

# Interpretação esclarecida da canção



Patrick Ribeiro do Val  
Thomas Davison Bispo dos Santos

 **Atena**  
Editora  
Ano 2022

# Interpretação esclarecida da canção



Patrick Ribeiro do Val  
Thomas Davison Bispo dos Santos

**Atena**  
Editora  
Ano 2022

**Editora chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora executiva**

Natalia Oliveira

**Assistente editorial**

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto gráfico**

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

**Imagens da capa**

iStock

**Edição de arte**

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-Não-Derivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

**Conselho Editorial****Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo



Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia



## Interpretação esclarecida da canção

**Diagramação:** Camila Alves de Cremo  
**Correção:** Mariane Aparecida Freitas  
**Indexação:** Amanda Kelly da Costa Veiga  
**Revisão:** Os autores  
**Autores:** Patrick Ribeiro do Val  
Thomas Davison Bispo dos Santos

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

V135 Val, Patrick Ribeiro do  
Interpretação esclarecida da canção / Patrick Ribeiro do Val,  
Thomas Davison Bispo dos Santos. – Ponta Grossa -  
PR: Atena, 2022.

Formato: PDF  
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader  
Modo de acesso: World Wide Web  
Inclui bibliografia  
ISBN 978-65-258-0178-0  
DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.780221205>

1. Canto. 2. Canção. I. Val, Patrick Ribeiro do. II. Santos,  
Thomas Davison Bispo dos. III. Título.

CDD 784.9

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

**Atena Editora**  
Ponta Grossa – Paraná – Brasil  
Telefone: +55 (42) 3323-5493  
[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
contato@atenaeditora.com.br



**Atena**  
Editora  
Ano 2022

## DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



## DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.




# SUMÁRIO

## **CAPÍTULO 1.....1**

### TÉCNICAS DE PALCO PARA O CANTOR POPULAR

Patrick Ribeiro do Val

Thomas Davison


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7802212051>

## **CAPÍTULO 2..... 22**

### INTERPRETAÇÃO ESCLARECIDA DA CANÇÃO “FLOR DE LIS” DE DJAVAN

Patrick Ribeiro do Val

Thomas Davison

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7802212052>

## **SOBRE OS AUTORES ..... 53**



## TÉCNICAS DE PALCO PARA O CANTOR POPULAR

**Patrick do Val**  
Mestre/Professor

**Thomas Davison**  
Especialista

**RESUMO:** Este estudo tem por objetivo geral delinear os conceitos prioritários para o estudo da performance cênica na formação de cantores populares. Em uma pesquisa etnográfica, com referencial metodológico em Sandroni (2013), foram observados 13 conceitos elencados pela professora Rejane Arruda (2018), em uma revisão feita no fim da disciplina Técnicas de Palco da Especialização em Canto Popular da Alpha Cursos. Foram analisados relatórios que os alunos do curso enviaram à professora como trabalho escrito de conclusão e montada uma tabela que mostra todos os conceitos e quais deles foram mencionados. Conhecendo os mais recorrentes, notou-se que os temas que receberam maior interesse foram: ações primárias, “viewpoints”, partitura corporal e eu presente/eu cênico, sendo que os dois primeiros foram mais explorados pelos discentes em seus trabalhos finais. Os dois últimos tiveram grande interesse também, mas sofreram algumas imprecisões quanto ao rigor, se comparados o conceito original e o

expresso nas ideias dos alunos. De modo geral, parece que os temas preferidos coincidem com os que receberam maior trabalho prático na forma de exercícios e vivências.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canto Popular. Técnicas de Palco. Interpretação de Canções. Ações Primárias. “Viewpoints”.

**ABSTRACT:** This study aims to outline the priority concepts for the study of scenic performance in the formation of popular singers. In an ethnographic research, with a methodological framework in Sandroni (2013), 13 concepts listed by Professor Rejane Arruda (2018) were observed, in a review made at the end of the discipline Stage Techniques of the Specialization in Popular Singing at Alpha Cursos. Reports that the students in the course sent to the teacher as a final written work were analyzed and a table was set up showing all the concepts and which of them were mentioned. Knowing the most recurrent ones, it was noticed that the themes that received the most interest were: primary actions, “viewpoints”, body score and the present me/scenic me, and the first two were more explored by the students in their final works. The last two were also of great interest, but suffered some inaccuracies in terms of rigor, when comparing the original concept and the one expressed in the students’ ideas. In general, it seems that the preferred themes coincide with those

that received more practical work in the form of exercises and experiences.  
**KEYWORDS:** Popular Singing. Stage Techniques. Song Interpretation. Primary Actions. “Viewpoints”.

## 1 | INTRODUÇÃO

Entre os dias 4 e 5 de agosto de 2018, a professora Rejane Arruda lecionou a disciplina Técnicas de Palco como parte da Especialização em Canto Popular da Alpha Cursos, na academia Cridança, em Vitória, Espírito Santo. As aulas tiveram uma parte prática bastante intensa, paralelamente à contextualização teórica. No último dia foi feito um balanço dos conceitos abordados durante o curso, apontando-se os autores de referência. Nesta ocasião foram revisados os seguintes 13 conceitos: foco de atenção, *viewpoints*, substituição, dispositivos, partitura corporal, jogo, resolução de problema, eu presente/eu cênico, dilatação corporal, fala interna, ações primárias, “política do e” e, por fim, a diferença do ator brechtiano e do ator stanislaviskiano. Ao fim do módulo, pediu-se que cada aluno fizesse um relatório de suas próprias reflexões e aprendizados com as aulas. Tais relatos serão instrumentos dessa pesquisa, como é explicado mais à frente.

Este estudo tem por objetivo geral delinear os conceitos prioritários para o estudo da *performance* cênica na formação de cantores populares. Para isto, contextualizarei a investigação entre os alunos da Pós-Graduação Lato Sensu em Canto Popular da Alpha Cursos.

A seguir, me aterei diretamente à disciplina Técnicas de Palco, ministrada pela Dra. Rejane Arruda, que integra a mencionada especialização. Precederei uma revisão compacta, na literatura científica, dos principais conceitos abordados, buscando focar naqueles 13 conceitos que foram listados na revisão ao final da última aula, mencionados anteriormente. Posteriormente destacarei os conceitos mais recorrentes nos relatórios finais do curso para responder à seguinte pergunta: quais os temas trabalhados na disciplina Técnicas de Palco da Pós-Graduação Lato Sensu em Canto Popular da Alpha Cursos, que despertaram maior interesse em seus alunos?

Responder a esta questão se faz relevante, porque pode indicar quais são os assuntos prioritários a tratar na formação cênica do cantor, pelo menos na visão dos alunos da mencionada pós-graduação. Isto permitirá a intérpretes e professores conhecerem alguns caminhos promissores em direção ao ensino dos conhecimentos científicos sobre o campo do canto

popular, que é recente no ambiente acadêmico, ajudando, deste modo, a edificá-lo. Para mim, e por certo para outras pessoas interessadas na otimização do desempenho artístico canoro, estes conhecimentos propiciarão nortear futuras incursões nos estudos da *performance* cênica voltada ao canto popular, o que ajudará no desenvolvimento tanto de *performers* quanto professores de canto.

## 2 | REFERENCIAL TEÓRICO

Para cada conceito aqui trabalhado, há um ou dois referenciais teóricos principais, que podem ser postos a dialogar com outras fontes de pesquisa. São eles: para foco de atenção, Spolin (2010); para *Viewpoints*, Bogart e Landau (2017), para substituição, Hagen (2007), para dispositivos, Deleuze (1990); para partitura corporal, Grotowski (1992); para resolução de problema, como também para jogo, Spolin (2010); para conceituar eu presente e eu cênico, usaremos as explicações em aula da professora Rejane Arruda (2018); para dilatação corporal, Barba e Savarese (1995); para fala interna, Kusnet (1992); para ações primárias, Laban, em Rengel (2005) e Fernandes (2006); para “política do e”, Arruda (2015); por fim, para a diferença do ator brechtiano e do ator stanislaviskiano, D’Avila Júnior (2013).

## 3 | METODOLOGIA E REFERENCIAL METODOLÓGICO

Tomaremos por referencial metodológico Sandroni (2013) e produziremos, de modo similar à autora, uma pesquisa etnográfica com alguns aspectos de um estudo de caso. Da mesma maneira que a pesquisadora referida, optei por escrever na primeira pessoa do singular, dado que estarei descrevendo aspectos do curso de especialização que integrei também como aluno da turma. Os colegas da classe contribuíram disponibilizando seus depoimentos.

Iniciarei com uma revisão sumária na literatura científica acerca dos conceitos pontuados pela professora Rejane Arruda (2018) em uma revisão feita no fim do curso. Como cada tópico abordado, por si, já renderia um trabalho longo e sendo este um artigo de extensão limitada, não caberia aprofundamento de maiores proporções, que ficarão para outras pesquisas. Entendo que os pontos suscitados no curso têm o caráter de estimulação inicial, algo que aponte o caminho para uma busca pessoal por vivências e informações maiores, posteriores, de modo que as informações sobre os conceitos, aqui transcritas, não esgotam cada

tomo e carecem de estudos de maior fôlego. Inclusive, partilho, neste texto, o meu entendimento pessoal sobre alguns assuntos, que, embora se baseiem nos ensinamentos do curso e na literatura a que tive acesso, podem precisar de aprimoramentos ao longo de minha trajetória, mas que são uma tentativa de sistematizar o conhecimento de que disponho, até aqui, sobre os assuntos tratados.

A seguir, analisarei relatórios que os alunos do curso enviaram à professora como trabalho escrito de conclusão. Nele, os discentes descreveram suas vivências nas aulas, em diálogo com alguns dos conceitos e referenciais trabalhados. Apresentarei uma tabela que mostrará todos os conceitos listados pela professora Rejane Arruda e quais deles foram mencionados nos trabalhos de cada aluno. Com isso, procurarei identificar quais deles são os mais recorrentes e, deste modo, buscarei subsídios para aferir quais foram os pontos que suscitaram o maior interesse dos alunos, isso em busca de responder à questão desta pesquisa. Na análise dos dados, mediante um esforço de interpretação dos relatos e dos números encontrados, elaborarei algumas hipóteses para as razões da prevalência das menções a alguns temas em detrimento de outros.

Os relatórios analisados foram cedidos espontaneamente por sete colegas de curso, o que representa algo em torno de metade dos participantes das referidas aulas. Assim, uma amostra bastante significativa será estudada. Cada uma das pessoas que cederam seus depoimentos será denominada, indistintamente, de declarante e diferenciadas apenas por número, por exemplo: declarante 1, declarante 2 e assim até o declarante 7.

## **4 | A ESPECIALIZAÇÃO EM CANTO POPULAR DA ALPHA CURSOS**

As aulas da Especialização em Canto Popular da Alpha Cursos ocorreram entre 11 de novembro de 2017 e 09 de dezembro de 2018, em módulos aos fins de semana com periodicidade, na maior parte das vezes, mensal. O ímpeto pelo curso surgiu da pretensão de me especializar em canto popular, mas o único curso existente na área, até então, era em São Paulo, na Faculdade Santa Marcelina. Era impossível eu participar, dado que o curso acontecia em dias da semana, o que me impedia de viajar sem prejudicar meus trabalhos na cidade em que resido, Vitória, no Espírito Santo. A empresa Alpha Cursos estava montando cursos na área de música em parceria com outras instituições de ensino superior — eu inclusive estava fazendo uma especialização em regência coral. Assim que terminei esse primeiro curso como aluno, montei uma especialização

em canto popular como coordenador e aluno. No processo de montagem, falei por telefone com alguns dos maiores pesquisadores e professores de canto popular do país. Vários deles deram ideias e indicações de outros profissionais. Como passei no processo seletivo do Doutorado em Música da UFRJ, fiquei sem condições de manter sozinho a coordenação. Pedi ajuda à professora Alza Alves, que entrou comigo na coordenação e teve participação de grande relevância na construção e na rotina do curso. Com ela, trouxemos a grade de disciplinas e respectivos professores para a realidade econômica que tornaria viável a realização da especialização. Mesmo com essa limitação de gastos, para não tornar proibitiva a mensalidade para os alunos, conseguimos arregimentar uma equipe de professores de altíssimo nível, que trouxe o que há de melhor e mais atual dos conhecimentos sobre o canto popular.

Entre as diversas disciplinas, o módulo Técnicas de Palco, lecionado pela Dra. Rejane Arruda (2018), contava com 16 horas de duração. A ementa do curso foi a seguinte: princípios, fundamentos, conceitos e procedimentos; práxis da expressividade em cena; a *performance* corporal para a voz cantada — forma, absorção, dilatação; a composição da figura cênica; dinâmicas e desenhos da movimentação em cena; a expressividade da voz cantada; a relação e interação com o público; a relação e interação com os parceiros de cena; falar entre canções — técnicas para a fala em cena; estilo pessoal; humor e sensibilidade. Dentro dos conteúdos propostos, foram trabalhados mais diretamente alguns conceitos, já listados, que serão objeto de atenção da pesquisa ora apresentada. Cada um deles será revisado a seguir e complementado, quando convier, pelo entendimento que tive da ideia em questão a partir das aulas.

## 5 | REVISÃO DE LITERATURA

### 5.1 Foco de atenção

Foco é um conceito de Viola Spolin (2010), pesquisadora do teatro que sistematizou a metodologia dos Jogos Teatrais para treinamento de atores. Para ela, foco significa “atenção dirigida e concentrada numa pessoa, objeto ou acontecimento específico dentro da realidade do palco” (SPOLIN, 2010, p. 340). É aquilo para o qual toda a atenção do jogador/aluno — em nosso caso, o intérprete — deve se voltar para que o jogo funcione. O professor/orientador, no decurso do jogo, orienta os jogadores/alunos a se manterem focados sempre que percebe que alguém perdeu a

concentração no jogo. A atividade não é interrompida para as orientações, de modo que as instruções acontecem ao longo dela. Nas palavras da própria autora:

Nas oficinas, o professor apresentará o foco como parte do jogo, mantendo-se atento a ele ao dar as instruções quando necessário. O foco coloca o jogo em movimento. Todos se tornam parceiros ao convergir para o mesmo problema a partir de diferentes pontos de vista. (SPOLIN, 2010, p. 32)

Ramaldes (2015) sustenta que a preocupação de Spolin com a concentração é fruto dos estudos por ela realizados, da obra de Constantin Stanislavski. Por sua vez, esse estudioso do teatro defende que o ator precisa manter-se concentrado no palco, não na plateia. No último conceito destacado pelo estudo que aqui desenvolvo, volto a falar do ator stanislaviskiano.

## 5.2 Viewpoints

*Viewpoints*, pela compreensão que alcancei no curso, diz respeito a uma tentativa de alcançar uma percepção alternativa, uma ótica diferente da que se tem cotidianamente, por meio de exercícios de situações não cotidianas ou não “naturais” para o intérprete. Por exemplo: são propostas situações corporais, extraordinárias, que, ao serem experimentadas, proporcionam ao intérprete uma experiência incomum e ampliadora do espectro perceptivo. Neste sentido, uma das experiências que foram realizadas foi caminhar pela sala com um dos braços esticado para o lado. Isso traz dificuldades, muito provavelmente, raras a quem experimenta esta situação inusitada. Como eram várias pessoas transitando no ambiente, seria necessário desviar e zelar para que não houvesse choque entre as pessoas naquela condição incomum.

Liguei a ideia que tive dos *viewpoints* à teoria da cognição incorporada (JOHNSON, 1987), que é um campo que se dedica a entender como a realidade de um sujeito é construída sobre sua própria perspectiva, ligada à sua condição única de experimentar o mundo com os sentidos. Para este ramo da ciência, ao experienciarmos uma situação, recriamos a nível mental e emocional este mundo único, que é operado a partir de esquemas mentais — modelos primordiais de elaboração do funcionamento cognitivo.

Bogart e Landau (2017) classificam os *Viewpoints* em três tipos:

- 1) *Viewpoints* de Tempo – andamento, duração, resposta cinestésica e repetição (interna e externa);
- 2) *Viewpoints* de espaço – forma, gesto (de dois tipos: comportamental e expressivo),

arquitetura (de cinco tipos: massa sólida, textura, luz, cor e som), relação espacial e topografia.

3) *Viewpoints* vocais – análogos aos *viewpoints* de tempo, temos: andamento, duração, resposta cinestésica, repetição; provenientes dos *viewpoints* de espaço, vêm: forma, gesto, arquitetura; por fim, os *viewpoints* estritamente vocais são: altura, dinâmica, aceleração/desaceleração, timbre e silêncio.

Quanto aos *Viewpoints* de Tempo, temos que andamento se refere a velocidade, ou seja, quão rápido ou devagar algo acontece no palco, enquanto duração diz respeito a quanto tempo algo se mantém em cena. O *timing* da reação aos estímulos dos sentidos é chamado resposta cinestésica. Por sua vez, repetição interna é aquela que se dá em relação a um movimento do próprio corpo, já a repetição externa é aquela que reproduz uma forma, andamento ou gesto de algo externo ao próprio corpo.

Os *Viewpoints* de espaço incluem forma — as linhas, curvas e suas combinações que delineiam os contornos dos corpos; gesto; arquitetura; relação espacial; e topografia. A forma pode ser trabalhada parada, em movimento pelo espaço, em sua relação com a arquitetura e em relação com outros corpos. Gesto comportamental são aqueles manifestos no cotidiano — coçar, apontar, acenar, fungar, reverenciar, saudar (BOGART; LANDAU, 2017, p. 28) — e podem ser divididos em privados e públicos; de outro lado, o gesto expressivo representa uma emoção. Arquitetura refere-se ao espaço em que a cena acontece, procurando explorar da melhor forma suas potencialidades. A arquitetura tem alguns parâmetros a serem observados: massa sólida (paredes, mobiliários, esquadrias), textura, luz (matizes, intensidades, presença/ausência), cor e som (os barulhos provenientes daquele espaço e de seus constituintes). Além disso, a arquitetura propicia metáforas de sentimentos, como por exemplo “estou contra a parede”. Relação espacial, que é similar a forma, pois faz referência às relações entre dois corpos, entre grupos deles ou entre um deles e um grupo, como também às relações desses corpos com a arquitetura no palco, as distâncias e os afetos que essas variações expressam. Topografia concerne à ocupação do piso do palco, à densidade de cada parte dele ao longo do tempo e à movimentação nele.

Sobre os *viewpoints* vocais, são equivalentes aos já descritos acima: os *viewpoints* vocais análogos aos *viewpoints* de tempo — andamento, duração, resposta cinestésica, repetição — e os *viewpoints* vocais correlatos aos *viewpoints* de espaço — forma (palavras “arredondadas”, no sentido de fluidas, ou “pontudas”, no sentido de percussivas, de articulação mais intensa), gesto (comportamental e expressivo, conforme já descrito),

arquitetura (referindo-se à interferência das características e condições acústicas do espaço no resultado final da *performance* do intérprete). Sobre os *viewpoints* estritamente vocais, altura refere-se à frequência (do grave ao agudo), dinâmica diz respeito à variação de volume, timbre é a característica peculiar que permite identificar cada fonte sonora ao emitirem uma mesma frequência e, por fim, silêncio reporta à ausência de som.

### 5.3 Substituição

Na aula, a professora esclareceu que substituição é um conceito da pesquisadora Uta Hagen (2007). Segundo esta concepção, o ator deve identificar o personagem que ele interpreta com sentimentos e circunstâncias reais de sua própria vida.

Em um exercício prático, a professora propôs que fizéssemos o seguinte: um dado sentimento escolhido para trabalhar, deveria ser exercitado valendo-se de uma pessoa, objeto ou situação que efetivamente existe no mundo real e remete a tal sentimento. No caso de um sentimento atribuído a alguém, em imaginação, substituímos o personagem pela referida pessoa mais próxima. A estratégia mostrou-se proveitosa no trabalho de interpretação.

Deste modo, a realidade ficcional — ou diegese — é aproximada da dimensão real. Tal artifício propicia a construção da emoção necessária à *performance*, constituindo-se um recurso técnico prestimoso.

### 5.4 Dispositivos

Mas o que é um dispositivo? Em primeiro lugar, é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras. Cada uma está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores. (DELEUZE, 1990, p. 155)

Temos em Pellejero (2010) que Deleuze não acredita que uma verdade, um objeto ou mesmo um sujeito sejam uma unidade, eles são, em verdade, uma multiplicidade de energias. São um composto de forças, cujos vetores resultam naquilo que Deleuze denomina dispositivo. Como



consequência, qualquer intercorrência, qualquer nova força que atua na relação de forças, modifica o dispositivo.

Fazendo uma relação com a interpretação cênica, é possível imaginar que, em uma *performance*, uma interferência do público, uma ação inusitada de um colega de palco, um objeto ou qualquer outra ocorrência interfira no dispositivo “cena”. Em outras palavras, a cena não é algo imutável, por mais planejado, coreografado ou ensaiado que seja. Ela requer reações a qualquer nova força que se apresente no seu transcurso. A cena, enquanto dispositivo nos termos de Deleuze, é volátil e reage organicamente diante de qualquer perturbação. O interprete, sendo uma das forças atuantes no sistema, precisa estar preparado para dar-se a estas reações.

Com base em meus conhecimentos prévios, observei que esse conceito de dispositivo é similar ao conceito de contato em Grotowski (1992). Para ele, pode-se entender contato como a atitude receptiva que o ator deve manter com o impulso externo.

Agora, estou em contato com vocês, vejo quais de vocês estão contra mim, Vejo uma pessoa que está indiferente, outra que escuta com algum interesse, e outra que sorri, Tudo isto modifica minhas ações, trata-se de contato, e isto me força a modificar meu jeito de agir. [...]

Dessa forma, durante a representação, quando a partitura — o texto e a ação claramente definidos — já está fixada, deve-se sempre entrar em contato com os companheiros. O companheiro se é um bom ator, sempre segue a mesma partitura de ações. Nada é deixado ao acaso, nenhum detalhe é modificado. Mas há mudanças de última hora neste jogo de partituras, toda vez que ele representa levemente diferente, e vocês devem observá-lo intimamente, ouvir e observá-lo, respondendo às suas ações imediatas. [...] Quando um homem diz “Bom dia”, e outro responde, há automaticamente uma harmonia vocal entre os dois. No palco, muitas vezes detectamos uma desarmonia, porque os atores não escutam seus companheiros. [...]

Devo falar, agora, com uma inflexão que está inconscientemente em harmonia com a do meu intérprete. Trata-se de um concerto para duas vozes, e há, imediatamente, um tipo de composição, desde que o contato necessário exista. [...] Deve-se manter a partitura e renovar o contato cada dia. (GROTOWSKI, 1992, p. 188-189)

## 5.5 Partitura corporal

A respeito do tema partitura corporal, pode-se equivocadamente pensá-la como um planejamento detalhado de toda movimentação da cena, mas, contrariamente a esta ideia, a professora afirmou que partitura

corporal é diferente de roteiro de ações, possivelmente em razão de que, a mera execução maquinal de uma série de ações por parte do interprete torne a expressão artística vazia. Isto está em consonância com Grotowski (1992) que diz:

Se se contentar em explicar o papel, o ator [ou em nosso caso o cantor intérprete] deverá saber que tem de se sentar aqui, chorar ali. No início dos ensaios, serão evocadas associações normalmente, mas depois de vinte representações nada terá sido deixado. A representação será puramente mecânica.

Para evitar isto, o ator, como o músico, necessita de uma partitura. A partitura do músico consiste de notas. O teatro é um encontro. A partitura do ator consiste dos elementos do contato humano: “dar e tomar” [grifo do autor]. Olhe para outras pessoas, confronte-as consigo, com as suas próprias experiências e pensamentos, e forneça uma réplica. Nestes encontros humanos relativamente íntimos, há sempre este elemento de “dar e tomar”, O processo é repetido, mas sempre “hic et nunc”: o que quer dizer, nunca é bem o mesmo.” (GROTOWSKI, 1992, p. 182)

Assim, para uma boa interpretação corporal do cantor, é preciso ler o outro e o contexto para, a partir disso, reagir cenicamente. Para o mencionado diretor teatral, ainda que o texto e as ações estejam claramente definidos, a interpretação deles está condicionada às circunstâncias do momento para que a ação cênica tenha verossimilhança. Pelo que observo, a noção deleuziana de dispositivo é similar à noção grotowskiana de contato: ambas remetem ao fato de que o intérprete precisa estar preparado para reagir a qualquer novo elemento de qualquer natureza que surja no palco. Disto, decorre que a partitura de ações é mais que uma sequência de atos planejados, é também a capacidade de ler todo o contexto que envolve a cena e reagir pronta e adequadamente aos estímulos surgidos, quer sejam esses elaborados antecipadamente ou casuais.

## 5.6 Jogo

Por ser afim com o próximo tópico, o conceito de jogo será abordado juntamente com o de resolução de problema.

## 5.7 Resolução de problema

O conceito de resolução de problema de Viola Spolin (2010) se relaciona ao conceito de jogo. Em cada jogo, há regras para solucionar os problemas que ele propõe. No caso do interprete, há que se estabelecer as regras que conduzirão o jogo cênico para que os participantes — artistas e

público — tenham delineado o modo de funcionamento da ação dramática apresentada no palco. Cada elemento da estruturação da cena produz sentido naquele contexto e tem importância.

A estrutura dos jogos é simples e baseia-se na resolução de problemas. O problema é o objetivo do jogo e todas as regras são criadas com foco nesse objetivo/problema. Essas regras incluem a estrutura dramática, Onde / Quem / O que, o foco, o acordo do grupo, as instruções e a avaliação. O *onde* [grifo do autor] diz respeito ao ambiente ou cenário, trazendo a noção de localização; o *quem* [grifo do autor] está ligado ao personagem ou relacionamento, trazendo ao jogador a relação com os eventos cotidianos; e o *que* [grifo do autor] está ligado diretamente à ação, ou seja, as interações do jogador e os objetivos a serem executados (SPOLIN, 2010).

## 5.8 Eu presente e eu cênico

Segundo a professora Rejane Arruda (2018), não há uma teoria do eu cênico, este é apenas um termo que ela usa em uma tentativa de não manifestar a dicotomia entre ‘eu’ e ‘personagem’, um não é uma alteridade do outro, segundo a docente. Para essa pesquisadora há um eu que sobe em cena e ele não se trata de um outro eu, mas um ‘eu cênico’.

Não se deve confundir eu presente com o conceito de presença. Este, sim, é encontrado na literatura científica do campo da atuação teatral. Ferracini (1998) conceitua a presença total do ator. Para ele, no ofício do ator, realizam-se trabalhos para “aguçar, aflorar e desenvolver suas energias, para que ele possa criar um corpo dilatado e presente, colocando à disposição da cena, da personagem e do público todos seus sentidos: a isso chamemos de *presença total do ator* [grifo do autor] (FERRACINI, 1998, p. 200).” Dessa forma, a ideia de presença se relaciona com o conceito de dilatação corporal, que será descrito a seguir.

## 5.9 Dilatação corporal

Por sua vez, o conceito de dilatação corporal — também conhecido por dilatação interna, dilatação imaginária ou mente dilatada, segundo a professora — é de Eugênio Barba. Tal construto científico diz respeito ao exercício de ampliação da expressividade corporal a partir da vivência de ações não comuns no cotidiano.

Tal pesquisador afirma:

O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimento e emoção são apenas uma consequência [sic], tanto para o ator como para o espectador. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo

incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido. (BARBA; SAVARESE, 1995)

Chaves e Mencarelli (2014), dão o seguinte depoimento sobre o treinamento da dilatação corporal do ator:

“experenciemos formas de andarmos e agirmos em cena extracotidianamente, diferente da maneira como agimos em nosso dia-a-dia que é influenciada por nossa cultura; fizemos também um treinamento diário, o que proporcionou certo domínio técnico em nossos corpos; trabalhamos as possibilidades individuais de como alterar o equilíbrio no jogo cênico, este “equilíbrio de luxo” exige alto custo de energia e também nos permite atingir o corpo extracotidiano e dilatar a presença cênica. Ainda para dilatar a presença, buscamos maneiras de gerar tensões entre forças contrapostas, trabalhando, por exemplo, a pressa interna, porém revelada em um corpo que precisa agir de maneira tranquila. Ou o oposto, o corpo que possui agilidade, mas que não carrega nenhuma necessidade de pressa ou tensão.

## 5.10 Fala interna

Para Kusnet (1992), fala interna é o monólogo interior criado pelo ator no ato da improvisação durante a representação do personagem. Este diálogo interno está além da obra do dramaturgo, é criação do ator — ou, no nosso caso, do cantor interprete — em seu ofício e colabora na composição da interpretação.

Em verdade, essa fala interna está sempre aberta, tem natureza mutável e depende das particularidades de cada espetáculo. Além disso, a fala interna não deve se cristalizar completamente. É, justamente, esta estruturação instável que propicia o desejável contato da fala interna com o inconsciente do ator — para nós, do cantor.

## 5.11 Ações primárias

Temos em Arruda (2017) que as ações primárias são, no universo da expressão corporal, formas plástico-corporais na base da construção gestual do intérprete. Segundo Rengel (2005), outras expressões utilizadas como sinônimos de ações primárias são: ação de esforço básico, ação elementar, ação de esforço completo, dinâmica de movimento e ação corporal completa (Rengel, 2005, p. 24).

Arruda (2017) explica que o mencionado conceito é de Laban, que se

vale de verbos como deslizar, socar, cortar, pegar, largar, torcer, furar. Com base nestas ideias básicas, a professora Rejane Arruda, no curso objeto deste artigo, propôs diversas vivências corporais aos alunos. Isto propiciou encontrar diversas possibilidades gestuais aplicáveis à *performance* cênica de canções.

Ampliando o conhecimento, auferi que Rengel (2005) lista, como ações primárias da teoria de Laban, as oito seguintes: torcer, pressionar, chicotear, socar, flutuar, deslizar, pontuar e sacudir. Esta autora ressalta que as ações fundamentais na movimentação humana são recolher e espalhar. Recolher tem sentido de movimento de fora para dentro em relação ao corpo e espalhar, de dentro para fora.

Em sua lista de impulsos de ação ou ações básicas de expressividade descritas por Laban, Fernandes (2006) remete-se às mesmas ações que a autora anterior, porém ela usa a palavra espanar em lugar de sacudir, como também, açoitar, em lugar de chicotear, sendo essas, por certo, meras variações decorrentes da tradução para o português das fontes de seus estudos que, originalmente, encontram-se em outros idiomas.

Fernandes (2006) mostra, com a teoria de Laban, quatro categorias de aspectos expressivos do movimento quanto à dinâmica de sua fluidez: as gradações de aceleração da movimentação, fluxo da ação muscular, foco de atenção no ambiente e, por fim, variação da quantidade de força. A qualidade de tempo pode ser acelerada ou desacelerada, indicando a variação da velocidade do movimento. O fluxo de tensão muscular pode ser livre ou contido, conforme haja continuidade ou contensão do fluxo do movimento. A qualidade de foco espacial (ou atenção) pode ser direta ou indireta (também chamado multifoco), o que diz respeito a quantos seres ou objetos do espaço a concentração da pessoa deverá estar voltada, se um ou mais. A qualidade de peso pode ser leve ou forte, referindo-se à quantidade de força usada para executar um movimento — isto me remete, por sua similaridade, aos conceitos de Gerda Alexander (1983): hipertonia (mais tonicidade do que o que é preciso para uma ação), hipotonia (menos tonicidade do que o necessário) e eutonia (a quantidade suficiente para a realização adequada de uma atividade, sem carência nem excesso). Acrescenta-se que cada uma das dicotomias — tempo acelerado ou desacelerado, tensão muscular livre ou contida, atenção direta ou multifoco, peso leve ou forte — representam, na verdade, um leque amplo de matizes intermediárias entre cada par das qualidades mostradas. É nessa dinâmica que o colorido humanizado dos movimentos se dá.

Também com base na teoria de Laban, Rengel (2005) descreve as ações básicas de expressividade quanto aos aspectos expressivos da dinâmica de sua fluidez dos movimentos.

- 1 - Torcer sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é firme, sua qualidade de tempo é sustentada.
- 2 - Pressionar sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é sustentada.
- 3 - Chicotear sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é súbita.
- 4 - Socar sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é súbita.
- 5 - Flutuar sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é sustentada.
- 6 - Deslizar sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é sustentada.
- 7 - Pontuar sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é súbita.
- 8 - Sacudir sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é súbita. (RENGEL, 2005, p. 24).

Vale acrescentar o conceito de cinesfera, que é a esfera dentro da qual todo movimento do corpo humano acontece, em sua relação com o ambiente e com outras cinesferas (RENGEL, 2005). Por exemplo, em um elevador, limitamos os movimentos para não atingirmos outras pessoas. Já em um espaço aberto, temos mais liberdade para aumentar a amplitude dos movimentos. Dessa forma a cinesfera varia de tamanho, conforme a situação.

A teoria de Rudolf Laban exposta pelos citados autores, especialmente em relação às ações primárias, mostra-se um manancial de pesquisa corporal prática para o cantor interessado em ampliar suas condições como intérprete. O curso da professora Rejane Arruda apontou importantes caminhos quanto a este tópico.

## 5.12 “Política do e”

Rejane Arruda (2015) defende uma “política do e”, em detrimento de uma “política do ou”. Com esta ideia ela procura superar dicotomias. Entendi que, sob esta ótica, torna-se possível conciliar os opostos, aparentemente, inconciliáveis. Para a professora, a “política do e” leva a soluções inusitadas e surpreendentes.

Tenho um depoimento pessoal a este respeito: lembro-me de apresentar

a interpretação de uma música de letra com conteúdo triste e pesado, mas com um instrumental em forma de um samba, curiosamente, alegre. Esta contradição sempre me incomodou, pois tinha duas inclinações emocionais antagônicas e tinha que escolher uma delas apenas. Confesso que sempre me inclinei a um purismo que levava a uma interpretação higienizada, no sentido de escolher um atributo emocional para a interpretação, excluindo o outro. A professora Rejane propôs acolher ambos os afetos, até então, mutuamente excludentes em minha concepção. Isto foi marcante para mim, pois ia de encontro a alguns pressupostos bastante estruturados em meu entendimento de *performance*. Esta solução transgressora de minha estrutura de pensamento me foi salutar e libertadora. Pude acessar uma gama de matizes interpretativos até o momento intangíveis. Abriram-se, assim, novas possibilidades, um novo campo prático e teórico a ser explorado.

### 5.13 Adiferença do ator brechtiano e do ator stanislaviskiano

Ao argumentar defendendo sua “política do e”, a ministradora do curso explanou, brevemente, sobre a diferença entre o ator stanislaviskiano — mais tradicional e purista, atido ao previsto no texto dramaturgico — em relação ao brechtiano — capaz de sair do personagem para uma intervenção da pessoa do ator e, a seguir, voltar ao personagem, outra vez.

Temos em D’Avila Júnior (2013) uma diferenciação entre estas duas concepções de interpretação, que se faz bastante esclarecedora.

Brecht se direciona profundamente para um engajamento social, observando o ato teatral como manifesto, e almejando o despertar de uma sociedade passiva frente às mazelas humanas. Já Stanislavski, dedica sua trajetória ao trabalho do ator e ao processo de criação, priorizando a ética teatral, valorizando a arte como arte. (ibid., p. 4).

Apurei que Stanislavski foi a primeira pessoa a sistematizar o trabalho do ator, isto em razão de que ele era crítico da tradição do teatro que o precedia, para ele calcada em banalidades e exibicionismo — é o que afirma D’Avila Júnior (2013). Como caminho alternativo, Stanislavski focou seu sistema nos aspectos psicológicos. Ele adota a estética realista para conectar seu teatro com os espectadores.

Por sua vez, as ideias de Brecht surgem no contexto da ascensão do nazismo, contestado por ele. Seu teatro faz-se politizado. Brecht propunha um teatro anti-naturalista para provocar um distanciamento entre a representação e o expectador, que não deveria se comover com

a obra, pois a intenção era “distanciar o expectador a fim de possibilitar uma melhor compreensão e racionalidade (ibid., p. 4)” e, assim, propiciar a reflexão crítica. “Brecht [...] estiliza o realismo, para obter de forma direta a reflexão no público (ibid., p. 7).” Ele deixa explícito que a cena que se apresenta é teatro e não a realidade.

Até então, minha concepção de interpretação estava inclinada à uma conduta mais stanislaviskiana, mas a partir do conhecimento da perspectiva brechtiana, pude me sentir mais à vontade para trabalhar uma nova abordagem e aglutinar na interpretação aspectos que antes me pareciam incompatíveis. Com isso, uma interpretação de uma música triste, por exemplo, pode comportar que o intérprete saia daquele papel para reagir empaticamente a uma plateia alegre, o que é mais afim com a realidade das apresentações musicais de muitos cantores consagrados por sua audiência. Neste movimento de entrada e saída do papel proposto pela letra e caráter musical da canção, o cantor alterna sua presença cênica entre interprete a serviço da música com personagem corporificado e, de outra forma, artista, isento do personagem, presente junto ao seu público.

A poética — ou seja, a produção de sentido — de cada um dos modelos interpretativos, quer o de Stanislavski como também o de Brecht, se realiza por estratégias diferentes, mas ambas com sua coerência própria. São duas linhas de ação profícuas a serviço do cantor.

## 6 | ANÁLISE DOS DADOS

Ao ler cada um dos relatos dos alunos — trabalhos de conclusão entregues ao fim da disciplina Técnicas de Palco, ministrado pela Dra. Rejane Arruda — auferi o número de menções dos conceitos listados na revisão final feita pela professora. O número de menções de cada conceito está expresso na Tabela 1, a seguir.

Declarante	1	2	3	4	5	6	7	Total de menções
1. Foco de atenção								0
2. <i>Viewpoints</i>		X	X	X	X	X		5
3. Substituição		X				X	X	3
4. Dispositivos		X				X		2
5. Partitura corporal	X	X	X	X			X	5
6. Jogo	X			X				2



7. Resolução de problema				X				1
8. Eu presente/eu cênico	X	X		X			X	4
9. Dilatação corporal	X	X		X				3
10. Fala interna		X	X				X	3
11. Ações primárias	X	X	X	X		X	X	6
12. “Política do e”		X		X			X	3
13. Ator Brechtiano/ator Snislaviskiano								0

TABELA 1 – OCORRÊNCIA DOS CONCEITOS NOS RELATOS DOS ALUNOS.

Fonte: elaboração do autor.

O declarante de número 6 falou de torcer e furar, entre outros, mas não mencionou o nome do conceito ações primárias, embora, mais à frente, tenha mencionado movimentos primários. Por conta disso, consideramos como sendo referente ao conceito de ações primárias. Além disso, tal pessoa também usou o termo transferência, dando a entender, no texto, que se referia ao conceito de substituição; decorrente disso, contou-se esta menção como substituição.

Ao ordenar os conceitos conforme o número de menções, observa-se a classificação a seguir, na Tabela 2.

Conceito	Número de menções
1. Ações primárias	6
2. <i>Viewpoints</i>	5
3. Partitura corporal	5
4. Eu presente/eu cênico	4
5. Substituição	3
6. “Política do e”	3
7. Fala interna	3
8. Dilatação corporal	3
9. Jogo	2
10. Dispositivos	2
11. Resolução de problema	1
12. Foco de atenção	0
13. Ator Brechtiano/ator Stanislavskiano	0

TABELA 2 – CONCEITOS ORDENADOS PELO NÚMERO DE OCORRÊNCIAS.

Fonte: elaboração do autor.

Na busca de compreender os resultados da tabela acima, observou-se que, tanto o conceito das ações primárias como o dos *viewpoints*, para os quais houveram exercícios práticos mais demorados e específicos, tiveram maior número de menções. Uma das possibilidades de explicação para tal resultado é que as pessoas desta pesquisa estão inclinadas a conhecer os fundamentos mais básicos da *performance* cênica prática. Outra possibilidade de compreensão do fato é que as pessoas falam mais e melhor a respeito do que exercitam. Ambas as hipóteses apontam para a necessidade de vivenciar os conceitos para que eles sejam introjetados e levem a resultados práticos.

Conforme visto na revisão de literatura, o conceito de ações primárias, o mais recorrente nos trabalhos dos alunos, está na base da construção do gestual do intérprete. Por sua vez, o conceito de *viewpoints*, na prática realizada com os alunos do curso, promoveu experiências corporais extracotidianas, possibilitando ampliar o espectro perceptivo, que, com isso, treina a aptidão para a expressividade corporal.

O declarante número 7 reforça que os *viewpoints* “auxiliam o desenvolvimento da interpretação improvisativa.” Por sua vez o declarante de número 6 afirma que o exercício baseado em *viewpoints* “trouxe a questão do pensar os movimentos do corpo, o andar, o grande e o pequeno, o rápido e o lento dentro da *performance*. Achei incrível porque ao mesmo tempo que parece difícil é livre e nos deixa mais organizados quanto à atuação nas apresentações e dominantes sobre o que vamos fazer.” Estes apontamentos indicam o interesse por uma sistematização da improvisação cênica de canções.

Conforme lembra o declarante 1, para trabalhar as ações primárias, “foi proposto que levássemos cada [um de nós] um playback para trabalharmos em sala de aula”. Ele também frisou que é nesta situação que “estamos como cantores-atores”, e, portanto, *performers*. O declarante 2 descreve: “ao longo dos exercícios, foi possível desenhar alguns movimentos: empurrar o chão pisando forte, pegar e largar trocando o microfone de mãos, torcer a mão ao longo da lateral do corpo, furar o ar profundamente para cima, apontar para um lado e olhar para o outro, puxar a mão esmagando até o peito”, denotando seu interesse em aproveitar as ferramentas que a técnica das ações primárias propiciou ao seu trabalho de pesquisa de movimento na interpretação da canção. Mas ele faz uma ressalva: “Percebo, entretanto, que o exercício deve ser repetido para que a fusão dos materiais internos e externos flua naturalmente”. O declarante

3 lembrou que o exercício foi realizado individualmente, sem a interação com outros colegas de palco. Este último segue delineando a continuação do exercício: “Posteriormente, a proposta foi que cada aluno cantasse mentalmente a música que iria apresentar realizando as ações primárias, o que levou a uma organização e, aos poucos, a criação de sequências desses movimentos. Isto resultou em algum propósito mais definido e um personagem, em cada um, começou a se desenhar internamente.” O declarante 6 deu o seguinte depoimento: “Poder enxergar as possibilidades que normalmente não atentamos, que vai dos movimentos primários às texturas, dispositivos, velocidade, espaço, deslocamento, volume, resposta cinestésica, reação à um elemento externo, me esclareceu que tudo deve ser pensando e é um meio de conhecer a si mesmo, testar os limites e usar todas as possibilidades de forma livre para a composição de uma cena, uma *performance* ou um *show* inteiro.”

Ainda com 5 menções, temos o conceito de partitura corporal. O declarante 3 relembra a orientação de dar nomes aos gestos, ou seja, “a marcação de ações, dar apelidos, criação de vocabulários de gestos como uma partitura”. Esta nomeação pessoal, ainda que seja uma mera idiossincrasia, permite fazer a notação, a memorização e a comunicação do movimento a ser executado. Segundo o declarante 1 “*a priori* o ator-cantor desenhou, ou esboçou a idéia [sic] daquilo que quer transmitir. Então, ele sistematiza quadro por quadro; vai nomeando esses movimentos; vai se papropriando [sic] deles; até que este corpo fica *partiturizado* [grifo do autor].” O declarante 7 acredita que “a recorrente prática da partitura auxilia o cantor iniciante no processo de desinibição, sendo um ponto de partida para a gradual inserção de gestuais improvisados”.

É importante observar que as afirmações anteriores tendem a aproximar o conceito de partitura corporal à ideia de roteiro de ações sobre a qual a professora procurou alertar da insuficiência dessa ideia diante da abrangência do conceito, que é maior. Sem negar que se possa nomear os movimentos e associá-los a uma parte específica de uma música, vale ressaltar que o conceito de partitura de ações vai além. Este conceito prioriza a leitura dos estímulos internos e externos — os próprios pensamentos, sentimentos e sensações; o ambiente e as outras pessoas — para, a partir disso, reagir. Não é uma mera execução fria de uma coreografia de ações, mas um treinamento para responder, organicamente, na forma de movimento, àquilo que excita, que afeta. Em suma, mais que uma sequência de ações, é uma sequência de estímulos, que deve sempre estar desperto e sensível para o novo, o inesperado, o

inusitado que se dá no momento da ação cênica.

Quanto à relação eu presente/eu cênico, ela foi citada em 4 diferentes trabalhos dos alunos. O declarante 4 afirma que para lidar com a dificuldade de controlar a emoção faz-se necessária a construção do eu cênico, que, para ele, é uma segunda natureza que possibilita “que a cabeça não fique vazia dando espaço a insegurança à desestabilização em cena”. Essa afirmação, embora não esteja plenamente clara, talvez possa estar trazendo implícita a ideia de polarização entre ‘eu’ e ‘personagem’, como se o personagem fosse um eu distinto — algo que a professora contesta. Para ela, o eu que sobe em cena ainda é o eu, mas um eu cênico. Ao subir no palco, o eu cotidiano está presente na condição de personagem, em estado de eu cênico. Não é um outro eu, apenas uma outra condição do mesmo eu. Possivelmente, esse equívoco esteja mais evidente na afirmação do declarante 1: “retiro a carga o ‘eu’ [grifo do autor] presente, ou o intérprete, muitas vezes condicionado à preocupação exacerbada com a técnica pura, pois agora está em cena o performer [sic].” Da forma que está expresso, pode remeter à ideia de retirar o eu presente, para que o *performer* se apresente, o que é contrário à proposta da professora de evitar a dicotomia entre ‘eu’ e ‘personagem’. É salutar sanar esse possível equívoco para que a ideia original, apresentada pela ministradora do curso, se mantenha.

Substituição, “política do e”, fala interna e dilatação corporal receberam, cada um, igualmente, três menções. Seguem as análises de cada tópico. Sobre substituição, o declarante 2 descreveu assim o exercício proposto pela professora:

Organizados em filas, deveríamos formar duplas e interagir e intervir no corpo do colega. Toda ação deveria partir do pressuposto de que aquela pessoa com quem interagíamos se tratava de outra com quem tínhamos alguma afetação. Juntos formamos um novo arranjo de ações, resultante das ações externas do parceiro com quem interagíamos e da substituição mental daquele personagem.

O declarante 6, usando o termo transferência em lugar de substituição, deu o seguinte depoimento:

Uma das experiências dessa aula que mais me tocou foi a de transferência [ou melhor, substituição], consistiu em pensar no colega como alguém próximo de nós e exercer sobre ele alguma ação sobre seu corpo testar limites e até mesmo a intimidade sobre ele. O que me chamou a atenção foi a ação de um colega sobre uma colega, onde ele a reverenciava com saudações geralmente direcionadas a uma mãe, senti grande

emoção porque nesse momento sentimos que passamos a manifestar as travas que temos diante do desconforto ou não do toque do outro, percebi a timidez e a tentativa de não passar dos limites impostos por nós mesmos contrariando a proposta de provocar os limites, porque não estamos acostumados a ceder sem saber o que o outro quer, o que me fez refletir sobre o muro que eu mesma construo.

O declarante 7 preferiu comentar o tema da substituição, já mencionando junto o conceito de fala interna: “A técnica da substituição e da fala interna, por exemplo, é muito positiva para formar um arranjo gestual, auxiliando a criação do personagem e a conseqüente [sic] indução de empatia entre cantor e platéia [sic].”

Tocaram no assunto fala interna, também, os declarantes 2 e 3. O declarante 2 afirma:

Em uma performance [sic], o cantor deve apoiar-se e sustentar-se em frases que não se projetam na cena. Cada elemento externo é situado e equilibrado pela fala interna, tomando uma nova forma no corpo. Desta maneira são construídas ações internas, enquanto se organizam desenhos corporais.

O declarante 3 faz a seguinte citação de Arruda: “Existe algo ‘dentro’ [grifo do autor], que se pode perfeitamente manejar e montar com a ação física: imagens visuais e acústicas (fala interna)” (ARRUDA, 2015, p.182).

Sobre política do “e”, o declarante 2 faz a seguinte citação de um texto da professora:

a “política do E” implica que o ator pode experimentar modalidades diferentes em arranjos diversos, trazendo uma perspectiva de investigação de poéticas resultantes conforme o arranjo. Percebe-se a existência de um “dentro” confiável que não é a emoção, mas imagens visuais (que Kusnet chama “visualização”) e acústicas (verbo). Estas são passíveis de repetição e compostas com os desenhos corporais: enquadramentos espaço-temporal (“fora”). A função do arranjo implica que a ação física se dá por composição entre dentro e fora. (Arruda, 2015, p.183)

O declarante 4 asseverou que diferentes técnicas podem ser somadas “de modo a possibilitar maior flexibilidade na criação do arranjo cênico”. O declarante 7 aponta que há um certo senso comum de que, na *performance* de uma música, não se deve interpolar caracteres diferentes do caráter dela, no ato da apresentação artística, a título do que ele chama de coerência interpretativa, ou seja, “em uma canção com caráter melancólico jamais seria possível ao cantor idealizar a sua interpretação com gestuais de cunho jubiloso (um sorriso, por exemplo)”. Contrariamente a essa

propensão, o aluno, em conformidade com o aprendido no curso, coloca que expressões de diferentes afetos, na execução cênica de uma canção, “não são mutuamente excludentes para a construção interpretativa do cantor, sendo que podem trabalhar sinergicamente no intuito de enriquecer a interpretação”.

A respeito do tema da dilatação corporal, houve apenas a alusão ao conceito, mas sem aprofundamento. A ocorrência deste assunto foi meramente de passagem. O mesmo ocorreu com os conceitos de jogo, dispositivos e resolução de problema. Cada um desses conceitos surgiu em dois trabalhos cada, exceto o último conceito, que só recebeu menção de um aluno. Os temas foco de atenção e ator Brechtiano/ator Stanislavskiano não foram lembrados nos trabalhos.

## 7 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos dados colhidos por esta pesquisa indica que os temas que receberam maior interesse dos alunos do módulo Técnicas de Palco, ministrado pela professora Rejane Arruda, como parte da Especialização em Canto Popular da Alpha Cursos, foram: ações primárias, *viewpoints*, partitura corporal e eu presente/eu cênico, sendo que ações primárias e *viewpoints* foram mais explorados pelos discentes em seus trabalhos finais. Os conceitos de partitura corporal e eu presente/eu cênico tiveram grande interesse também, mas sofreram algumas imprecisões quanto ao rigor, se comparados o conceito original e o expresso nas ideias dos alunos.

Ações primárias e *viewpoints* receberam abordagem bastante práticas no curso. Por sua vez, partitura corporal e eu presente/eu cênico foram abordados conceitualmente. Ao que parece, a abordagem mais prática gera melhores resultados que a abordagem mais conceitual, tanto quanto ao interesse como quanto à precisão da compreensão.

Os conceitos de substituição, “política do e”, fala interna e dilatação corporal também receberam relevante atenção, embora ligeiramente menos que os conceitos listados no parágrafo anterior. Cabe destacar, porém, que a expressão dilatação corporal, nas ocasiões em que ocorreu, foi meramente mencionada, sem nenhum desenvolvimento da ideia de maior relevância. Desses todos, apenas substituição recebeu exercícios práticos mais específicos, os demais receberam uma abordagem mais conceitual.

Tratamento similar ao de dilatação corporal, receberam as noções de jogo, dispositivos e resolução de problema, todos apenas expressos no

texto, mas sem elaboração das ideias contidas nos conceitos. Isso pode demonstrar que não houve maior aproveitamento destes temas. Foco de atenção e ator brechtiano/ator stanislavskiano, por não terem sido sequer citados, foram temas que, aparentemente, foram pouco aproveitados.

A disposição dos alunos em se debruçarem sobre alguns conceitos de modo mais substancial e de outros de forma mais indiferente não deixa de ser natural, pois pode estar ligada aos interesses pessoais propriamente, como também ao nível de exposição à ideia e grau de compreensão do conceito. De modo geral, parece que os temas preferidos coincidem com os que receberam maior trabalho prático na forma de exercícios e vivências. Por outro lado, os conceitos mais preteridos receberam menor direcionamento prático e menos trabalhos específicos. As pessoas buscaram mencionar os conceitos que entenderam melhor e que experimentaram mais, de modo objetivo, nas aulas — algo bastante compreensível. Também é esperado que, em qualquer curso, alguns assuntos sejam priorizados, dado o interesse manifesto pela turma, a relevância atribuída pelo professor diante do nível de desenvolvimento dos alunos e o tempo disponível para o trabalho.

Considero que a professora Rejane Arruda foi muito feliz na condução das aulas e pode apresentar um extrato de informações das mais relevantes para a estruturação da proficiência cênica do cantor. Ela foi capaz de tornar significativo e estimulante o processo das aulas, priorizando o essencial. Entendo que as lacunas teóricas, ou mesmo práticas, serão alvo das buscas individuais de cada aluno em suas trajetórias, porém, dado o curso, a partir das informações prévias, com um mínimo de subsídio técnico e científico que os ampare no início do processo.

O conjunto de conceitos trabalhados — passando por foco de atenção, *viewpoints*, substituição, dispositivos, partitura corporal, jogo, resolução de problema, eu presente/eu cênico, dilatação corporal, fala interna, ações primárias, “política do e” e, por fim, a diferença do ator brechtiano e do ator stanislaviskiano — suscitou em mim a vontade de alcançar maior entendimento e experiência nestes nichos do saber. O trabalho da professora Rejane Arruda, com cada um destes elementos, revelou-se um relevante préstimo à minha pesquisa pessoal e informal, que é anterior à científica, hoje em voga, sobre o desempenho cênico de cantores. Espero que a busca que empreendi no referido curso da professora Rejane Arruda e na pesquisa que aqui apresentei possam ser o início de uma série de descobertas de possibilidades novas para mim e para meus alunos de canto. Que da mesma forma seja com meus colegas

de curso, que propagarão, também, estes conhecimentos. Ao leitor deste trabalho, desejo ter colaborado para seu aprofundamento no tema e espero que novos incursões científicas, nestes assuntos, venham para ampliar as informações neste campo.

## REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Gerda: **Eutonia**: um caminho para a percepção corporal. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1983.

ARRUDA, Rejane Kasting. **Elemento atrapalhador e outros princípios**: a performatividade na poética dramático-realista. Revista Cena, n. 23. 2017.

ARRUDA, Rejane Kasting. **O Ateliê do Ator-encenador**: “Enquadramento”, “Incidência” e “Vulnerabilidade” na Poética da Cena. 2014. 234 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ARRUDA, Rejane Kasting. **Técnicas de palco**. 2018. Aula ministrada no curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Canto Popular da Alpha Cursos. Vitória, 2018.

ARRUDA, Rejane Kasting. **Arranjo e Enquadramento na Política do “E”**: Por Uma Pedagogia do Teatro Híbrida. Urdimento, v.2, n.25, p.176-188, Dezembro, 2015

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucite/Unicamp, 1995.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos viewpoints**: um guia prático para viewpoints e composição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CHAVES, Camila Rodrigues Vaz; MENCARELLI, Fernando. **Os princípios da antropologia teatral de Eugenio Barba na construção da personagem e a utilização da metodologia do alvo de Declan Donnellan na montagem: Rojas Rosas**. Caderno de Encenação, n. 12, 2014, Escola de Belas Artes, UFMG.

D’AVILA JÚNIOR, Francisco de Paulo. **Estudo comparativo entre as poéticas de stanislavski e brecht, sob o eixo temático de suas ideologias**. In: JORNADA LATINO-AMERICANA DE ESTUDOS TEATRAIS, 6, 2013, Blumenau. Anais... Blumenau: Universidade de Blumenau, 2013. p. 13-20.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: BALBIER, E. (Org.). **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 1998. 271 f. Dissertação (mestrado em multimeios) - Universidade Estadual de



Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HAGEN, Uta. Técnica para o Ator: **A Arte da Interpretação Ética**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2007.

JOHNSON, Mark. **The Body in the Mind**: the bodily basis of meaning, imagination, and reason. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec/Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

PELLEJERO, Eduardo: **Mil Cenários, Perspectivismo e dramatização na obra de Gilles Deleuze**, in Saberes, v. 5, Natal, Agosto, 2010, pp. 78-117.

RAMALDES, Karine. **A Estrutura dos Jogos Teatrais de Viola Spolin**. In: XXV CONFAEB- Congresso da Federação de Arte/Educadores, 2015, Fortaleza. Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil. Fortaleza: IFCE, 2015. v. 25. p. 3014-3026.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. Annablume, São Paulo, 2005.


SANDRONI, Clara. **Práticas de ensino de canto popular urbano brasileiro no grupo de estudos da voz (GEV-RJ) e seus desdobramentos**. 2013. 103 f. Dissertação (Mestrado em Música). PPGM/UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na Sala de Aula: um manual para o professor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

# Interpretação esclarecida da canção



-  [www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)
-  [contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)
-  [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
-  [www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

# Interpretação esclarecida da canção



- 🌐 [www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)
- ✉ [contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)
- 📷 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
- 📘 [www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)