando vi uma entrevista do Cauby, quis representá-lo no palco, senti que poderia fazer aquela pessoa. Percebi a sensação que aquela pessoa gostaria de transmitir em vida, porque isto também é importante na interpretação no teatro. Você tem que entender o âmago da questão de quem você vai fazer. Não adianta imitar. A imitação causa uma sedução no Brasil porque nós somos um país que adora gaiatice. A imitação pode ir do requinte até a gaiatice. Nós somos um povo divertido. A gente gosta de rir, nós somos *easy* neste ponto. Então eu acho que a imitação chama muito a nossa atenção, como um esmero do intérprete e como um talento, o que é realmente, mas a interpretação não é uma imitação, é uma reprodução sentida, sensorial. Esta é a minha opinião. Estou dando o meu discurso pessoal, não tem nada a haver com que os outros pensam, muitas pessoas podem discordar de mim. Sou eu com a minha experiência. Estou sendo meio enfático, porque tenho medo de estar sendo categórico, eu apenas quero dizer o que sinto, como estudei e o que aprendi.

**Ana Calvente** – Na verdade o que eu quero levantar é isto. Quais são os caminhos? Tem esse caminho que você fez, tem o caminho que a Soraya fez...

**Diogo Vilela** – No Nelson eu tentei estudar a taquilalia dele, falava rápido e não dizia as vogais direito, não tinha clareza de articulação. Mas como numa peça em que tenho que dizer um texto, posso ter pouca clareza? Então eu fingia que estava fazendo e o público me entendia. Eu fazia o ritmo, imitando o Nelson nas entrevistas assim conseguia falar rápido. Na época eu fazia melhor, hoje já não sei mais imitar como ele fazia. Esta característica era maravilhosa para interpretar. Porque nós vivemos das idiosincrasias, das coisas que a gente tem do outro. O intérprete vive do outro, da observação do outro. Então eu reproduzi isso nesse espetáculo. Fazia ele criança, e para isto eu tive que entender como é que aquela pessoa, com aquela taquilalia, e com aquela característica de personalidade, seria na infância, nessa hora é a minha opinião de ator intuindo a infância dele, porque eu nunca o vi em nenhum filme sendo criança, por isso eu tive de intuir pela personalidade dele. Os personagens são feitos em fragmentos, que a gente com intuição e certa técnica vai moldando. O teatro é sempre humano, ele é sempre um coador de café, tem que coar para ficar gostoso, tem que escorrer uma coisa. Ele filtra, o teatro filtra as verdades do intérprete, então, temos que nos valer muito mais de um personagem do que de uma personalidade. Nos outros veículos como televisão e cinema a personalidade entra muito no jogo, então ganha quem forja mais uma *persona*, no teatro não vivemos de *persona* vivemos de personagens. Por vezes são personagens clássicos, escritos internacionalmente, feitos por diversas pessoas no mundo todo. Então você pode mudar do ponto de vista estético, mas nunca o essencial, o visceral do autor. Quando eu faço um personagem vivo tento, primeiro, humanizá-lo. Isso é a primeira coisa que eu faço. Eu tenho horror de arquétipo, quero dizer, da coisa pronta, parecida. Eu acho que a gente tem que ser, não igual, mas passar o sentido da coisa, que é muito mais interessante. Quem assiste à peça, filtra o ator. Então a ilusão é isso, é essa coisa de filtrar. E a voz a gente se aproxima assim, estudando mecanicamente. Foi assim que eu fiz.

**Ana Calvente** – Isto é uma tônica de todas as suas entrevistas. As pessoas querem saber, porque a sensação que se tem é que fica muito parecido. Acho que é isso o que você fala da ilusão, essa é uma mágica que você consegue fazer...

**Diogo Vilela** – Eu já conto com isto...

**Ana Calvente** – Todas as entrevistas que eu li tanto do Metralha quanto do Cauby as pessoas perguntam direto o que você fez para ficar tão parecido...

**Diogo Vilela** – Ficou parecido até na foto... Acho que é uma mistura de intuição, com uma natureza muito forte que eu tenho para o teatro, igual quem canta, quem toca violão, sei lá, e um senso de observação muito grande da alma humana. Os resultados são melhores quando a gente vê a alma e não o que a pessoa é. Porque na verdade os seres humanos são todos iguais, só mudam as neuroses. É. Mesmo os ricos e pobres, a neurose muda dentro da natureza da formação familiar, de como a gente nasceu. Isto já foi dito por Freud. Agora, o teatro não é uma catarse, o teatro não é um lugar para psicologismos, é um lugar para interpretar, para o ator ser a personagem. Então, é importante e necessário a técnica. Todos os grandes atores que conheço de teatro se valem da sua técnica. Se não, não poderia fazer o mesmo espetáculo tantos dias na semana, cada um tem a sua. Eu acredito muito na técnica mecânica. Primeiro eu vou logo para a maga da voz, que formou a minha voz, a Glorinha Beuttenmüller, todos os personagens eu vou nela e ela me dá logo o eixo, me dá a metáfora, que ela fala por metáfora. A fonoaudiologia é muito metafórica. Eu acho.

**Ana Calvente** – É porque trabalha com coisas que não se vê.

**Diogo Vilela** – É, trabalha com alusões, com imagens. Tem a ver com o trabalho de interpretar.

**Ana Calvente** – Você muda na voz falada e na voz cantada, você busca as duas mudanças.

**Diogo Vilela** – É agora eu estou numa crise e depois eu vou falar deste terceiro personagem que eu vou fazer agora nesse musical. No Cauby, eu vi nas entrevistas gravadas que eu estudava, meio imitava ele que tinha uma forma de falar meio baixa assim (imita).

**Ana Calvente** – Com ar na voz?

**Diogo Vilela** – É, com ar. Ele falava meio educadamente para não gastar a voz, mas dava pra ouvir, não era um sussurro. Era uma voz meio sem som, meio AM, porque ele só usava FM pra cantar. Eu percebi isto. E fiquei pensando: como transferir este AM para a interpretação do texto? Resolvi colocar ele como pessoa AM, e ele cantando FM, olha que ideia legal eu tive. É uma ideia fonoaudiológica eu acho, talvez a Glorinha me dissesse isso.

**Ana Calvente** – Talvez, um trabalho de ressonância mais para trás quando fala, legal.

**Diogo Vilela** – E para cantar ele era mais barítono. Voz muito cheia, com metal, com grave muito grande, mas muito agudo também. Fazia muito glissando. Eu tive que aprender, e vi, por exemplo, que o cantor antigo romântico tem uma coisa que nós temos preconceito em passar na voz, que é amor. Ninguém passa amor na voz. Nos anos 50 se fazia a famosa voz de travesseiro, voz de veludo. Nos anos 40, nessas épocas que tiveram os grandes cantores. O amor passava na voz. Hoje em dia se eu falar assim você vai me achar estranho, porque a gente não costuma, pelo contrário, disfarçamos o sentimento. No cotidiano somos cada vez mais secos, a gente prende os sentimentos, e debocha deles, inclusive. A característica do século XXI, é ausência do afeto, são as relações tecnológicas. As pessoas são tecnológicas no afeto, no sexo, nas relações, somos radicais. Nós estamos assim, abrindo janelas para as sensações. Ninguém é mais espontâneo no século XXI, na minha opinião. Eu sou da geração Cazusa, da geração 80, ele foi meu amigo, geração que teve uma ideologia para viver, que era irreverente, louca mesmo. Hoje em dia todo mundo é forja, desbunde, faz factóide pra sair na internet. O mundo ficou meio janelas... Eu acho que a afetividade hoje parece que não existe, ela é camuflada. Existe, porque nós vivemos de afeto, nós vivemos do amor, mas ela é velada. Eu acho interessante que o ser humano tenha optado por isso, mas temos que sair, que desfazer estas janelas. É meio bate pronto.

Então eu vi, por exemplo, voltando ao Cauby, que ele é de uma época que se passava o amor na voz (esquenta a voz para dizer esta frase) por isso ele tinha a voz de veludo. Então eu trabalhei muito isso. Porque todo mundo imita a cafonice, fala: “Olha vou te falar uma coisa, você tá muito bonita” (modifica mais uma vez a voz para exemplificar o que diz). Antigamente era assim. Hoje é assim: Ih tá uma gata! (fala de forma mais ágil), Arrasou! É tudo rápido, tudo janela.

**Ana Calvente** – A sensação é de uma voz que envolve.

**Diogo Vilela** – Que passa amor. Nessas décadas o amor era importante, era louvado. No século XXI eu acho que a afetividade acabou, virou janela, a gente se relaciona igual computador. E ficou mais prático. Todo mundo optou por isto e depois vai pagar a conta, ver como é que fica, aí muda, é assim mesmo. Mas eu resolvi trabalhar esse amor na voz, sem ser preconceituoso, porque a gente tende a criticar, acha cafona. Eu também acho cafona uma pessoa que fala assim comigo, porque não é da minha época. Não vai aí uma crítica, só da janela que eu critico, eu acho estranho, mas fora isto eu entendo que cada década, cada época tenha sua maneira de se relacionar, e isto inclui a voz. Então eu fui lá na época dele, e ouvi vários discos da época dele. Não só o que ele cantou, do repertório, não. Ouvi da época dele para entender como as pessoas cantavam. Porque esse entendimento veria a pessoa do personagem, traduziria o personagem com sua afetividade, com a natureza da sua personalidade. Todos nós viemos do amor, eu acho, até do desequilíbrio dele, de ter amor. Somos sempre fruto de um engano ou de um acerto, mas a gente vem do amor. Eu tirei aquilo e vi que ele era nostálgico, melancólico, que ele era um artista esquecido, como todo o artista no Brasil. Acho que nós destruimos nossos mitos. Tenho uma tese para contar sobre isto. Nós aniquilamos nossos êxitos artísticos, nós somos antropofágicos com os nossos ídolos. Não se sabe porque, somos profundamente generosos mas acabamos deixando eles à míngua. Na praia. Enquanto o americano, a gente sabe, perpetua seus ídolos, faz deles imorredouros. Pode ser uma pequena Starlet, mas eles acham bonito, a Betty Boop vira a Betty Boop. Tudo um mito de si próprio. Acho que nós sofremos de uma baixa autoestima racial, que faz com que a gente tenha um comportamento meio assim, de querer renovar tudo todo dia. Uma coisa meio Macunaíma.

Mas, voltando, a voz tem a ver com a geração do Cauby, eu compreendi tudo isso nele. Então compreendi que ele era uma pessoa, que gastava voz AM como pessoa e FM cantando. Como FM ele dava tudo, porque tinha uma voz muito privilegiada, como tem até hoje. Até hoje eu vou ao show dele, incrível. E percebi que ele é de minúcias porque é aquariano também. Ele se faz em detalhes, entendeu? Eu achei muito interessante, a delicadeza dele nas atitudes e tudo isto estava no espetáculo. E o espetáculo poderia ser apenas um ator imitando alguém, mas, no entanto, tinha uma consistência do universo deste artista. Eu fiquei feliz por isto. Era um espetáculo que significou a carreira de um artista, todos os períodos, eu fiquei muito orgulhoso de resultado.

**Ana Calvente** – Como a carreira dele é muito longa, você usou mais um período do que outro para montar o espetáculo. Você foi mudando?

**Diogo Vilela** – Não, pra mim é um bloco só. Eu só mudo em cena, pois aí estou interpretando aqueles períodos, mas o significado dos períodos em termos de visão pra mim significa muito. É o embate emocional de como eu como ator vou sentir aquela vida. Não é psicológico, não é uma coisa catártica, mas também não é centro espírita. É uma maneira de lidar com a interpretação. O teatro tem a sua técnica inerente e eu respeitando o teatro tenho que corresponder a esta técnica, porque são 400, 500 cadeiras que vão me ver. Eu vou ser visto num plano geral, e quando isso acontece a gente se vê completamente diferente, você aceita muito mais um indivíduo de perto do que de longe. De longe você vê muito mais a pessoa. Então se a pessoa tem, por exemplo, uma maneira de mexer a cabeça, de perto incomoda, mas não incomoda tanto. De longe incomoda muito, porque a gente se apodera daquela figura. É o

caso do teatro. O teatro é o oposto do feitiço da TV. A TV hipnotiza pela personalidade. O teatro encanta pelo sensorial, pela presença, quase sexual do artista. Quando estive com o Cauby e disse que ia fazer ele no teatro (ele foi gentilíssimo comigo), ele ficou muito preocupado com a minha altura, porque ele é altíssimo e eu tenho um 1,75m. Eu disse a ele: “Não, não se incomoda eu vou botar um salto”. Aí ele falou com a secretária; “Ah! Vai botar salto!”. Tudo ele faz uma reticência. Mas acredito que a última coisa que alguém poderia ter notado é que eu não era tão alto quanto o Cauby. Não se notou. Acredito que aí eu acertei como artista e a ilusão foi feita. É tudo um jogo de ilusão. Eu acho que o trabalho do ator é este. O mais fascinante que todo ator busca é essa conjugação: ilusão e técnica. Chegamos no resumo do que eu gostaria de te dizer. Desculpe se eu divaguei sobre algumas coisas. Mas você tem material.

**Ana Calvente** – Está ótimo.

**Diogo Vilela** – Agora, às vezes podemos não acertar. Por exemplo, agora vou fazer um travesti na *Gaiola das Loucas*, com o Miguel Fallabella. É um musical. É uma personagem que é uma bicha. E eu tenho que entender a humanidade desta bicha. O personagem é profundamente arquetiposo, mas é humano. E se traduz humano na peça e se demonstra com humanidade. Então acho que vou fazer tudo ao contrário que faria numa comédia. Eu vou tentar quase fazer um teatro realista e depois vira comédia. Eu já tenho facilidade pra comédia. O mais difícil é você estruturar aquela vida. Porque quando você faz uma bicha você não pode incomodar quem assiste ou estará incitando um preconceito. A culpa é de quem interpreta, porque uma bicha de verdade não dá preconceito, só em quem tem. Ao contrário, dá certa sensação de liberdade. As bichas que são loucas invadem a tua liberdade pessoal, eu percebo isso. Quem é muito pouco livre não admite uma pessoa livre. Agora quem gosta de liberdade e até não é, mas aceita, elege aquela bicha. Acha ótima. Acho que nós temos que libertar as pessoas que nos assistem. É a primeira coisa que eu estou percebendo. E realmente eu estou estudando, tenho ido a show de travesti. Na minha adolescência a gente ia à boate GLS, não existia a palavra GLS, as boates eram gays mesmo e todo mundo ia. Era a que tinha o melhor som no final dos anos 70. Então eu vou fazer uma bicha que tem que ter uma voz falada como bicha, menos grave que a minha, certamente, mas na hora de cantar, eu andei ouvindo os CDs da Broadway, eles cantam com a voz natural. Vou cantar com a minha voz de barítono. Vai ficar patético, eu vestido de mulher cantando com voz grossa. Mas dá uma emoção muito forte, dá uma proteção para a personagem. Então eu tenho que buscar uma voz cantada e falada meio, que possa ser verossímil, eu vou ter que buscar esse registro. Olha que trabalho que eu vou ter! Difícil!

**Ana Calvente** – Oscilar entre os dois registros e manter a sua saúde vocal.

**Diogo Vilela** – Mas tudo com o palato alto, não passa nada na garganta, faço tudo com a respiração diafragmática,<sup>26</sup> vertical. A voz vai para a testa, aqueço antes, faço *vocalise*<sup>27</sup>. Antes de todo o espetáculo faço 45 minutos de *vocalise*, não entro sem vocalizar. Porque não me julgo cantor. Eu sou um ator com voz para musicais, é diferente. Eu tenho material de trabalho e trabalhei tecnicamente. Mas eu não sou um cantor. Sou um ator-cantor, poderia dizer isto. Posso comercialmente fazer vários musicais, mas porque tenho técnica e voz para isto, mas não sou cantor. Ser cantor é uma natureza, eu respeito isso. E trabalho para não perder o meu registro do canto. Tenho estudado a mesma música há dois anos. Ainda tenho ressalvas. Ontem na aula eu cantei para o meu professor e outros alunos dele. Eles dão palpite, o maior barato, eu adoro. As pessoas cantam muito lá! E ele é um professor que dá muito gabarito à voz, o Vitor. Então eu vou ter que fazer este personagem, este terceiro personagem

<sup>26</sup> Modalidade respiratória. Na verdade Diogo Vilela se refere à respiração costodiafragmática utilizada para o canto.

<sup>27</sup> Exercícios para treinamento do canto.

que tem esta mística. São personagens fortes, mas o principal é a humanidade. Se eu puder dizer para outro ator; “Faça aquela pessoa, mas faça primeiro o ser humano que ela é.” Entenda o ser humano, pelo menos, que ela é. Não reproduza de uma forma geográfica. Porque pode até ficar *funny*, uma coisa assim legal, divertido, gaiato como a gente gosta, mas a gente deve aprofundar sempre. Não devemos eleger o raso. Devemos nos divertir com o raso sabendo que é importante ser profundo. Eu acho a profundidade importante daí a minha crítica às janelas de relacionamento. Para mim, o que salva as relações é a profundidade, e é isso que não existe, então, por exemplo, eu vou fazer esta bicha, quase reacionária, careta no sentido da palavra, porque ele é um homem mas ele se acha mulher, ele acha que pode ser a mãe do filho do outro. Mas isto são sensações de um ser humano. Ele acha que por ter educado o menino de forma tão legal que é a mãe sim! Se julga no direito. Fica uma contradição humanitária que traz emoção ao espetáculo. Eu tenho que fazer isto entendendo este sentimento. Não posso nem ir contra nem fazer isto superficialmente porque do contrário a qualidade cai. Toda qualidade vem da profundidade. Quem não se aprofunda não tem qualidade.

**Ana Calvente** – Você faz aulas há 15 anos. Você começou a cantar há 15 anos?

**Diogo Vilela** – Não, eu cantava muito, sempre tive um vozeirão. Aí todo mundo quando me via cantar elogiava e eu ficava com vergonha. Achava que não estava certo fazer isto, mas eu sabia que eu podia cantar bem. Porque a gente sabe, como diz o meu professor, o canto é muito subjetivo, também. A arte canora é uma anomalia, não existe, é uma coisa forçada. É uma voz levada às últimas consequências pela técnica, só que eu tenho esta voz, que é uma herança da minha mãe que tem uma voz incrível. Deus me deu isto como material de trabalho. Uma vez o doutor Pedro Bloch<sup>28</sup> disse que tenho uma corda vocal anômala por que ela é maior, mais extensa do que as outras e muito resistente. A voz é cheia, trabalhada, faço aula demais, *vocalises*. Tenho um problema respiratório, consciente, mas isto é como pessoa, no palco eu controlo. Eu tenho uma ansiedade respiratória que faz com que eu aspire muito ar, e às vezes falta. Mas em cena não, em cena eu me organizo, engraçado...

**Ana Calvente** – É porque você pensa em como você vai falar o texto. Já pensou nisto?

**Diogo Vilela** – Não, acho que eu falo sem pensar!

**Ana Calvente** – Quando falamos um texto que já conhecemos pensamos na forma de falar.

**Diogo Vilela** – Ah, talvez!

**Ana Calvente** – Quando a gente está conversando aqui você pensa no que você está falando, então desvia o foco.

**Diogo Vilela** – Nesse momento eu não respiro direito.

**Ana Calvente** – Não, porque você está pensando no que está falando, no conteúdo. Eu acho isto. Quando você está falando o texto você sabe o que vai falar, aí é mais fácil de você organizar aquilo.

**Diogo Vilela** – A respiração.

**Ana Calvente** – Até a respiração.

**Diogo Vilela** – E é incrível você falar isto, acho que você falou certo. Profissionalmente inclusive. A primeira coisa que eu percebo quando eu decoro é aonde eu vou respirar. Então nunca me falta o ar, às vezes eu posso falar um bife de 10 páginas. Eu divido a ansiedade, é toda dividida a respiração para exatamente não ter essa discrepância, essa diferença. A gente se salva como pode!

**Ana Calvente** – Vou voltar para o Cauby. O que você acha das características do Cauby Peixoto, que você trouxe e que fizeram as pessoas reconhecer o Cauby em você. Você consegue pinçar coisas específicas?

---

<sup>28</sup> Médico otorrinolaringologista.

**Diogo Vilela** – Foi a reticência da fala. Porque ele é uma pessoa que sempre é reticente. Ele sempre deixa em aberto o parêntese. Se traduz como mistério. Até pra criar o próprio mito. Todo artista faz isso. É uma construção de si mesmo, é bonito! E também tem um pouco de proteção. Foi uma intuição que tive e depois vi que estava certo. O ator sempre tem uma intuição, por vezes errada, por outras certa. Eu estava certo nesta, tanto é que trabalhei mais na música do que na fala, porque na fala eu já falava como ele (imita o Cauby) que falava tudo assim com calma, bem pensado. Ele fala com você, ele sim pensa enquanto fala, deixa em aberto, não aprofunda, mas também não deixa superficial. Assim, pisando em ovos. Eu botei isto na emoção do personagem e isto criou uma semelhança muito grande. E pronto! A pessoa detectou na hora. Em vez de ficar imitando o Cauby fazendo vozes eu fui no humano. Porque traduzindo o humano a pessoa aceitaria o canto, porque não sou cantor. Além de buscar o humano, eu fiquei dois anos quase três estudando, cantando, tentando fazer como passar o amor na voz falada, que eu vi que era da época e que hoje em dia não se passa, que hoje seria cafona, mas ele era de uma outra época! Da época em que o amor se usava na fala, das vozes de veludo dos homens. As mulheres caíam nos sonhos, os homens criavam sonhos com a voz para as mulheres, e a paquera era assim. Acho interessante uma pessoa que vem com aquela voz! Eu presto muita atenção na voz! Acho a voz importantíssima! E essa coisa de voz de veludo e da maneira de cantar, e ele fazia muito isso, eu fui muito nesta sensação. Agora na hora de cantar ele era muito múltiplo. Porque ele foi se adaptando às décadas. Então quando ele via que alguma coisa estava superada ele modificava e fazia outro tipo de idiosincrasia, porque ele criava muitos factoides com a própria voz que era imensa. Isso é um julgamento meu, até sem querer criticar. Estou te explicando o que eu imagino que fosse o processo dele como artista. Ele fazia, para ficar diferente dos outros os glissando, ele mudava o andamento das músicas, claro, dentro desse sentimento.

**Ana Calvente** – Esse é um sinal de inteligência musical!

**Diogo Vilela** – Inteligência musical. Exatamente, falou tudo! Ele tinha essa inteligência musical, porque ele era realmente um dos maiores cantores das últimas décadas, depois do Orlando Silva e tal. Ele sacou o país que estava encarando, tendo qualidade. Porque você ser artista num país e não ter qualidade é uma coisa, você vira artista e acabou. Agora, você tendo qualidades e viver num país difícil, e com as dificuldades da carreira é diferente. Ele foi para os Estados Unidos, ficou na dúvida se teria o mesmo público lá, poderia até ter tido mas se afastaria daqui. Ele ficou com saudades, quis voltar, tinha a relação com o empresário, aquelas coisas todas que acontecem na vida do artista. Então ele voltou e acho que ele foi se adaptando. Agora, ao mesmo tempo ele é instigante... Quando ele cantou com a Elis nos anos 70, que a Elis o resgatou. Ele estava numa gravadora e ela o convidou para gravar *Bolero de Satã*, aí ele acentuou, nesta inteligência musical que você falou, a característica dele como uma marca e isto deu uma genialidade, deu o reconhecimento da genialidade dele, porque ele não se esquivou de mostrar a própria personalidade. Ele fez o glissando! Fez de uma maneira romântica, dramática. Ele tinha uma dramaticidade como a Elis! Porque quando ela era jovem todo mundo falava que ela era técnica e sem emoção. Nos anos 70, eu era adolescente, a Elis Regina era acusada de não ter emoção por várias pessoas. Dizem que ela tinha um gênio difícil, eu não a conheci, mas era uma cantora deslumbrante! A mulher era um furacão! Talvez não haja outra tão cedo! Era acusada de técnica por muita gente importante! A Elis era muito incrível, e juntar a Elis e o Cauby, já pensou? Deu aquele canto lindo! Aquela música é linda!

**Ana Calvente** – Uma coisa que fiquei com vontade de te perguntar, eu estava revendo a peça – eu tenho um DVD que a Flávia Rinaldi me emprestou. E reparei uma coisa, não sei se foi impressão minha ou a ilusão, mas tem uma cena em que ele vai ao dentista e faz alguma coisa...

**Diogo Vilela** – O dentista muda os dentes, ele era dentuço...

**Ana Calvente** – Você faz uma mudança ali, mudou alguma coisa de articulação, um /s/ mais sibilado, tira um /s/ não sei. É impressão minha? Eu achei genial!

**Diogo Vilela** – Posso até ter feito sim, mas não por virtuosismo, mas de tanto eu estudar aquilo. Mas a diferença mesmo foi que eu fazia assim: eu mostrava os dentes, não eram tortos, mas todo mundo achava que eu estava de dentadura. Depois eu mostrava o próprio dente sorrindo lindo como se fosse perfeito, todo mundo achava perfeito. É a tal da ilusão!

**Ana Calvente** – Eu acho que é isso, o interessante é você pegar um detalhezinho... É a coisa do fragmento que você falou, um detalhe aqui outro ali.

**Diogo Vilela** – Primeiro a alma, depois os detalhes. Porque na verdade eu quero dizer aqui que esse trabalho meu não é tão racional assim. Acho que sou apenas uma pessoa que gosta de sentir que está estudando para ter qualidade. Assim eu me sinto menos culpado. Conquistando alguma coisa. Acho que o ator não precisa ser passivo a ponto de chegar e fazer o personagem de qualquer forma. Acho que ele tem que estudar. Eu sou apaixonado pela minha profissão. Eu dependo da minha profissão pra viver. Infelizmente, eu gostaria de não depender. Tem gente que consegue, mas eu dependo visceralmente da minha profissão para viver. Como ela é longa, eu fico feliz, mas quero sempre buscar uma qualidade nos meus trabalhos para poder sentir que completou aquele ciclo. Acho que entendi bem este problema dele com os dentes pois eu mesmo tive muitos problemas com meus dentes, sofri muito. Mas o tempo todo eu o vi através do humano, nunca do arquétipo. Porque falando assim, parece que eu estudando tecnicamente que estou indo diretamente apenas ao arquétipo. Não! Primeiro eu senti a pessoa dele, do contrário não tem mistério. Essa tal de ilusão que eu falei que o teatro traduz é quando você já humanizou aquela *persona*. Quando aquele espírito baixou em você. Você tem que sentir, chamar aquela entidade pra você. Sentir a dor da pessoa, principalmente. O maior recurso do teatro é a melancolia, porque é um atavismo grego, na minha opinião. Primeira coisa que você sente ao sentar no teatro é certa melancolia, antes de começar qualquer espetáculo, mesmo que seja inconsciente. As pessoas que buscam o teatro querem um encontro com o humano. Estão sempre querendo se refazer no outro. É um ato de generosidade assistir a uma peça. Eu admiro a plateia, diariamente. Quando estou presente no palco eu me doo para as pessoas que me assistem. Eu posso morrer por aquelas pessoas naquele dia. Porque elas foram não só me ver, mas querer uma troca. Eu tenho um respeito por isso muito grande. Por isto eu tenho tanto apuro na realização do trabalho. Eu acho que você tem que dar o melhor pra quem vai lá te assistir. Eu sou totalmente pró público. Não de quantidade só, mas das pessoas que estão ali. É muito respeito, é a troca.

**Ana Calvente** – Já te perguntei se você estudou e fez mudanças de todas as décadas do Cauby?

**Diogo Vilela** – Não, teve a coisa do visual. Eu estudei em termos visuais.

**Ana Calvente** – Mas você fez mudança de voz, uma voz diferente para mais jovem ou mais velho?

**Diogo Vilela** – Mudei. Na voz jovem eu fazia sem acentuar nada como estou fazendo aqui, muito mal pra você entender. Eu fazia a voz de um garoto que era uma voz assim sem conotações. Era uma cena pequena então dava pra trazer essa ficção. Ele falava com o irmão apenas assim sendo pessoa, uma criança, o que tem de mais puro na voz que você pode botar você empresta para infância do personagem. Então eu fazia uma voz sem registro, de garoto, branca, sem peso, leve, opaca quase. Tecnicamente eu trabalhava muito isto. Depois no período que ele estava cheio de si eu botava mais grave, que eu achava mais interessante, na hora em que ele falava com as pessoas eu fazia tudo mais grave. Quando ele estava desprotegido eu fazia ele romântico, para criar uma coisa paradoxal no público. Então quando ele encontrava com o pessoal da bossa nova que todos debochavam dele, aí eu baixava o tom e fazia bem romântico, pra comover o público. O que realmente comovia. Então eu criava

contrastes de emoção pra ter um resultado em quem assiste, que o importante é quem assiste no teatro. Eu realmente pensava nisto, eu estudava isto, você tem toda razão.

**Ana Calvente** – Você o pegou do começo de carreira até *Bastidores*. Quando é? Anos 90? Uma época enorme.

**Diogo Vilela** – Anos 80. Quando ele estava em Hollywood, lembro que fazia ele equivocando, um tom acima, se sentindo. Ficava engraçado que é exatamente como a gente fica quando está nos Estados Unidos. Já pensou você chegar nos Estados Unidos e todo mundo reconhecer você como profissional e achar você o máximo, e ir ouvir você cantar? Ia ficar meio boba. Ia, todo mundo ia. O que é humano, não acha? Não caricaturava nunca. Trabalhava esse entendimento da lógica da sensação e aí vinha a fala. Primeiro de tudo a alma, depois através do personagem e suas fases você vai emprestando, naquela alma que você sugou, sentiu profundamente, você vai colocando a tua opinião de ator. Por exemplo, achei que ele podia ficar meio bobo, ali nos Estados Unidos, e foi um momento engraçado da peça, as pessoas morriam de rir, ele meio assim se sentindo, só que dava tudo errado. Aí ele mais velho eu fiz, porque a minha maior preocupação desde o começo, eu falava isso pra todo mundo: como ia fazer um personagem que era lento numa peça que tem um *timing* pra cumprir? Eu tinha que fazer a ilusão da lentidão na fala. Eu falava tudo devagar, mas dando o ritmo nas coisas. E quando eu queria fazer a piada da lentidão eu falava bem lento e as pessoas riam da lentidão. Aí eu voltava pro ritmo. Fiz a ilusão da lentidão, do ritmo fazendo a voz lenta, mas correndo no espetáculo. Se não o espetáculo ia ficar muito longo e arrastado. Este foi um desafio! Aí eu vi a tal ilusão: você finge que está lento. Engraçado isto.

**Ana Calvente** – Muito legal. Você realmente consegue imprimir isto.

**Diogo Vilela** – Quando eu fiz o Hamlet, que é um personagem profundamente emblemático da dramaturgia ocidental. Todo mundo tem uma visão do Hamlet, pelo menos todo mundo culto ocidental tem uma. Porque é um personagem que domina o imaginário. E eu tinha que meio sublimar na minha interpretação todas as mentes, inclusive o próprio Sérgio Cardoso que foi um grande ator que fez Hamlet maravilhosamente, era um ator deslumbrante. Eu teria que fazer bem e ainda desmistificar este mito. Eu fiz um Hamlet passional, não sei se bom ou mau, mas fiz, meu sonho era fazer desde pequeno, foi uma realização. Eu leio esta história desde meus 13 anos, me prometi que faria e fiz! Foi muito interessante. A primeira coisa que eu entendi desse personagem foi a sensação que ele tinha ao ser tomado como louco, quando na verdade ele tinha ódio, querendo vingança. As pessoas são complacentes com o louco, têm pena. E ele ficava com ódio porque ele via, ele entendeu toda a humanidade, quer dizer, é uma filosofia multifacetada do Shakespeare que vai além de qualquer coisa. É um personagem que é uma bíblia humana. Eu acho que fala do ser humano em todos os aspectos, todos. Da vingança ao arrependimento, a sedução... sem nenhuma característica religiosa. Mais existencial, metafísica. Então, a primeira coisa que eu fiz foi desmistificar, porque se eu quisesse fazer o que todo mundo imaginava, eu ia fazer um Hamlet totalmente mecânico, errado, então eu fiz o meu, acho que isso foi o que senti. Eu fiz mesmo o Hamlet, à vera, fazendo todos aqueles bifés, aquele “Ser ou não ser”. Foi muito interessante, fiquei um ano fazendo. A primeira coisa que eu fiz foi entender essa dubiedade de você ser suspeito e buscar o criminoso, como o gato atrás do rato e o rato atrás do gato. Ele era suspeito de ser louco, mas estava, na verdade, querendo uma vingança porque o fantasma do pai aparecia e tal. Então essa sensação dúbia faria talvez com que trouxesse o desespero da metafísica da peça, na minha opinião. Eu trabalhei muito nessa contradição: vingança/suspeita. Só isso que eu quis dizer, em termos de fala. Fiz o meu Hamlet, não sei se bom... Mas eu fiquei um ano, a casa lotou, foi ótimo. Porque existe muito isso essa coisa na nossa profissão, as pessoas julgam a gente como julgam os jogadores de futebol: “Ah! jogou melhor naquele jogo.” A gente é julgado: “O outro é melhor que este! Eu vi e não gostei!” Mas o importante é que eu vivi isso em minha carreira, fui reconhecido pelo público e tive até boas críticas. Mas eu fui

primeiro no sentido da alma, da contradição. Em vez de fazer o mito, e aí eu poderia empostar, fui atrás da alma, da contradição. Com isto eu entendi a filosofia do personagem: Qual era o conflito principal? Eu fui no psicológico, eu fui entender aquilo. Era trabalhar dentro de mim o que significaria para mim Diogo, estar na pele de uma pessoa que lidava com a vingança e com a suspeita. Aí, foi uma pororoca de sensações e eu fiz o meu personagem. Talvez eu tivesse feito passional demais, não sei, os outros fazem mais *cool*, como se Shakespeare não fosse passional. Eu fiz talvez de uma forma teatral. E a voz vinha dessa dicotomia, uma voz meio estrangulada, sem cair na garganta, mas era uma voz estrangulada que pedia ajuda aos céus. Como um susto de quem vê o fantasma. Talvez se você vir uma aparição a voz faça isso. Então tinha que ter isso, este sopro. Então você vê o meu mecanismo fonoaudiológico do trabalho de fala do Hamlet, foi em cima da contradição suspeita/vingança. O que traz esta sensação e onde a temperatura da voz vai atingir. Aí você trabalha na técnica.

**Ana Calvente** – Você pode fazer uma porção de mudanças físicas sem estrangular.

**Diogo Vilela** – Sem estrangular. Porque você já entendeu o conflito. Você não pode entender o conflito na hora da peça, porque aí a sua voz acaba. Sexta-feira não tem espetáculo porque o ator está sem voz. Isso não pode acontecer. Você tem que trabalhar tecnicamente. O trabalho fonoaudiológico tem muito a ver com esta trajetória, eu acho. Porque é tão subjetivo quanto, lida com o sentimento e só aí consagra a descoberta. Acredito muito nisto. Sou cria da Glorinha desde os meus 18 anos.

**Ana Calvente** – Você tem alguma formação em teatro? Tem algum estudo formal?

**Diogo Vilela** – Não. Sempre trabalhei. Minha faculdade foi o palco. Desde os 12 que eu trabalho, eu fiz na televisão meu primeiro trabalho aos 12 anos. Mas acho que depois eu passei por certa universidade, porque como eu estudo as dificuldades da minha profissão, eu estudo o porquê dessas dificuldades. Tenho um pragmatismo muito grande. Eu posso até te dar uma aula, se você quiser. E é o que eu pretendo daqui a alguns anos. Eu vou fazer meu trabalho, vou começar a trabalhar com as pessoas e começar a explicar meu processo pessoal. Para quem quiser absorver, quem gostar... Eu tenho a capacidade de traduzir.

**Ana Calvente** – Você é muito claro pra falar...

**Diogo Vilela** – É eu sou claro, pois é, já me disseram isto. Então a pessoa me entende, até subjetivamente, onde eu quero chegar.

**Ana Calvente** – Acho que o ator é um cara que tem que ter uma capacidade de absorver literatura de todos os assuntos, porque trabalha com tudo, não acha?

**Diogo Vilela** – Você falou tudo. Eu sou filho da literatura. Eu leio muito desde pequeno, a minha família lê muito. Acho que tudo o que eu não aprendi de matemática eu aprendi na literatura. Não fez falta. Se você lê, você sabe tudo. A cultura está nos livros.

**Ana Calvente** – Isso foi uma grande coisa que eu descobri no curso de Teatro, que você tem que ler de tudo!

**Diogo Vilela** – É eu acho que antes de falar pros alunos na faculdade de Teatro que eles deveriam ler os autores. Eu falaria que eles deveriam ser mais humanos caso contrário teriam que mudar de profissão. Tem que humanizar para se atingir a alma das pessoas. Porque não pode haver essa situação janela que eu falei, criar atores novos sem profundidade dramática. Porque não sabem o que é uma dor.

**Ana Calvente** – Você acha que isto tem a ver com a televisão?

**Diogo Vilela** – Não. Acho que a televisão é uma indústria necessária no Brasil. É o nosso cinema, na verdade, em termos de qualidade até em termos de cultura. O povo gosta, nós temos essa cultura. Ela é muito útil e acho que fez progressos incríveis. Acho apenas que devemos ter cuidado com o que chamo de interpretação em janelas. Fica tudo muito restrito, muito *cool*, as pessoas estão tendo sentimentos rasos e a dramaticidade está na mesma dimensão. Temos que buscar a alma e esta busca é que fica muito errada na televisão, porque

a gente tem que fazer a alma logo, então não dá pra aprofundar muito. Você usa muito a tua própria personalidade. É muito instantâneo, como ligar.

**Ana Calvente** – Deixa eu te fazer uma última pergunta. Você acha que este tipo de musical brasileiro, como você fez *Metralha*, Cauby, tem uma estética diferente do musical que você vai fazer agora?

**Diogo Vilela** – Totalmente.

**Ana Calvente** – Broadway. Estou falando vocalmente.

**Diogo Vilela** – Olha, eu vou colocar minha técnica neste personagem, porque a minha técnica vocal, de voz... Você está falando de voz ou de canto?

**Ana Calvente** – Pode falar dos dois... De canto, acho que de canto mais que de voz falada.

**Diogo Vilela** – Olha, o idioma inglês é todo na horizontal, o canto é wuasshh wueeiin wuiinnn (faz onomatopeias bem nasaladas) nasaladas e na horizontal. A voz sai pelos lados. E o meu trabalho é todo na vertical: é palato alto e diafragma.

**Ana Calvente** – O Vitor trabalha em cima do canto clássico.

**Diogo Vilela** – Mas que dá muito gabarito. E dá uma condição de cantar muito grande. Você respira e sobra o ar. Então o que acontece, a peça é praticamente uma ópera. Se você for no YouTube, você ouve algumas coisas e vê: aquilo é uma ópera, é quase clássico. É clássico!

**Ana Calvente** – Vai usar a técnica *belting*? Você faz *belting*? Aquela técnica americana de musical que a voz é mais frontalizada?

**Diogo Vilela** – Não, não acho bom. Você acha certo um povo que tem uma fonética de natureza, imitar a fonética de outra civilização pra poder se sentir culta? Eu acho horrível utilizar essa técnica americana para cantar em português. Não bate com o meu gosto pessoal. Quando assisto na Broadway vejo as mulheres cantando com estridência e fico pensando se é alguma coisa regional que tem a ver com o sotaque. Mas vejo homens com vozes boas.

**Ana Calvente** – Eu acho que o homem utiliza menos. Eu tenho estudado em função desta pesquisa, tenho lido algumas coisas, feito alguns cursos.

**Diogo Vilela** – Você acha que aqui as pessoas fazem *belting*?

**Ana Calvente** – Acho que sim. As pessoas estão aprendendo *belting* pra fazer esses musicais da Broadway.

**Diogo Vilela** – Mas você não pode colocar como *franchising* a sua emoção... Pode vir tudo pronto de lá, as partituras, eu tenho que ter aquele registro para atingir, o ator, eu acho certo, mas aí tem que entrar a sua técnica pessoal.

**Ana Calvente** – É uma coisa da cultura americana entrando neste terreno, por exemplo, as cantoras gospel, todas *beltam*.

**Diogo Vilela** – Ah, mas elas levantam muito o palato.

**Ana Calvente** – Mas tem o *mix*, elas misturam as ressonâncias.

**Diogo Vilela** – Elas fazem voz de peito e levantam muito o palato.

**Ana Calvente** – Elas acabam chegando numa altura que não dá pra fazer só aquilo. E nessas escolas tem muita gente aprendendo a cantar dessa maneira.

**Diogo Vilela** – Acho então que eu não poderia fazer este tipo de musical...

**Ana Calvente** – Muito obrigada. Eu vou transcrever este material todo e mando para você. A entrevista constará como um todo no trabalho.

**Diogo Vilela** – Maravilha, acho que deu pra alguma coisa. Legal que o que você estuda é exatamente o que eu trabalho. Você não achou?

**Ana Calvente** – Nossa, deu muita coisa, muito obrigada.

## Anexo 3 Questionário

**Nome:** Mirna Rubim

**Cite pelo menos três espetáculos de teatro musical em que atuou como preparador vocal, diretor musical ou ator (inclua o nome do espetáculo, ano e direção).**

1. *A Noviça Rebelde* (2008), direção de Charles Möeller e Cláudio Botelho – cantora.
2. *A Gaiola das Loucas* (2010), direção de Miguel Falabella – cantora e preparadora vocal.
3. Oficinas de teatro Musical – diretora musical – desde 2007 (atualmente com mais de dez edições)

**Em sua opinião, o ator/cantor brasileiro deve modificar ou adaptar sua técnica vocal caso a peça musical em que atue seja de origem norte-americana (musicais da Broadway) ou de origem brasileira? Quais seriam as principais diferenças e dificuldades?**

Em primeiro lugar, alguns cantores apresentam uma emissão americanizada em qualquer situação, talvez porque já cantem em inglês há muitos anos. Em segundo, a escrita do musical da Broadway acaba levando o intérprete a adotar gestos vocais no estilo Broadway, mesmo sem saber o que é isso. Por último, alguns cantores possuem uma emissão genuinamente brasileira que não se deixam contaminar por nenhum acento estrangeiro. O por quê?... Eu não saberia dizer. Taí uma boa lacuna de pesquisa. O que tenho a dizer são constatações da minha prática docente.

As diferenças básicas estão na posição das vogais. O *belting* americano adota uma postura vocal em direção ao /é/, ou seja, um é aberto. Todas as vogais tendem para essa embocadura. O português brasileiro tem uma colocação mais baixa, com menos tónus, mais arredondada, exceto se for um paraibano *arretado*, né? Nossa emissão é mais macia como o francês. O inglês apresenta uma atividade consonantal mais intensa que o português. Logo, somando-se essa atividade consonantal mais intensa a vogais mais abertas e estridentes, o resultado será um som da Broadway. A meu ver, os cantores brasileiros que conseguem manter uma identidade nacional, mesmo cantando em um musical da Broadway, é devido ao próprio idioma português e sua docilidade e malemolência nacional.

As dificuldades em se manter a brasilidade do idioma têm a ver com a intimidade do cantor com o repertório brasileiro. O maior exemplo de intérprete que mantém essa característica imaculada é Soraya Ravenle. Ela pode cantar qualquer musical, pois manterá a integridade do idioma nacional no seu cantar.

## Anexo 4

### Questionário

**Nome:** Glória Calvente

**Cite pelo menos três espetáculos de teatro musical em que atuou como preparador vocal, diretor musical ou ator (inclua o nome do espetáculo, ano e direção).**

1. *As Aventuras de Zé Jack e Seu Pandeiro Solto na Buraqueira no País da Feira* (2005), direção-geral João Falcão, direção musical Alexandre Elias – preparação vocal.
2. *A Canção Brasileira* (2005) de Henrique Vogler, direção de Paulo Betti, direção musical Alexandre Elias – preparação vocal, arranjos vocais, assistente de direção musical.
3. *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (2007) de Guimarães Rosa, direção-geral André Paes Leme, direção musical Alexandre Elias – preparação vocal, arranjos vocais, assistente de direção musical.
4. *Os Cafajestes* (2008), direção-geral Fernando Ferreira, direção musical Marquinhos Carvalho – preparação vocal, assistente de direção musical.
5. *Mãe Coragem* (2008) de Bertolt Brecht, direção-geral Paulo de Moraes, direção musical Alexandre Elias – com Grupo Armazém de Teatro e Louise Cardoso.
6. *Carmen, o It Brasileiro* (2009), direção-geral Antonio de Bonis, direção musical Alexandre Elias – preparação vocal, assistente de direção musical.

**Em sua opinião, o ator/cantor brasileiro deve modificar ou adaptar sua técnica vocal caso a peça musical em que atue seja de origem norte-americana (musicais da Broadway) ou de origem brasileira? Quais seriam as principais diferenças e dificuldades?**

A técnica vocal necessária para realizar este ou aquele repertório tem relação com suas demandas técnicas e estilísticas específicas. A tradição de música vocal no hemisfério Norte (tanto a tradição anglo-saxônica como a gospel negra) influenciou significativamente o estilo musical “broadway”, portanto as demandas técnicas exigem uma técnica vocal que dê conta de grandes tessituras, preparo ressonantal para a atuação na região aguda, boa sustentação e *legatto*, agilidade e robustez vocal. A tradição do musical norte-americano difundiu também entre os cantores/atores brasileiros que atuam neste mercado a técnica do *belting*, fonação sobre alta pressão, com utilização acentuada de ressonância metálica na voz, a partir do alongamento da região de voz de peito, que acaba conferindo uma sonoridade bastante específica.

A canção brasileira vem sendo tratada de forma diferente, especialmente após a bossa nova, no que tange particularmente à voz feminina (que acaba se restringindo a uma região médio-grave). Portanto, musicais que buscam uma estética musical mais brasileira acabam evitando tessituras vocais extremadas especialmente nas vozes femininas (já que existe um gosto popular bastante acentuado para a voz masculina aguda na MPB em geral).

Percebo duas dificuldades básicas em relação a essa diferença básica entre os dois tipos de demandas técnica para estes repertórios. A primeira é, em minha opinião, um problema de certa deformação no entendimento da questão do papel da técnica vocal para o teatro musical, independente de seus estilo e demandas. O profissional deste mercado [do musical brasileiro] tende a negligenciar seu investimento em técnica vocal, por considerar que

ele seja prescindível pelas características do que se chama “o canto brasileiro” (embora isso seja uma discussão teórica bastante rica e polêmica). Então, a voz deste profissional corre o risco de estar despreparada para as demandas de sua atividade – ritmo de trabalho concentrado e bastante intenso, tanto durante a montagem como durante as temporadas, além da intrínseca necessidade de robustez ressonantal para o canto profissional, independente dos diferentes estilos musicais possíveis. Cada vez mais, as equipes técnicas das produções percebem a importância de ter elencos qualificados para a tarefa do canto profissional; é um dado que agrega qualidade ao trabalho, e sinto que ele está cada vez mais valorizado no meio teatral profissional.

Sinto também que existe uma questão relacionada ao ensino da técnica vocal. Muitos cantores/atores que estudam canto acabam “cristalizados”, tendo sua performance restrita a uma determinada sonoridade, em geral ligada à sua linha de estudos. Muitas vezes, essa é uma postura estimulada pelos professores de canto na demarcação de seu “território” de atuação profissional. Isso acaba criando um padrão de “homogeneização” do canto de muitos profissionais, que é alvo de crítica de muitos diretores, que buscam o desenvolvimento de uma linguagem musical mais brasileira.

Em minhas muitas conversas com Jon Washburn, regente do Vancouver Chamber Choir (coro profissional canadense de música erudita), chamou-me a atenção o fato de a flexibilidade vocal ser uma característica de muita valia para ele na seleção de seus cantores. Ouvi comentários na mesma linha de diretores de teatro como Paulo Betti, João Falcão e André Paes Leme – de como gostariam de ter cantores melhor preparados e menos “aprisionados” à estética musical do *belting*, para o desenvolvimento de elencos cada vez mais gabaritados a criarem uma linguagem musical brasileira. Esses são pequenos exemplos de como não é possível pensar em uma técnica vocal que sirva a todos os estilos e demandas musicais, e que mercados profissionais mais gabaritados e exigentes valorizam exatamente a versatilidade dos profissionais, sua capacidade de adaptação ao maior número possível de demandas.

## Anexo 5

### Questionário

**Nome:** Pedro da Silva Lima – Pedro Lima

**Cite pelo menos três espetáculos de teatro musical em que atuou como preparador vocal, diretor musical ou ator (inclua o nome do espetáculo, ano e direção).**

1. *Otelo da Mangueira* (2005) de Gustavo Gasparani, direção de Daniel Herz, direção musical de Josimar Carneiro – ator e preparador.
2. *Gota d'Água* (2008) de Paulo Pontes e Chico Buarque, direção de João Fonseca, direção musical de Roberto Burguel – ator e preparador.
3. *Oui-Oui a França É Aqui* (2009) de Eduardo Rieche e Gustavo Gasparani, direção João Fonseca – preparador vocal.

**Em sua opinião, o ator/cantor brasileiro deve modificar ou adaptar sua técnica vocal caso a peça musical em que atue seja de origem norte-americana (musicais da Broadway) ou de origem brasileira? Quais seriam as principais diferenças e dificuldades?**

Acredito que o cantor/intérprete deva estar, com inteligência artística, a serviço das canções.

O fato de as peças serem adaptações de originais estrangeiros não significa, a meu ver, que deva haver a pasteurização das interpretações e, o que é pior, das sonoridades. Nossos cantores estão abrindo mão de suas peculiaridades sonoras. Se fecharmos os olhos não ouvimos personalidade, mas uma forma, um modelo.

Estando no Brasil quero ouvir brasileiros com som de brasileiros e timbres pessoais.

Quero ouvir com clareza nossos fonemas com vogais claras (transportadas pelo ar bem administrado) e consoantes firmes (estabelecendo a divisão sem pastosidade ou marcialidade). Quero poder me emocionar com fraseados artísticos diversos e originais.

Portanto o cantor brasileiro não deve, em minha opinião, forjar um sotaque interpretativo norte-americano até porque é pretensioso achar que se pode cantar à Broadway mesmo porque são muitos os cantares norte-americanos.

## Anexo 6

### Questionário

**Nome:** Felipe Abreu

**Cite pelo menos três espetáculos de teatro musical em que atuou como preparador vocal, diretor musical ou ator (inclua o nome do espetáculo, ano e direção).**

1. *Rocky Horror Show* (1995), direção de Jorge Fernando – preparação vocal.
2. *Cabaret La Boop* (1996), direção de Jorge Fernando – preparação vocal.
3. *Cambaio* (2000), direção vocal, seleção vocal de testes de elenco.

**Em sua opinião, o ator/cantor brasileiro deve modificar ou adaptar sua técnica vocal caso a peça musical em que atue seja de origem norte-americana (musicais da Broadway) ou de origem brasileira? Quais seriam as principais diferenças e dificuldades?**

Pode-se dizer, de modo generalizante, que as estéticas vocais dos musicais norte-americanos e brasileiros são distintas sob vários aspectos. Enquanto a dos primeiros até hoje mantém laços estéticos com a tradição da opereta europeia e do *music hall* inglês, a dos segundos cada vez mais se aproxima da estética vigente na música popular urbana brasileira. O ator/cantor brasileiro que atua em musicais de origem norte-americana deve seguir os padrões do canto praticados na Broadway, divididos em duas principais vertentes: o chamado canto *legit* (abreviação de “legitimate”, legítimo), caracterizado por uma técnica vocal muito próxima à da opereta, e o *belting*, que traz como características uma emissão em que o segundo formante (F2) é privilegiado, por adaptações como laringe mais alta, ressonância mais metálica e frontal, e um ciclo gótico com fase de fechamento maior, entre outras. Em ambos os casos, a emissão de forte intensidade e a onipresença do *vibrato* são essenciais. De tal forma consolidaram-se essas duas vertentes que hoje formam padrões vocais, que os atores/cantores devem seguir, a tal ponto que os testes de elenco pedem especificamente que os personagens sejam cantados com voz *legit* ou *belting*.

Já no caso de musicais brasileiros, a diversidade vocal é bem maior, dependendo do estilo musical do espetáculo. Musicais centrados em gêneros como o samba, ou a marchinha de carnaval, ou bossa nova, ou MPB, admitem atores/cantores de estilos bem diversificados, desde aqueles com vozes sem *vibrato* e de emissão mais coloquial até aqueles de grandes vozes com muito *vibrato* e estilo “antigo”, como no caso dos musicais biográficos das grandes estrelas do rádio brasileiro do século XX. Fatores como criatividade e precisão rítmicas (o chamado “suingue”) são em geral muito mais importantes do que em musicais norte-americanos. Na maioria das vezes, a montagem de

um musical de origem brasileira comporta num mesmo elenco estilos vocais muito mais diversos entre si do que um musical norte-americano.

As principais dificuldades de um ator/cantor brasileiro se adaptar ao estilo de musicais de origem norte-americana devem-se principalmente ao fato de que essa estética não tem muitos pontos em comum com a cultura musical brasileira, devendo ser conhecida e adquirida pela familiarização com aquele universo, seja do ponto de vista musical como vocal, além do estudo de técnicas vocais específicas (como a do *belting*). Especialmente no caso das mulheres, pois a cultura vocal brasileira, pelo menos desde a década de 1960 e ainda hoje, privilegia cantoras de vozes quentes e graves, enquanto o musical norte-americano em geral pede cantoras de vozes penetrantes e agudas, seja no caso dos papéis *legit* seja nos de *belting*, estes últimos com uma estética vocal muito distante do gosto popular brasileiro atual.

## Anexo 7

### Questionário

**Nome:** Josimar Carneiro

**Cite pelo menos três espetáculos de teatro musical em que atuou como preparador vocal, diretor musical ou ator (inclua o nome do espetáculo, ano e direção).**

1. *Dolores* (1999) de Fátima Valença e Douglas Dwight, direção de Antônio de Bonis, direção musical Tim Rescala – violonista.
2. *South American Way* (2001) de Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa, direção Miguel Falabella – direção musical, recebeu Prêmio Shell de melhor direção musical.
3. *Godspell* (2002) de Stephen Schwartz, direção de Miguel Falabella – direção musical.
4. *Geraldo Pereira – um Escurinho Brasileiro* (2004) de Ricardo Hofstetter, dirigido por Daniel Herz – direção musical.
5. *Império* (2006), direção de Miguel Falabella – direção musical.

**Em sua opinião, o ator/cantor brasileiro deve modificar ou adaptar sua técnica vocal caso a peça musical em que atue seja de origem norte-americana (musicais da Broadway) ou de origem brasileira? Quais seriam as principais diferenças e dificuldades?**

Acho que o ator/cantor brasileiro que modifica a sua técnica para participar de uma montagem americana, responde mais a uma questão de mercado de trabalho do que a uma ordem estética. Aquele que busca ingressar no mercado de franquias americanas de teatro musical precisa aprender, mesmo que parcamente, os seus cacoetes. O modelo Broadway de cantar é uma espécie de pré-requisito, e o ator/cantor que não souber o *belting*, o *speaking*, o *mother fucking* não arranja emprego. Sobra ainda um espaço pequeno para o cantor lírico, dependendo da montagem, e como ainda não é tão fácil encontrar por aqui quem atue, cante, dance, sapateie, seja belo, bata o corner e cabeceie, os bons atores que podem cantar e se movimentar também são aproveitados.

Não desmereço esse modelo de cantar que é natural na cultura americana, vindo da sua fala e dos acentos da sua língua. Há cantores brasileiros com essa natureza, mas normalmente o que se observa nessa turma é a absoluta falta de personalidade musical. Parece a piada do português que foi morar na Alemanha, não aprendeu o alemão e esqueceu o português, pois se essa turma for para Nova York, não pega nem segunda divisão de juniores amadores. Vai trabalhar de garçom.

Acho que a música brasileira como a americana não tem uma escola de canto, mas várias, visto que a coleção de referências é muito grande. As suas diferenças quanto à técnica vocal são muitas: a língua, o acento, os ornamentos, a sonoridade. Mas a principal delas está na compreensão de uma questão musical maior que é o seu ritmo. Ritmo é cultural e a grande diferença também.

A técnica serve como uma ferramenta para aperfeiçoar o fazer musical, mas não é suficiente para alcançar o objetivo maior que é uma interpretação verdadeira e pessoal. Para tanta é necessária muita vivência e prática do seu repertório para alcançar compreensão dos seus gêneros e estilos.

Para mim a grande dificuldade do ator/cantor é encontrar a sua personalidade como artista, conseguir fazer a sua assinatura independente da montagem em que esteja atuando. Então você assiste a uma bobagem e diz: “A peça é uma m., mas o fulano...”

Hoje em dia os padrões estéticos americanos invadiram o teatro musical brasileiro. Estão misturando as bolas e acham que a Lapa é o Bronx. E não é porque a peça é feita aqui com marchinhas e sambas que possui uma estética brasileira. A estética é de quem cria e a responsabilidade de quem contrata.



## ANEXO 9

### CARACTERIZAÇÕES NO ESPETÁCULO *DOLORES*

1



Fig. 9.1



Fig. 9.2

### DOLORES DURAN



Fig. 9.3

---

fig 9.1 – foto de Dolores Duran retirada do site da Revista Veja em [www.vejaabril.com.br/blog/passarela/tag/canção-da-volta](http://www.vejaabril.com.br/blog/passarela/tag/canção-da-volta)  
fig 9.2 – foto de Dolores Duran retirada do site pimenta na muqueca [www.pimentanamuqueca.com.br](http://www.pimentanamuqueca.com.br)  
fig. 9.3 – foto de Dolores Duran retirada do site imagem grátis [www.imagemgratis.com.br/imagem-de-dolores-duran.html](http://www.imagemgratis.com.br/imagem-de-dolores-duran.html)



9.4

*SORAYA RAVENLE EM DOLORES*



SORAYA RAVENLE encarna Dolores: a atriz diz que tenta não reproduzir em cena o jeito de ser da compositora

*Fig 9.5*



*Fig. 9.6*

2

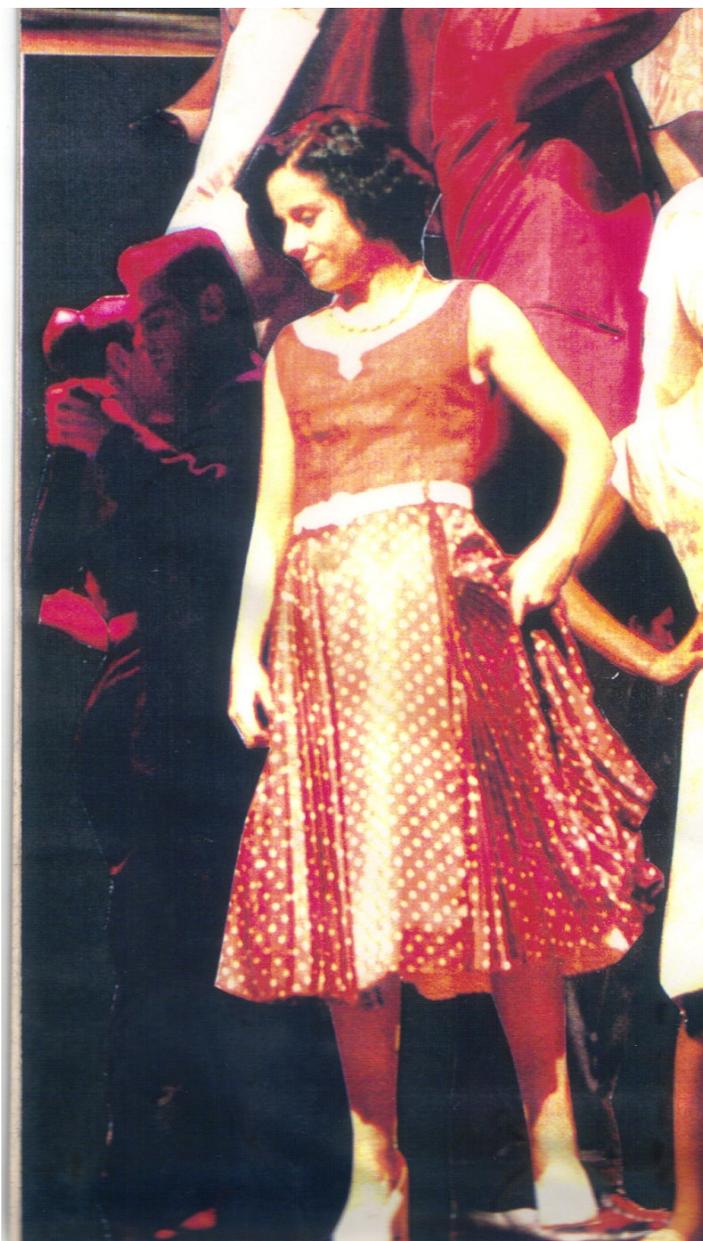


*Fig. 9.7*

---

Fig. 9.6 – Soraya Ravenle em cena em *Dolores*.

Fig. 9.7 – Soraya Ravenle em cena em *Dolores*. Foto do acervo pessoal de José Mauro Brant.



*Fig 9.8*

---

fig. 9.8 – Soraya Ravenle em Dolores – foto do acervo pessoal de José Mauro Brant.

**ANEXO 10**

**CARACTERIZAÇÕES NO ESPETÁCULO *CAUBY! CAUBY!***



Fig. 10.1

**CAUBY PEIXOTO**



Fig 10.2



Fig. 10.3

DIOGO VILELA EM CENA EM *CAUBY! CAUBY!*

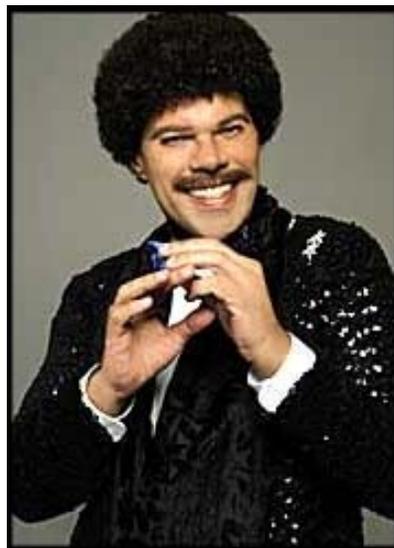


Fig 10.4



Fig 10.5



Fig. 10.6



Fig 10.7

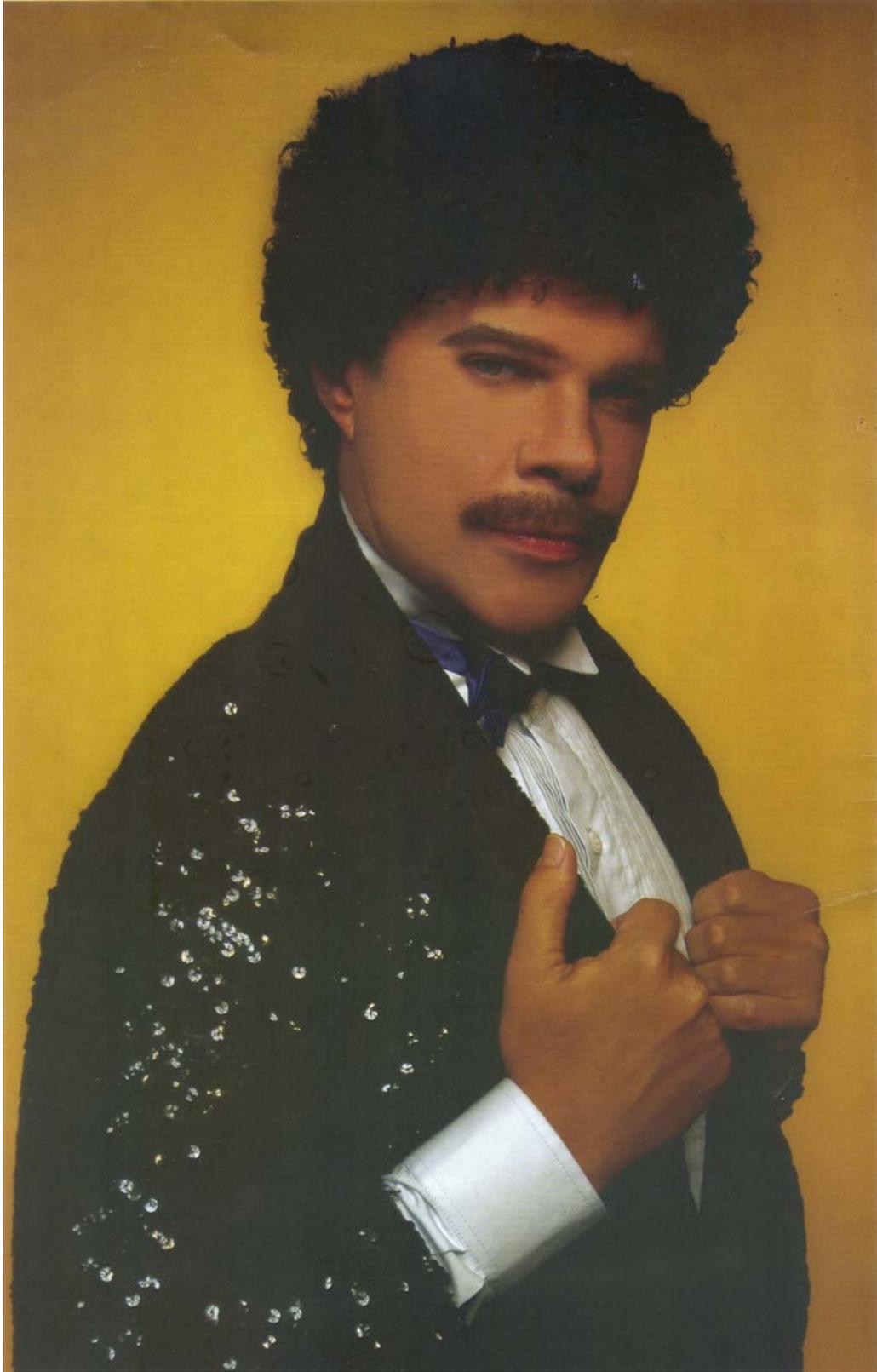


Fig. 10.8