

Interligações da voz falada e voz cantada para o ator: conceitos, estudo e reflexãoⁱ

1

Interconnections of the spoken voice and the singing voice for the actor:
concepts, study and reflection.

Marcos Santos

Universidade de Évora – Portugal

DOI: <https://doi.org/10.21680/2595-4024.2022v5n1ID28706>

Resumo: A voz é um elemento individual de cada pessoa e um elemento poderoso na caracterização teatral, a voz cantada faz também parte da formação teatral. Neste estudo pretende-se estudar a ligação entre a voz cantada e a voz falada, as suas influências, os pontos comuns e as suas interligações. Para melhor compreender as interligações foram analisados os autores de referência de ambas as vertentes vocais nos critérios de projeção, articulação e respiração. Foi utilizado como objeto de estudo um grupo de alunos de Artes cênicas sendo aplicadas metodologias de voz cantada e voz falada.

Palavras-chave: Voz, canto, teatro, respiração, projeção, articulação, ator.

Abstract: The voice is an individual element of each person and a powerful element in theatrical characterization, the singing voice is also part of theatrical training. In this study we intend to study the connection between the singing voice and the spoken voice, their influences, the identical factors and their interconnections. To better understand the interconnections, the reference authors of both vocal fields were analyzed in the criteria of projection, articulation and breathing. A group of students of the drama department was used as an object of study, applying singing voice and speaking voice methodologies.

Keywords: Voice, singing, theater, breathing, projection, articulation, actor.

Introdução

A voz é um dos instrumentos de caracterização que o ator utiliza para criação dos seus personagens. Nas artes cênicas, o domínio da voz é um trabalho de abordagem técnica e interpretativa que requer estudo, prática e dedicação. Este instrumento por si só tem uma grande riqueza de variações vocais e também vários estilos musicais como é conhecido, mas é importante referir que tem a qualidade de estar dentro de nós, do nosso corpo, e conseqüentemente está muito dependente do nosso bem-estar físico e psicológico. Por isso depende das nossas emoções, estados de espírito e sentimentos, pois o nosso corpo é a nossa voz e a nossa voz é o nosso corpo. A voz de cada indivíduo é distinta, tal como cada corpo é distinto, seja a nível de timbre, de extensão, de projeção, de articulação ou de dicção. É com o estudo e a prática do funcionamento correto da voz que se evolui nas várias etapas técnicas. Durante a docência do autor deste artigo no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Évora, verificou que foi possível aplicar nos seus alunos de licenciatura em Teatro, conhecimentos técnicos da voz cantada à voz falada, embora a voz falada não requeira afinação nem conhecimento de teoria musical. Ambas as vertentes estão interligadas e por isso mesmo a aplicação de termos como projeção vocal, articulação e respiração são utilizados tanto no trabalho do ator, na leitura de texto e por isso na sua interpretação, como também são abordados no trabalho do cantor, na canção ou melodia que está a estudar.

A importância da voz cantada para o ator e da voz falada para o cantor é já referida por Stanislavski:

Sentir que temos o poder de dirigir nossos sons, [...] saber que eles forçosamente expressarão os menores detalhes, modulações, matizes da nossa criatividade [...] O que se deve concluir disso tudo é que até mesmo uma voz

naturalmente boa deve ser desenvolvida não só para o canto, mas também para a fala [...] Que bom seria se os professores de canto ensinassem ao mesmo tempo dicção e se os professores de dicção ensinassem canto! Mas como isso é impossível, vamos ter aqui especialistas dos dois campos cooperando um com o outro(...) (STANISLAVSKI, 2001, p. 140-142).

Assim, o presente artigo visa o estudo da relação entre a voz falada e a voz cantada e das suas interligações. Nos últimos anos de docência foi também possível constatar uma maior afluência no curso de Teatro de alunos com talento para cantar, que querem estudar teatro para se dedicarem ao gênero *musical theatre*, muito em voga hoje em dia devido aos musicais. Esta versatilidade de cantar é muitas vezes um requisito nos *castings* e no mercado de trabalho do ator, embora na sua formação o jovem ator nem sempre encontre professores de voz que trabalhem a voz cantada. Esta é a justificação para a análise deste artigo, pois o mercado de trabalho do ator cada vez mais pede jovens atores profissionais mais versáteis e que dominem diversas capacidades.

Análise

Para analisar a relação entre a voz falada e a voz cantada tem de se analisar que tipo de voz falada e que tipo de voz cantada.

A voz falada do ator é a voz que se utiliza para um palco de teatro de 600 pessoas e não a voz do ator usada na rodagem de um filme que está apoiada por um microfone e que por isso não precisa de ser tão audível e expressiva. A voz do ator utilizada no palco remonta desde a época do teatro grego, em que tinha de ser ouvida em anfiteatros de 1000 ou 3000 pessoas, pelo que existe uma

tradição de estudo do texto onde a voz deve ser escutada em grandes espaços sem aparente esforço.

Na voz cantada o autor refere-se ao canto clássico, que tem uma escola de técnica associada com uma tradição de mais de 3 séculos. Refere-se também em específico ao canto a solo e não em conjunto.

Neste artigo vão ser analisados os termos de projeção, articulação, respiração e as suas interligações em ambas as vertentes vocais: voz falada e voz cantada. Para ter uma maior fundamentação destes conceitos para a voz falada, vão ser analisados dois autores de referência para a voz de teatro: Kristin Linklater (1936-2020) e Cicely Berry (1926-2018). Os autores que serão analisados para abordar a vertente cantada serão Manuel Garcia (1805-1906) e Richard Miller (1926-2009). Como objeto de estudo desta relação vai ser analisado o trabalho realizado na prática vocal de duas turmas, cada uma com 20 alunos.

Voz Falada

Projeção

A projeção da voz falada num palco de teatro é mais volumosa e enfática do que em salas pequenas, pelo que é necessário recorrer à expressão corporal como apoio para essa projeção. A expressão corporal engloba vários aspetos que contribuem para a projeção, como os gestos, a respiração ou a habilidade rítmica da frase. Berry e Linklater não definem projeção vocal de uma única forma específica, mas referem diversos pequenos aspetos para definir este conceito. Quando um ator tem na sua voz o referido ritmo natural das frases,

este contribui para a projeção das mesmas, havendo um acento na cadência da frase. Quanto a isto, a autora Cicely Berry refere:

Just as some people have an ear for music, others have a sharper sense of the poetry in language, its rhythm cadence, and how much this can affect both the listener and the speaker (Berry, 2001, p.69).

A habilidade de ter na voz falada uma cadência rítmica onde as palavras fluem vai influenciar o ouvinte e também a interpretação de quem está a dizer o texto. A vibração e a ressonância da voz estão também associadas à projeção vocal:

All this aside there is very definitely something in the voice which potentially has the power to capture the interest of listener- a vibration, a resonance that draws up to listen, if we can tap into it (Berry, 2001, p.70).

Para desenvolver a vibração e as ressonâncias da voz, a autora Berry recomenda exercícios com *humming* (capacidade de, com a boca fechada, dizer a vogal “m” num tom confortável, desenvolvendo assim as vibrações da voz no peito e na cabeça) e ter atenção à respiração, que será abordada mais à frente neste artigo. Berry explora também exercícios específicos para a sonoridade das vogais e para a perspicácia das consoantes, que devem ter uma energia natural, tal como abordado mais à frente neste artigo, na análise da articulação. Já a autora Linklater fala da projeção vocal como resultado de um estado psicológico onde o ator deve sentir uma liberdade interior que o leva a ter uma voz livre sem tensão e por isso capaz de preencher a sala de teatro:

Once the natural voice is free, it will be expanded for artistic potential in all arenas. Most theatre performances make use of the voice in some way, though there are certainly theatre pieces that are more or less, or completely, without words (Linklater, 2006, p.343).

Ainda em relação à liberdade interior refere que:

The mental effort the actor must make in taking the printed word and transforming it into the spoken word is to still the clamor of the rational brain and give the word time for the image of print to dissolve and transmute into the nonverbal images, feelings, states of being, desires and memories that lie beneath(...) If the work to free the voice has been deeply absorbed the person will be naturally freer; the person and the voice will have become unified (Linklater, 2006, p.345).

Linklater recomenda também o desenvolvimento das vibrações e da ressonância natural através de exercícios, a abertura do queixo e o uso da respiração como elementos fundamentais para a projeção vocal. Explora e desenvolve vários exercícios nesse sentido, mas sempre com o uso de imagem visual que é conseguido pela liberdade interior, obtendo assim melhores resultados.

Articulação

A articulação traz consigo alguns desafios do ponto de vista físico, pois a forma como a palavra é esculpida na boca e como é projetada depende do funcionamento de vários músculos da boca, língua, faringe, lábios e maxilar. Para obter uma plena articulação do texto este deve ser praticado com energia e coordenado com o funcionamento da respiração.

Para melhor articular, Berry refere a importância de estudar o texto - a sua estrutura e forma - para melhor compreender a frase e a energia de cada palavra, realizando vários exercícios de dissecação do texto. Realça o cuidado que se deve ter com as vogais e consoantes e a duração de cada uma, havendo vogais que devem ser mais longas consoante a métrica da frase e consoantes que devem ser claras e intensas, sendo que as que são surdas não devem ser curtas e devem ter a sua própria vibração:

When we are speaking, our emphasis is on getting the thought through and make it clear. We constantly shorten the consonants - they maybe sharp and clear yet still clipped - and so we do not allow them their due time. To an extent we have lost the sense of their vibration, and so the texture of the language is not fully explored-and used (Berry,2001, p.166).

Em relação às vogais, define-as como o coração emocional da língua e que se devem fazer primeiramente sons abertos antes de fazer sons fechados, pois quando se começa a fazer sons mais fechados, tipo consoantes, é que o texto se forma e se começam a transmitir sensações. Indica vários exercícios e recomenda o trabalho prático e específico no texto. Refere também que há vogais e consoantes que devem ser longas e outras que devem ser curtas, dependendo do texto e o que se pretende transmitir em termos de interpretação. Assegura que são os sons das vogais que nos conduzem aos nossos sentimentos e emoções.

Já Linklater refere-se à articulação da seguinte forma:

The word articulation means “jointedness” - articulated is “joint” or “having joints.” Such a definition is the least ambiguous way to describe the process by which vibrations flowing out through the mouth are cut up into words and become speech (Linklater,2006, p.295).

A autora chama também a atenção para a forma natural e livre que cada um deve manter enquanto fala, e que a mente e os órgãos de comunicação devem estar ligados entre si. Desenvolve exercícios específicos de articulação da palavra e defende que os músculos que articulam as palavras devem estar libertos para responder à mente:

The muscles that articulate words must be freed from limiting conditions and made responsive and agile enough to reflect the agility of the mind (Linklater,2006, p.295).

Respiração

O processo da respiração envolve o corpo e é um processo que pode ser complexo devido à sua naturalidade. A respiração deve ser espontânea mas ao mesmo tempo consciente do funcionamento dos músculos certos. Ao inspirarmos e quisermos controlar o nosso fluxo de ar muitas vezes ficamos com tensão no corpo. O mesmo se passa quando queremos projetar a voz, em que colocamos a energia no sítio errado (Berry, 1973) e a respiração não funciona como ferramenta de auxílio, pois a garganta aperta e fica cheia de tensão, embora seja o único sítio onde não se deve sentir nenhum tipo de esforço (Berry, 1973). A respiração envolve o movimento da caixa torácica, em particular da parte de baixo das costelas, dos músculos intercostais e do diafragma que expande.

Segundo Berry, o objetivo da respiração é atingir um som aberto, sonoro e fácil: *what you require is an open and full tone as possible, yet which is completely your own* (Berry, 1973, p.18).

Para se atingir o som aberto e com ressonância, Berry também afirma que devemos respirar com a parte de baixo das costelas que expandem e adianta que:

If you find the breath at the base of the ribs, especially at the back and in the stomach as the diaphragm descends, then the whole frame of the body becomes part of the sound as it contributes to it with its resonance (Berry, 1973, p.21).

O diafragma, as costelas e os músculos intercostais formam um todo como ferramenta de apoio ao som com ressonância. Ao respirar com a parte de cima do torso, ou seja, com elevação dos ombros, a voz fica limitada, a laringe sobe e cria-se um esforço para projetar. É necessário ter energia e não a

confundir com tensão. (Berry, 1973) A energia no corpo faz parte do processo de respiração para uma melhor projeção vocal e em muitas situações é confundida com tensão, colocando o ator em esforço e com fadiga devido ao excesso de tensão. Por outro lado, um corpo que esteja completamente relaxado e com uma postura errada não consegue ter energia para projetar a voz.

Berry sugere uma série de exercícios de respiração para se obter uma postura correta e ter a respiração a funcionar como auxílio do som.

Já Linklater (2006) tem uma visão do processo respiratório mais complexa no sentido de controlo e consciência. Sugere que o ator deve ser versátil na sua respiração de acordo com o seu personagem, a sua maneira de pensar e de agir, funcionando a respiração como apoio à caracterização do personagem. Acrescenta que este processo tem vários níveis.

Primeiro Linklater (2006) refere, de forma audaz, que não existem regras específicas para respirar corretamente e que não há uma maneira de respirar que seja única e que sirva todas as áreas desportivas e artísticas. Acrescenta que a respiração que serve os mesmos padrões de um nadador é diferente da de um cantor de ópera ou das dos executantes de yoga, e que nenhum destes padrões serve os do ator.

Desenvolve o conceito de respiração como um processo natural resultado de imagens de emoções e de sentimentos que estimulam a espontaneidade e a naturalidade observando a respiração sem a querer controlar. Sugere exercícios com este fim. Depois de alcançado este nível, a segunda etapa é ter a consciência da respiração e neste nível sugere exercícios de expansão do diafragma, do movimento das costelas e de bocejo durante a respiração, sempre com consciência dos vários movimentos durante este processo.

Voz cantada

Projeção

A projeção da voz cantada tem um estudo muito diferente, em termos técnicos e fisiológicos, da voz falada. Os conceitos aplicados podem ser similares, mas têm uma maior complexidade para atingir o resultado pretendido. O espectro de exigência difere na voz cantada pois envolve também som e notas musicais. A projeção numa voz cantada requer mais envolvimento de músculos respiratórios para realizar um som brilhante, claro e com vibração, pois é fundamental não haver nenhum tipo de tensão neste processo.

Manuel Garcia (1805-1906), uma das referências da técnica vocal da voz cantada, fez descobertas a nível técnico do funcionamento da laringe que ainda hoje são tidas como referência. Ao consultar a sua bibliografia verifica-se que a projeção resulta de várias ações mecânicas dos músculos da garganta, que dão origem a um som brilhante, claro e vibrante. É esse som que projeta. Essa ação mecânica requer vários exercícios práticos para obtenção desse som, e a projeção do som é resultado de várias práticas, e não de uma só. Está relacionada com o encerro energético da glottis no ataque da nota e com a passagem do ar. Se o encerro é mal feito, o som sai com o ar descontrolado dando origem a um som baço, disperso e sem brilho, como se tivesse um véu - a chamada voz velada. Esse som, segundo Garcia, não tem projeção.

(...) If after every explosion the glottis closes completely, each impinges sharply on the tympanic membrane, and the sound heard is bright or ringing (...) The waste of air can be verified by placing a lighted match before the mouth. The brighter sound does not stir the flame, the veiled sound will (Garcia, 1894, p.6-7).

Para obtenção de um som brilhante tem de se ter em conta a circulação do ar na garganta enquanto se canta, mas o encerro da glottis tem de ser assertivo.

(...) A moderate and prolonged pressure, gradually puts in motion the whole mass of circumambient air, the faintest sound given in this manner (...) will reach the ears of the most distant auditor (Garcia, 1894, p.12).

Já Richard Miller, na sua extensa bibliografia sobre técnica vocal, raramente se refere à projeção vocal. Diz que há professores que são controversos e que não acreditam na projeção vocal por si só, mas o próprio Miller nunca define precisamente o conceito. Explica que são precisas várias ações mecânicas para obtenção de um som brilhante e claro. É específico nestas ações e refere que se obtêm através da ligação do diafragma e dos músculos intercostais durante a respiração. Esta ligação tem o nome de apoio vocal, que projeta o som nas áreas frontais da cara e daí projeta o som para a frente.

The technique of appoggio is made possible by the well-maintained chest posture that is associated with sterno-costal-diaphragmatic-epigastric breathing. The appoggio accomplishes sensations of impostazione (placement) which originate in the frontal area of the face, projecting from that point forward (Miller, 2002, p.79).

Articulação

Quanto à articulação da voz cantada, e subentenda-se que nos estamos a referir a frases cantadas e não só a vogais, como é usado por norma nos vocalizos, existe nas convenções operáticas estilísticas a exigência de se cantar *legato*, ou seja ligado. Parece uma contradição, mas não é. O cantor deve dominar esta ferramenta que é bastante difícil de se obter, ou seja, articular,

mas cantar ligado. O autor Garcia (1894) foi mestre na descrição desta técnica atribuindo a importância das consoantes e das vogais na articulação da palavra/frase cantada. Devem, por isso, ser energéticas, precisas e não forçadas na sua emissão. Explica que as consoantes são o esqueleto da palavra cantada e as vogais servem para sustentar a voz, exprimir o timbre, dar acento tónico e serem usadas na exibição vocal. É importante dominar a articulação da palavra/frase na voz cantada para conseguir cantar as sílabas todas com um som igualmente intenso e fluído, e não com quebras em cada sílaba. Assim se canta *legato*, uma expressão que quer dizer que as sílabas devem ser ligadas com a mesma continuidade de som e vibração, permitindo um canto articulado cujo som é ligado e contínuo.

If the singer has not carefully analysed and completely mastered the mechanism which produces vowels and consonants, the words, besides being indistinctly and incorrectly delivered, create obstacles which impede the smooth and harmonious flow of voice and the facile formation of timbres. Moreover, the act of articulation if not under control, causes a distinct jerk for each syllable, producing detached sounds (Garcia, 1894, p.49).

Mais uma vez, e ao contrário de Garcia, Miller volta a não ser específico na definição da articulação do som, dada a sua complexidade. Conversas que o autor deste artigo teve com colegas que trabalharam com Miller confirmam esta ideia. A articulação do som depende da frase e de vários outros fatores de emissão vocal. Miller fala, por isso, em pequenas e rigorosas ações mecânicas do funcionamento dos músculos da garganta e do sistema respiratório para obtenção de um som ligado e articulado. Parece um contrassenso, mas não é. Explica com grande rigor o funcionamento dos ressoadores garganta, boca e nariz para a sonoridade, e dos músculos articulatórios, lábios, palato e língua para cada consoante e para cada vogal. Refere a importância da energia dos

músculos da garganta na emissão vocal e que se deve sempre evitar tensão. Alerta para a atenção que se deve ter ao movimento da boca na articulação de cada vogal para evitar que escorreguem de nota para nota.

There should be no attempt to hold one position of lips, jaw, tongue, or mouth. No attempt should be made to differentiate the vowels by excessively mouthing or shaping them. Observe the limited but discernible movement of the mouth as the vowels are articulated. Increase tempo so that the vowels must be quickly enunciated but avoid slurring or transition sounds. The same articulation occurs, regardless of speed (Miller, 1986, p.23).

Explica que a energia da língua é muito relevante na articulação da voz cantada:

When properly executed, [l] is one of the most favourable consonants for achieving facile tongue action, the key to good articulation (Miller, 1986, p.70).

Respiração

A respiração da voz cantada, segundo Manuel Garcia, é constituída por 2 atos: a inspiração e a expiração. Retrata que os pulmões e as 24 costelas, em conjunto com o esterno, a coluna vertebral e o diafragma, formam a caixa torácica. O diafragma é, para Garcia, o músculo que controla toda respiração e que controla toda a pressão de ar que passa pelas cordas vocais. Esta pressão deve começar suavemente no início da frase musical e aumentar conforme o ar se vai acabando. É esta pressão do diafragma que controla a fluência da frase musical, seja longa, ágil ou com notas sustentadas:

On this account, the pupil should begin with a small amount of pressure, increasing it gradually as the supply of air diminishes. The even flow of a long phrase, a long passage of agility, the stability of a long note, all require a

continuous and well managed pressure of the diaphragm (Garcia, 1894, p.13).

Garcia é muito a favor do uso da respiração intercostal ou torácica que defende que é a mais completa. Esta envolve os músculos da parede abdominal, costelas e intercostais durante a inspiração e expiração.

This inspiration in which the lungs have their free action from side to side, from front to back, from top to bottom is complete and is called thoracic or intercostal (Garcia, 1894, p.4).

No que respeita à respiração, Miller confirma e desenvolve todos os estudos realizados por Manuel Garcia. Miller também concorda que a respiração intercostal ou torácica é a mais completa e descreve-a da seguinte forma:

As the thorax expands in inhalation, the diaphragm descends; as the abdominal wall moves inward, diaphragm ascends. The position of the diaphragm is also dependent on intrapleural and intra-abdominal pressures (Miller, 2002, p.16).

Miller acrescenta que é importante manter uma postura correta do corpo com a caixa torácica aberta e o esterno aberto durante a frase musical:

During the singing of extended phrases, the sternum remains elevated and the rib cage expanded; the abdominal muscles must retain their antagonistic relationships, remaining as long as is comfortable near the inspiratory position (Miller, 2002, p.16).

Reflexão

Ao analisar todos estes conceitos, definições e comparações entre voz cantada e falada, a semelhança entre os dois tipos de voz é notória, embora os

autores sejam de épocas e contextos diferentes mas de uma maneira geral as conclusões a que chegam são bastante semelhantes. É curioso verificar que o autor mais antigo, que é o Manuel Garcia, já abordava a espontaneidade da dicção através da energia das consoantes. Descreve o funcionamento do processo respiratório também de uma forma específica e clara, o que nos leva a concluir que estes critérios já foram estudados há mais de 100 anos. Pouco mais se acrescentou desde então. Os autores mais atuais vieram somente adicionar aspetos específicos e mais direcionados com base nas descobertas que já tinham sido feitas.

A projeção da voz é mais simples para um ator do que para um cantor, a quem se requer mais rigor. Ao ator exige-se apenas que a voz se oiça, que seja rica timbricamente e que tenha energia e sonoridade sem tensão. Já um cantor, para que a sua voz se projete, tem de estar equilibrada a nível de ressonâncias, de timbre, de elasticidade e de brilho. Este equilíbrio requer um estudo profundo da voz, compreender o seu funcionamento através de exercícios, escalas, arpejos, realização de dinâmicas e exploração dos vários registos vocais com todas as vogais e o mesmo com as consoantes e em toda a gama vocal. Muitos autores recusam-se simplesmente a definir o conceito de projeção no canto, por ser uma questão tão complexa.

A articulação é também um processo mais simples para o ator do que para o cantor. Embora as consoantes e as vogais sejam as mesmas, a dificuldade em pronunciá-las de uma forma clara e enérgica é desafiadora pois não deve interromper a sua interpretação. Num cantor este critério é um pouco antagónico, pois se por um lado as palavras cantadas devem ser articuladas, já o som cantado deve não ser só articulado, mas deve também permanecer ligado com a mesma intensidade e vibração entre as notas musicais através das palavras. Nunca se pode permitir que a articulação da palavra cantada quebre

a emissão contínua do som ligado, ou seja, que quebre a realização do famoso *legato*. Este é um processo difícil e que requer muito estudo para a sua realização.

Finalmente a respiração, é também um processo mais complexo na voz cantada pois tem aspetos de maior controle e funcionamento que são mais expostos ao cantar uma melodia a solo do que na voz falada. A respiração de um ator pode não ter de ser feita de uma maneira tão complexa como a de um cantor, pois não exige tanto autocontrolo, mas a base de funcionamento é igual em ambos os casos e os princípios aplicáveis são idênticos. O espectro de exigência é que varia, pois a voz cantada requer maior controlo da emissão do som.

Estudo e metodologia

Num estudo feito perante duas turmas distintas de 20 alunos cada do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Évora, em Portugal, foram aplicados exercícios de projeção de texto estilo prosa, de articulação das palavras e de respiração. Este estudo foi feito em duas aulas e com a aplicação dos conceitos aqui apresentados, tanto na voz falada como na voz cantada.

Numa primeira aula, em ambas as turmas, com o objetivo de perceber a relação da voz cantada na voz falada, os alunos fizeram primeiro um aquecimento vocal de voz falada com exercícios de:

- inspiração e expiração e controle do fluxo de ar das frases;
- aquecimento dos músculos da língua, maxilar, lábios e bochechas com utilização de palavras e trava-línguas;
- entoação de tom descendente e ascendente com vogais.

Fizeram depois um aquecimento vocal de voz cantada envolvendo a projeção do som limpo sem ar, afinado, brilhante e com ressonância utilizando:

- exercícios cantados em forma de escala e arpejo, com o uso de vogais e consoantes;
- aquecimento das ressonâncias de cabeça, boca (zona da máscara) e peito;
- conexão da voz cantada ao diafragma.

O resultado pretendido era de um som cantado, afinado, claro, vibrante e sem esforço.

Quanto à respiração, na voz cantada foram utilizados exercícios para obtenção de uma de respiração completa utilizando a parede abdominal e músculos intercostais.

Depois da realização destes 2 tipos distintos de aquecimento, os resultados na voz falada foram reveladores. Após o aquecimento da voz falada e da voz cantada os alunos tiveram de ler um poema em voz alta e observou-se o seguinte:

- uma melhor projeção da voz que estava mais clara, vibrante e com *twang* devido ao desenvolvimento das ressonâncias do timbre e da extensão vocal;
- uma maior descontração do corpo e mais energia na capacidade de articulação;
- uma postura mais conectada com a interpretação do texto e fluidez do texto.

A voz falada era mais audível e o som mais aberto e claro, pelo que os alunos beneficiaram em fazer o aquecimento vocal de voz cantada para além do aquecimento da voz falada..

Na segunda aula, em ambas as turmas, foram aplicados os mesmos conceitos mas por ordem inversa, pretendendo desta vez perceber a relação da voz falada na voz cantada. As mesmas turmas aqueceram de maneira inversa

começando com os mesmos exercícios de voz cantada, seguindo-se os exercícios de voz falada. Após o aquecimento tiveram de cantar as suas canções. O resultado obtido foi:

- melhor compreensão da palavra a nível articulatorio e da frase;
- hesitações a nível de afinação;
- maior controlo da respiração;
- alguns problemas a nível de alcance das notas mais altas;
- boa projeção da voz cantada e do timbre vocal.

Assim, também neste exercício se verificou que os alunos beneficiaram em fazer o aquecimento vocal de voz falada para além do aquecimento da voz cantada.

Conclusões

A influência que ambas as vozes cantadas e faladas têm uma na outra são reveladoras por estes resultados. O canto ajuda a voz falada e a voz falada ajuda o canto. O canto tem as componentes musical e de afinação, que por si só são complexas tecnicamente e por isso requerem um estudo musical e técnico mais específico. A voz falada ajuda à articulação das palavras na voz cantada, ao controlo de respiração e de projeção do som, e a voz cantada ajuda na voz falada a estes mesmos aspetos e também ao aumento da extensão da voz, ao aumento da capacidade de entoação, à elasticidade das palavras, à caracterização de personagens, à ligação da voz ao corpo e à fluidez da interpretação. O ator é o seu corpo e o cantor também tem esta relação com a voz e com o corpo.

A nível dos critérios – projeção, articulação e respiração – que foram estudados ao longo deste artigo, pode-se reparar que muitas vezes os objetivos

em cada uma das vozes cantada e falada são semelhantes, nalguns casos até mesmo iguais. No entanto convém referir que a articulação é, de entre estes, o critério que mais diferença apresenta entre a voz falada e cantada, pois nesta última a articulação, como foi já referido, deve ser mantida mas com as sílabas ligadas através do som cantado, sem escorregar entre elas. Com a mesma intensidade de som e com a ajuda da pressão de ar canta-se ligado sem escorregar, mas articulando também. Este é um aspeto complexo e mais direcionado para o canto lírico. A musicalidade é o elemento da voz cantada que se distingue da voz falada. É também importante referir a importância das consoantes no canto que devem ser energéticas e não tensas, articuladas pela boca, lábios e língua. Estes são também os músculos que estão envolvidos na voz falada. Sendo assim, a articulação de voz cantada é distinta por causa da componente musical, mas os músculos envolventes são os mesmos. A voz é um elemento que define a nossa personalidade e as nossas emoções. É transparente tanto quando cantamos como quando contamos uma história. O ator e o cantor estão ligados pela interpretação, o cantor é um ator que canta uma história, e o ator é um cantor que fala um texto com musicalidade, ritmo, nuances e emoções. Este estudo revela esta relação das vozes cantadas e faladas. Enquanto que o canto ajuda o ator a explorar vocalmente o seu texto ou o seu personagem de várias maneiras e *nuances*, o mesmo se aplica ao cantor que, através de recitar em voz alta (voz falada) as palavras da sua melodia pode explorar um caminho de pronúncia e de delicadeza no cuidado ao cantá-las.

A fala é música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia (Stanislavsky, 2001, p.128).

Referências

- BERRY, Cicely. *Your voice and how to use it*. Virgin Books, London, 1994.
- BERRY, Cicely. *Text in action*. Virgin Publishing Ltd, 2001.
- GARCIA, Manuel. *Hints on singing*. Forgotten Books, 1894.
- LINKLATER, Kristin. *Freeing the natural voice*. Nick Hern Books, London, 2006.
- MILLER, Richard. *The structure of singing*. Schirmer Books, N. Y. 1986.
- MILLER, Richard. *National Schools of singing*. Scarecrow Press, Oxford, 2002.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2001.

ⁱ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Marcos Santos doutorado pela Universidade de Évora-Portugal.