

Os modos de projeção do cantor-ator: a importância deste princípio para o desenvolvimento cênico dos cantores líricos

Cristine Bello Guse¹

UNESP / Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Doutorado em Música

Teoria e Prática da Interpretação Musical

tinebelgus@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo é um recorte da tese de doutorado defendida pela autora (GUSE, 2018), em que é proposto um compêndio de exercícios direcionados ao desenvolvimento cênico do cantor lírico, partindo dos princípios da metodologia do diretor norte-americano Wesley Balk (1981, 1989 e 1991) como fundamentação teórica principal. Este recorte tem como objetivo apresentar o princípio dos modos de projeção desta metodologia, através da revisão da literatura deste autor. Balk divide o sistema expressivo do cantor em três modos de projeção – *vocal/auditivo*, *cinestésico* e *facial/emocional* – na intenção de sintetizar a integração das habilidades entre cantar e atuar em um sistema de três partes que trabalha sinergicamente. Dessa forma, as partes desse sistema trabalhariam de maneira tanto a atender suas necessidades assertivas de comunicação na performance, como as suas necessidades integrativas evitando tensões supérfluas vindas dos “enredamentos”.

Palavras-chave: cantar-atuar; desenvolvimento cênico do cantor; performance.

The Singer-Actor’s Projective Modes: an Important Principle for the Scenic Development of Classical Singers

Abstract: The present article is an excerpt from the doctoral thesis defended by the author (GUSE, 2018), in which a compendium of exercises is proposed aimed at the scenic development of the classical Singer, based on the principles of the methodology of the North-American director Wesley Balk (1981, 1989 e 1991) as the main theoretical foundation. The purpose of this excerpt is to present the principle of the projective modes of this methodology, through the review of the literature of this author. Balk divides the singer’s expressive system in three projective modes – *hearing/vocal*, *kinesthetic* and *facial/emocional* – with the intention of synthesizing the integration of abilities between singing and acting in a three-part system that works synergistically. In this way, the parts of this system would work in such a way as serve its assertive needs of communication in the performance, as its integrative needs avoiding superfluous tensions coming from the “entanglements”.

Palavras-chave: Singing-Acting; Singer’s Scenic Development; Performance.

¹ Orientadora: Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo

1. Introdução

H. Wesley Balk (1932-2003) lecionou atuação e direção na Universidade de Minnesota e trabalhou por quase vinte anos como diretor artístico no *Minnesota Opera Company*.² Ao terminar seu doutorado³ ingressou nessa companhia e lá formou um grupo adjunto residente, o qual se transformou no *Minnesota Opera New Music Theater Ensemble*. Junto a esse grupo, aprofundou suas pesquisas sobre o treinamento cênico do cantor (BALK, 1981, p.viii-ix; BALK, 1991, p. xx-xxiv). Ao mesmo tempo, o diretor difundiu seus princípios e sua inovadora metodologia através de workshops ministrados em inúmeras regiões dos Estados Unidos ao longo de sua vida.⁴ As reflexões de Wesley Balk foram registradas em três livros de sua autoria – *The Complete Singer-Actor* (1977)⁵, *Performing Power* (1985)⁶ e *The Radiant Performer* (1991), sendo possível pensar no trabalho do autor a partir de três fases que se complementam entre si e em princípios gerais nos quais todas as fases se fundamentam.

Em seus primeiros escritos, Balk (1981, p. 51-65) divide as energias do cantor-ator em energias vocais, físicas e psicológicas. Essas deveriam ser exercitadas separadamente e depois em conjunto para fazer com que uma trabalhe *com* a outra e nunca *contra* a outra, gerando tensões supérfluas. Essas tensões, na maioria das vezes, vêm de hábitos cotidianos que condicionam e limitam o cantor no uso livre de suas energias.

Balk (1989, p. 288; 1981, p. 57) acrescenta que um problema constante entre cantores inexperientes é a necessidade de se mostrarem cenicamente expressivos através de tensões físicas de todos os tipos. Trata-se de uma tentativa de induzirem

² Balk também dirigiu espetáculos em outras companhias, tais como New York City Opera, Santa Fe Opera, Houston Grand Opera, Washington Opera, Kansas City Opera, Lake George Opera Festival e Central City Opera Festival. Fonte: <<http://www.wesleybalk.org/>>. Acessado em 15 de fev. 2017.

³ A tese defendida pelo autor, *The Mozart's Opera and the Director: The Dramatic Meaning of Mozart's Operatic Music, including a Directorial Analysis of The Abduction from the Seraglio* (1971), aborda a importância de o diretor cênico investigar como a música se relaciona às palavras e ações dramáticas. Segundo Balk (1981, p. viii) essa pesquisa foi iniciada na Alemanha, inspirada no trabalho de Walter Felsenstein e do *Komische Oper*.

⁴ Alguns locais nos quais Wesley Balk ministrou seus workshops: Aspen Music Festival, Wolf Trap Farm Park Festival, San Francisco Opera Merola Program, Central City Opera Festival, etc (BALK, 1989, p. 3). Após sua morte, o desdobramento de seu trabalho foi garantido pelo *Wesley Balk Opera/Music-Theater Institute*, dirigido por Ben Krywosz e produzido pela *Nautilus Music-Theater* na cidade de Minneapolis/MN. Existindo já há 40 anos, o Instituto oferece no período de Junho a Julho um curso voltado para o treinamento do cantor-ator, seja lírico ou de outros estilos musicais, ministrado por professores que estudaram diretamente com o autor. Fonte: <<http://www.wesleybalk.org/>>. Acessado em 15 de fev. 2017.

⁵ 1ª edição (1977). 2ª edição (1978), 3ª edição (1979) e 4ª edição (1981).

⁶ 1ª edição (1985), 2ª edição (1989).

emoções através de tensão física para que eles se sintam “reais” ou “honestos” em sua atuação cênica, ou na intenção de dar “provas” ao espectador de seu envolvimento emocional. Ocorre que fazendo isso, ao invés de produzirem em si mesmos de fato o fluxo do estado emocional, eles o bloqueiam. Para o espectador isso significa apenas má atuação, mas para o cantor isso pode acarretar em grande prejuízo vocal se praticado por um logo período de tempo.⁷

A ação cooperativa entre o que se pode definir como os recursos expressivos do cantor – corpo, rosto e voz – é o que possibilita a eficiência comunicativa de sua arte, livre da tensão física como forma de intensidade emocional. Derivado do grego *syn-ergo*, que significa *trabalhar junto*, sinergia significa as necessidades assertivas e integrativas de cada parte de um sistema serem atendidas quando trabalham juntas em harmonia em prol de um objetivo maior, vindo do sistema completo que se inserem (BALK, 1989, p. 73).

O presente artigo tem como objetivo apresentar o princípio dos modos de projeção elaborado por esse diretor, através da revisão de sua literatura.

2. O princípio dos modos de projeção

Em um estudo mais direcionado ao desenvolvimento dessas energias do cantor, bem como da relação que elas possuem entre si, em seu segundo livro, *Performing Power* (1989), o autor direciona o foco de sua pesquisa sobre o cantar-atoar partindo de uma nova visão: o princípio dos modos de projeção. Esse novo aspecto sobre o treinamento do cantar-atoar forneceria uma metodologia mais organizada para exercitar o completo uso cooperativo e coordenado das energias teorizadas anteriormente. No início da década de 1980, Balk (1989, p. 273-304) percebeu que a competição em que os espetáculos de ópera se encontravam em relação às outras formas de entretenimento, tais como a televisão, o cinema e o teatro trouxe a exigência de os jovens cantores se mostrarem também como sendo extraordinários atores, e isso gerou consequências às vozes de muitos deles. O fato era que para esses jovens cantores se colocarem no mercado de trabalho, eles necessitavam “mostrar” que também sabiam

⁷ Enquanto um ator pode sobreviver e lidar com este tipo de tensão, o cantor depende intensamente da liberdade vocal. Assim, um erro tão óbvio tem se tornado muito comum aos cantores quando colocam determinada “ênfase na caracterização vocal e efeitos emocionais realísticos da voz e negligenciam as técnicas necessárias para realizar tais coisas sem dano vocal”⁷ (BALK, 1989, p. 289). “...*stress on vocal characterization and realistic emotional vocal effectes and neglect the techniques needed to accomplish such things without vocal damage*”. Sob o ponto de vista de Zeller (2013, p. 193), quando um cantor utiliza tensões contraproduativas à boa produção de sua voz para representação de emoções fortes, a plateia simpatiza com o desconforto físico do cantor e não exatamente com a emoção que se deseja representar.

atuar, e com isso muitos se utilizavam da tensão física e vocal, interferindo assim na saúde e liberdade de seu canto. A opinião de que a ópera necessitava de um cantor-ator completo em suas habilidades havia se tornado um cliché, mas ainda não se discutia sobre a complexidade de *como* se transformar nesse tipo de *performer*.

Balk (1989, p. 13-20) comenta que boa parte da tradicional escola de atuação cênica americana priorizava as técnicas de atuação que utilizavam unicamente a via da motivação interna para a manifestação externa, fato este que criou diretores do tipo “leitores de mente”. Esses diretores costumavam acusar os atores de não estarem pensando o pensamento “correto” que impulsionaria uma suposta ação externa almejada por eles. No entanto, nada garante que se o ator estiver pensando o pensamento almejado pelo diretor isso irá se projetar nas ações físicas que este último espera. Pelo contrário, esse tipo de abordagem pode gerar frustração e defensividade no *performer*, como comenta Balk (1991, p. 45-46).⁸ Ocorre que este princípio não leva em consideração o fato de que quando um ator ou cantor falha em sua construção cênica, nem sempre sua dificuldade reside em como entender melhor ou de modo diferente a peça ou a personagem, mas na inabilidade de saber *como* expressar em ações o que já se compreendeu do material (BALK, 1989, p. 19).

Então Balk (1989, p. 23-24) deduziu que era necessário desenvolver a capacidade dos meios externos da atuação dos atores e cantores, pois é através da acurada manifestação externa desses artistas que o público de fato percebe o processo interno de uma personagem. Portanto, enquanto esses recursos não forem preparados e expandidos no uso de suas possibilidades, qualquer tentativa de se concentrar no processo interno poderá gerar frustração.⁹

O princípio dos modos de projeção de Wesley Balk foi inspirado nas reflexões psicoterapêuticas de Richard Bandler e John Grinder sobre os sistemas representacionais, encontradas nos livros *The Structure of Magic I* (1975), *The Structure of Magic II* (1976) e *Frogs into Princes* (1979).¹⁰ Este princípio demonstrava ser uma

⁸ Sobre esse assunto, complementa-se que Uta Hagen (2007, p. 64-65) aconselhava os atores a não revelarem seus processos interiores aos colegas ou diretor. Dessa forma, o ator poderia se tornar alvo da comparação feita entre as motivações que ele revelou e o resultado em ações e comportamento, dando espaço para essas pessoas tentarem controlar ou interferir na sua criação interior; o que poderia se tornar bastante inibidor para sua atuação.

⁹ Azevedo (2002, p. 169) corrobora essa ideia quando afirma que a “energia produzida em direção ao ato criador só poderá ser expressa na forma final se achar um corpo disponível para aceitá-la e canalizá-la. Não basta o impulso criativo se esse não encontrar, por sua vez, a saída na ação”.

¹⁰ John Grinder (1940) e Richard Bandler (1950) são considerados os criadores da Programação Neurolinguística (PNL). Os sistemas de representação são modelos teóricos da PNL descritos em

solução coerente para os impasses descritos acima e que Balk observara. O autor explica que temos três principais modos de apreender informações do mundo, através da audição, da visão e do toque (ou movimento no espaço). Ao aprender a soletrar, uma criança pode aprender por ver a palavra escrita na lousa (modo de percepção visual), por escutar a palavra soletrada (modo de percepção auditivo) ou por escrevê-la propriamente (modo de percepção cinestésico). Esse último modo ainda se refere à empatia de observar os movimentos da professora escrevendo a palavra na lousa. Cada um de nós prioriza um modo de percepção ao longo da vida, denominado modo de percepção dominante, o que faz com que às vezes algumas informações não sejam percebidas ou encontremos certa dificuldade em aprendê-las pelo fato de estarem sendo enviadas a outro modo de percepção que não aquele com o qual estamos acostumados (BALK, 1989, p. 28-29).¹¹

Os modos de percepção dão origem a seus respectivos modos de projeção, ou seja, maneiras de exteriorizar e comunicar informações (BALK, 1989, p. 32-38). São eles:

Modo de projeção vocal/auditivo: que utiliza a predominância da comunicação através da fala, do canto e sons (verbais ou não), sendo relativo ao modo de percepção auditivo;

Modo de projeção cinestésico: que utiliza a predominância da comunicação através do movimento do corpo e seus apêndices, sendo relativo ao modo de percepção cinestésico;

Modo de projeção facial/emocional: que utiliza a predominância da comunicação através dos movimentos da musculatura facial e do foco dos olhos, independente dos recursos corporais e vocais, sendo relativo ao modo de percepção visual. A expressão facial é considerada a projeção mais direta do processo emocional e do pensamento dos indivíduos. Apesar do autor não justificar diretamente dessa forma,

profundidade em Bandler e Grinder (1976). Vallés (1997, p. 28-32) traz uma explicação resumida afirmando que os nossos sentidos formam a ponte de cada um de nós com o mundo exterior. Pelo fato do mundo ser uma infinidade de possibilidades sensíveis, somente uma parte reduzida de nós é capaz de percebê-lo. Essa parte ainda é filtrada por nossa experiência – cultura, convicções, interesses, etc – o que faz a representação deste mundo ter um sentido particular para cada um de nós. Ocorre que priorizamos e desenvolvemos uma sensibilidade maior em um dos sentidos em detrimento de outros, formando assim os sistemas de representação: visual (capacidade de recordar, criar e transformar imagens), auditivo (capacidade de lembrar, gerar mentalmente ou formar palavras ou sons em geral) e cinestésico (que prioriza as sensações tácteis, proprioceptivas, sabores e cheiros).

¹¹ Vidal (2000, p. 29-39) também aborda a questão da preferência sensorial direcionando-a para a pedagogia do canto. A autora salienta a importância do professor de canto identificar a preferência sensorial de aprendizagem em cada aluno e moldar sua linguagem e estratégias de ensino de acordo com essa informação.

crê-se que o modo facial/emocional é atribuído aqui ao modo de percepção visual pelo fato da movimentação facial ser rica em sutis e minuciosos detalhes e pela grande responsabilidade que tem os olhos na expressividade facial.

Os modos de projeção correspondem às energias do cantor-ator classificadas anteriormente; respectivamente vocal, física e psicológica (BALK, 1989, p. 33). Exatamente como nos modos de percepção, também possuímos um modo de projeção de nossa preferência que, em geral, é relativo ao modo de percepção dominante (BALK, 1989, p. 37-38). Balk (1989, p. 39-44) comenta que uma das finalidades de se identificar o modo de projeção dominante de um cantor-ator é a de identificar-lhe os demais modos mais fracos.¹² Segundo o autor, “o que podemos definir em ação, podemos mudar; mas temos grande dificuldade de mudar o que não podemos definir em ação, e percepção é difícil de definir dessa maneira.”¹³ (BALK, 1989, p. 40). Isto significa que os modos de percepção são em geral difíceis de serem treinados pelo fato do processo de percepção ocorrer grande parte do tempo de forma inconsciente. No entanto, ao comunicarmos uma informação, podemos nos tornar conscientes do que fazemos e como fazemos, e assim torna-se possível criar exercícios para o desenvolvimento dos modos de projeção em geral. Ocorre também que devido à integração existente entre os modos projetivos e perceptivos, ao se desenvolver os modos de projeção, naturalmente os modos de percepção se expandiriam em suas capacidades (BALK, 1989, p. 58-59).

Vale ressaltar que ter um modo de projeção dominante não equivale a possuir habilidade ou potencialidade física natural para se expressar em determinado modo de projeção. Por exemplo, uma pessoa cujo modo cinestésico é o seu dominante pode ter a necessidade em se expressar com gestos corporais, mas ser extremamente desajeitada. Ou ainda, um indivíduo pode ter uma voz extraordinária, mas não ter o treinamento ou habilidade para usá-la com fins musicais, e nem precisaria ser necessariamente um modo vocal/auditivo dominante (BALK, 1989, p. 45-46).

O autor usa a palavra “enredamento”¹⁴ para definir quando na tentativa de

¹² Para facilitar essa identificação, Balk (1989, p. 70) sugere que o *performer* execute uma canção, ária ou monólogo de três formas diferentes: 1) concentrando em expressar as mensagens apenas com a voz, 2) depois com o rosto, 3) depois com o corpo. As dificuldades e facilidades em manejar estas três modalidades vão indicar qual a relação que o *performer* tem com cada modo de projeção, possibilitando um possível diagnóstico.

¹³ “*What we can define in action, we can change; but we have great difficulty changing what we cannot define in action, and perception is difficult to define in that way.*”

¹⁴ *Entanglement*, traduzido aqui por “enredamento” por ser um termo que se aproxima da ideia do autor.

acionar um único modo de projeção, inconscientemente outro modo é acionado interferindo e bloqueando a sua fluência (BALK, 1989, p. 49-51). Por exemplo, quando uma pessoa ao falar gesticula tanto a ponto de dispersar o ouvinte da mensagem que está sendo dita, ou quando ao cantar uma canção a gesticulação do cantor conduz-lhe a um estado de tensão corporal que interfere na projeção livre de sua voz. Não é raro vermos jovens cantores que não conseguem organizar sua presença cênica na interpretação de suas árias e canções em apresentações com formato de recital, tendendo a gesticular de forma desordenada ou a dramatizar demasiadamente com seu corpo, sem perceber as interferências negativas que isso ocasiona na livre fluência de sua voz e na sua construção musical. Nesse caso, há um enredamento entre o seu modo vocal/auditivo e o modo cinestésico, pois o cantor não consegue deixar a expressividade a cargo de sua voz, sem a urgência em trazê-la para o físico, no uso inconsciente dos gestos e no aumento da tensão corporal como forma de dramatização. Provavelmente esse cantor seria um modo cinestésico dominante, e nesse caso precisaria aprender a utilizar seu modo de projeção vocal/auditivo sem a interferência do anterior.

Os enredamentos dos modos de projeção acabam por ser hábitos comuns e inevitáveis em qualquer pessoa, principalmente quando o indivíduo é solicitado a se comunicar em situações que lhe gerem determinada pressão. No entanto, a habilidade de desenredar esses hábitos e de utilizar os modos projetivos em suas várias combinações é uma capacidade essencial ao profissional que lida com comunicação e expressão. O treinamento consiste em inicialmente isolar um único modo na tentativa de fortificá-lo como unidade independente e de liberá-lo de seu enredamento junto aos outros. Isolar um modo significa experimentarmos colocá-lo na situação de projetor dominante, mesmo ele não sendo o nosso modo dominante natural. Observa-se como o modo isolado responde ao exercício e como os demais modos se relacionam a essas respostas (BALK, 1989, p. 70-71).

Ao isolar um único modo de projeção, os outros dois não ficam em um estado de inércia, mas sim de prontidão. Prontidão significa um estado nem tenso, nem relaxado (os quais seriam os dois extremos de uma dualidade a ser equalizada para se criar essa prontidão), mas de preparação para responder de forma rápida, livre e flexível a qualquer coisa que possa ocorrer (BALK, 1989, p. 106, p. 68). O fato de o modo estar preparado para agir não quer dizer que ele vá necessariamente agir. “Verdadeira

prontidão é tão confortável ao se fazer nada quanto fazendo algo”¹⁵ (BALK, 1989, p. 68). A prontidão pode ocorrer de duas formas: na preparação ou na execução das ações. Na primeira, apesar da ação não estar acontecendo, ela se encontra em potencial; na segunda, o estado de prontidão traz ao *performer* uma completa disponibilidade para realizar mudanças súbitas ao longo da execução de uma ação (BALK, 1989, p. 213-214).

Em resumo, Balk (1989) propõe o seguinte método ao trabalhar junto ao princípio dos modos de projeção: primeiro isola-se os modos para desenredá-los e fortificar sua capacidade expressiva individual e depois os trabalha em conjunto de forma cooperativa (BALK, 1989, p. 75, p. 175, p. 265). Dessa forma, após ganhar certo domínio sobre a expressividade de cada modo de projeção, exercícios que conjuguem os modos cooperativamente devem ser introduzidos. O *performer* exercitará a parceria entre os modos no envio de mensagens congruentes, que reforçam o mesmo conteúdo, ou incongruentes, que se contradizem propositalmente. “A distinção entre congruência e cooperação é a diferença entre *o que* as mensagens dizem e *como* elas são ditas”¹⁶ (BALK, 1989, p. 221). Nem sempre projetar mensagens congruentes através dos modos significa que esses estão trabalhando de forma cooperativa. Um exemplo disso é o clichê de representar alegria com o levantar dos ombros. Caso o intérprete esteja cantando, essa representação do modo cinestésico poderá interferir na produção vocal, mesmo que as palavras, melodia e timbre vocal estejam coerentes com o estado emocional de alegria. Igualmente, é possível projetar mensagens incongruentes entre os modos na construção das personagens e cenas evitando enredamentos geradores de tensões (BALK, 1989, p. 221-223). Ao buscar uma relação cooperativa entre os modos há de se manter em mente o fato de que uma determinada maneira de usar um modo altera as possibilidades disponíveis dos outros modos, isso devido à inter-relação existente entre eles (BALK, 1989, p. 51).

A incongruência entre as mensagens é ferramenta fundamental para o *performer* representar a complexidade das relações humanas. Enquanto a voz diz palavras amáveis, o rosto pode estar projetando uma qualidade de ódio ou raiva, e isso pode ser feito de maneira em que o rosto não impeça a liberdade vocal, apesar de certamente influenciar na qualidade timbrística. A incongruência é fator chave na

¹⁵ “True readiness is as comfortable doing nothing as doing something.”

¹⁶ “The distinction between congruency and cooperation is the difference between what the messages say and how they are said.”

representação das circunstâncias dramáticas das peças operísticas, pois como aponta Lucca (2007, p. 71), especialmente nas comédias, as personagens estão constantemente mentindo umas para as outras. Contudo, Balk (1989, p. 241-242) comenta que a incongruência demonstra um estado de espírito desequilibrado, fortes repressões, ironias perturbantes, refletindo emoções de alta-intensidade que não encontraram um canal de saída livre e saudável. Portanto, essas incongruências devem ser conscientemente e cooperativamente construídas junto aos modos de projeção, pois existe um perigo real na perda de controle do cantor ao retratar um estado de ser perturbado. Um entendimento apropriado da ação recíproca entre os modos de projeção pode facilitar essa construção. “Mas se os padrões de tensão da personagem são simplesmente jogados dentro do sistema de modos antes do *performer* ter aprendido a isolá-los, é quase impossível evitar essas tensões de infectarem o sistema total”¹⁷ (grifo nosso)¹⁸ (BALK, 1989, p. 242).

Há ainda outro tipo de congruência/incongruência que se define aqui como ocasional, por não ser de fato intencional, e que Balk (1989, p. 227-228) aborda como sendo congruências/incongruências geradas pelos processos mentais intelectuais e intuitivos do cantor, ocorridas ao longo da performance. Tomemos o fato de que os pensamentos de um cantor ao longo de sua performance nem sempre estão conectados ao processo de pensamentos da personagem representada, pois frequentemente são divididos junto a pensamentos *técnicos* ou *irrelevantes*, como nos aponta Goldovsky (1968, p. 18).¹⁹ Enquanto os pensamentos *irrelevantes* geralmente trazem incongruências ocasionais na performance do cantor-ator, os pensamentos *técnicos* podem ser manejados habilmente de forma a não interferir na sua atuação cênica (GOLDOVSKY, 1968, p. 18-20, p. 235-267; OSTWALD, 2005, p. 62-63). Em toda performance ao vivo, pensamentos *técnicos* precisam ser acionados rapidamente para

¹⁷ “But if the tension patterns of the character are simply thrown into the modes system before the performer has learned to isolate them, it is almost impossible to keep those tensions from infecting the total system.”

¹⁸ Preferiu-se não propor uma tradução para o termo *performer* ao longo das traduções. Dessa forma, manter-se-á o termo no original, colocando-o em itálico por ser uma palavra estrangeira.

¹⁹ Goldovsky (1968, p. 17-21) comenta que os pensamentos do cantor deveriam estar focados obviamente no subtexto da personagem interpretada, mas invariavelmente outros tipos de pensamentos também invadiriam a mente do cantor durante a performance. São eles os pensamentos *técnicos* e os *irrelevantes*. O primeiro lida com mecanismos relacionados à execução da performance – estratégias da técnica vocal, precisão musical e de movimentação no palco. O segundo está relacionado a pensamentos intrusos sobre o ambiente cotidiano do cantor - inibições, medos e expectativas que não tem relação alguma com a performance. Ao passo que esse último tipo de pensamento pode ser desviado através da concentração nos pensamentos da personagem, a eliminação dos pensamentos técnicos vem com a automatização das atividades através da repetição das tarefas técnicas exercitadas separadamente.

solucionar imprevistos de cena, por exemplo, quando um figurino se rasga, um objeto cênico cai ou uma entrada musical é perdida. Esses imprevistos podem ser resolvidos sendo incorporados às ações (exteriores ou interiores) da personagem, ou habilidosamente escondidos da percepção da plateia, mantendo-se a congruência das ações do cantor-ator ao contexto cênico. No entanto, quando pensamentos *irrelevantes* invadem a mente do cantor, seja por inseguranças ou distrações, os modos de projeção acabam por revelar inconscientemente de alguma forma essa desconexão com o momento presente da performance, trazendo incongruências entre sua expressividade e o contexto cênico.

Com o princípio dos modos de projeção, Balk (1989, p. 73) sintetiza a integração das habilidades entre cantar e atuar no uso de um sistema dividido em três partes que se inter-relacionam em *sinergia*. Cada modo projetivo contém suas necessidades assertivas na comunicação de suas mensagens, mas também possuem necessidades integrativas em relação aos outros modos. Em um sistema que trabalha sinergicamente, ambas as necessidades assertivas e integrativas de cada parte desse sistema são satisfeitas enquanto trabalham em harmonia para um objetivo em comum: a comunicação e expressão da performance, seja ela qual for (opera, canção, etc.).

O princípio dos modos de projeção também vem a auxiliar os diretores a obterem um vocabulário mais objetivo e específico ao se comunicarem com os *performers*. O autor comenta que comentários vagos e subjetivos tais como “mostre mais sentimento”, “envolva-se mais” ou “você não parece estar sentindo isto” mais intensificam a insegurança do cantor do que lhe ajudam na construção de sua expressividade, uma vez que esse não compreende exatamente em que aspecto da sua performance não está conseguindo expressar a sua intenção. Esses comentários poderiam ser substituídos por descrições detalhadas sobre *como* o *performer* está conseguindo ou não projetar o conteúdo da obra e as mudanças que precisariam ser feitas em relação aos seus modos de projeção (BALK, 1989, p. 10-13).

3. Considerações finais

Tratar os modos como partes separadas e independentes de enviar mensagens (congruentes ou incongruentes) que podem se relacionar de modo cooperativo, e não como um sistema chaveado em si, possibilita ao cantor lançar mão de uma ampla gama de possibilidades expressivas de forma organizada em suas performances. Com isso, o cantor teria capacidade de aumentar suas opções

interpretativas de um dado material, uma vez que, há uma estreita relação entre o potencial técnico do cantor e suas intenções interpretativas.²⁰

Em Guse (2018), apresenta-se outros princípios da metodologia deste autor, bem como um desenvolvimento mais aprofundado sobre os principais enredamentos dos modos de projeção. Igualmente, apresenta-se nessa tese um compêndio de exercícios direcionados ao desenvolvimento cênico do cantor lírico, que conta com atividades destinadas ao desenredamento e desenvolvimento dos modos de projeção. No entanto, para facilitar o diálogo com os estudantes e evitar uma terminologia muito complexa, lá tratou-se os modos de projeção através de uma nomenclatura mais simplificada. Ao apresentar as atividades referentes ao trabalho com os três modos de projeção, fez-se referência a eles como *recursos expressivos* do cantor-ator – corpo, rosto e voz.

Referências

AZEVEDO, Sônia M. de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BALK, H. Wesley. *The Mozart's Opera and the Director: The Dramatic Meaning of Mozart's Operatic Music, Including a Directorial Analysis of The Abduction From The Seraglio*. Ann Harbor, 1971. 380 f. Dissertation (Doctor of Fine Arts). School of Drama, Yale University.

_____. *The Complete Singer-Actor: Training for Music-Theater*. 4^a ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

_____. *Performing Power: A New approach for the Singer-Actor*. 2^a ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

_____. *The Radiant Performer: The Spiral Path to Performing Power*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

BANDLER, Richard & GRINDER, John. *Frogs into Princes: Neuro Linguistic Programming*. Colorado: Real People Press, 1979.

_____. *The Structure of Magic I*. Palo Alto, California: Science and Behavior Books, 1975.

²⁰ Mello et al (2013, p. 155-157) abordam a existência da estreita relação entre o potencial técnico do cantor e suas intenções interpretativas, que resulta na singularidade de sua espontaneidade em cena. Dessa forma, restrições técnico-interpretativas podem resultar em inibição na expressividade da performance, fazendo com que a expressividade do cantor também dependa de sua capacidade de execução e de autocontrole diante da plateia.

_____. *The Structure of Magic II*. Palo Alto, California: Science and Behavior Books, 1976.

GOLDOVSKY, Boris. *Bringing Opera to Life*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968.

GUSE, Cristine Bello. *O cantor-ator: Contribuições para o desenvolvimento cênico do cantor lírico a partir de Wesley Balk*. São Paulo, 2018. 368 f. Tese (Doutor em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

HAGEN, Uta. *Técnica para o Ator: A arte da interpretação ética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LUCCA, LizBeth A. *Acting Techniques for Opera*. Pomona: Vivace Opera, 2008.

MELLO, Enio L.; FERREIRA, Léslie. P.; PACHECO, Natália. F.; SILVA, Marta. A. A. Expressividade na opinião de cantores líricos. *Per Musi*, Belo Horizonte: UFMG, n.27, p.152-158, jan./jun. 2013.

OSTWALD, David F. *Acting for Singers: Creating Believable Singing Characters*. New York: Oxford University Press, 2005.

VALLÉS. Gustavo B. *Programação Neurolinguística*. Lisboa: Editora Estampa, 2014.

VIDAL, Mirna Rubim de M. *Pedagogia vocal no Brasil: Uma abordagem emancipatória para o ensino-aprendizagem do canto*. Rio de Janeiro, 2000. 163f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro.

ZELLER, Kurt-Alexander. Physical Expression for Singers. In: MALDE, Melissa; ALLEN, MaryJean; ZELLER, Kurt-Alexander. *What Every Singer Needs to Know About the Body*. 2ª Ed. San Diego: Plural Publishing, 2013.